

Sanat Tarihinde İzler ve İz Bırakanlar

Editör: Serpil Seyfi

 ÖZGÜR
YAYINLARI

Sanat Tarihinde İzler ve İz Bırakanlar

Editör:

Serpil Seyfi



Published by

Özgür Yayın-Dağıtım Co. Ltd.

Certificate Number: 45503

📍 15 Temmuz Mah. 148136. Sk. No: 9 Şhitkamil/Gaziantep

☎ +90.850 260 09 97

📞 +90.532 289 82 15

🌐 www.ozgur yayinlari.com

✉ info@ozgur yayinlari.com

Sanat Tarihinde İzler ve İz Bırakanlar

Editor: Serpil Seyfi

Language: Turkish-English

Publication Date: 2025

Cover design by Mehmet Çakır

Cover design and image licensed under CC BY-NC 4.0

Print and digital versions typeset by Çizgi Medya Co. Ltd.

ISBN (PDF): 978-625-8554-95-3

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub1129>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>. This license allows for copying any part of the work for personal use, not commercial use, providing author attribution is clearly stated.

Suggested citation:

Seyfi, S. (ed) (2025). *Sanat Tarihinde İzler ve İz Bırakanlar*. Özgür Publications.

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub1129>. License: CC-BY-NC 4.0

The full text of this book has been peer-reviewed to ensure high academic standards. For full review policies, see <https://www.ozgur yayinlari.com/>



Ön Söz

İnsanoğlu, tarih boyunca yaşadığı mekânlara çeşitli izler bırakmıştır. Bu izler, kimi zaman bir duvar resmi, kimi zaman ise bir yapıt olarak karşımıza çıkar. İnsanlar, iz bırakma araçlarını kullanarak önce mağara duvarlarına taşla çizimler yapmış; daha sonra keşfettikleri farklı araç ve malzemelerle, doğal renkleri çeşitli alanlarda uygulayarak farklı sanat dallarının oluşmasına zemin hazırlamışlardır. Böylece geçmişten günümüze uzanan görsel bir miras ortaya çıkmıştır.

Sanat tarihi, eserleri yalnızca biçimsel özelliklerine bakarak değil, üretildikleri dönemin tarihsel ve toplumsal koşullarıyla birlikte inceleyen bir disiplin olarak değerlendirilebilir. Bu yaklaşım, resim ve heykel gibi klasik sanat ürünlerinin yanı sıra mimari ve diğer görsel anlatımları da kapsar; böylece eserlerin ait olduğu dönemin kültürel, sosyal ve estetik dinamiklerini daha bütünlüklü bir şekilde anlamamıza imkân sağlar. Sanat, toplumdan bağımsız düşünülemez; dolayısıyla tarihsel ve toplumsal bağlamlar dikkate alınmadan yapılacak değerlendirmeler eksik kalır.

Her dönemde, toplumların estetik beğeni anlayışları, teknik becerileri ve kültürel kaygıları doğrultusunda eserler ortaya çıkmıştır. Bu ürünler, yalnızca estetik değerleriyle değil, aynı zamanda toplumsal değişimlerin ve dönüşümlerin izlerini taşıyan belgeler olarak da önem taşır. Sanat tarihindeki izler, bu toplumsal yapı içinde üretilen eserlerin bir bütünüdür.

Geçmişte birçok eserin kim tarafından üretildiği bilinmemektedir. Günümüzde uygulanan tespit, tescil ve kayıt sistemleri geçmişte mevcut olmadığından, bu bilgileri ancak kimi zaman bir kitabe, kimi zaman bir yazıt, kimi zaman da bir belge aracılığıyla öğrenebilmekteyiz. Ancak, bu eserleri üretenleri bilmesek bile, bu izleri takip etmek sanat tarihi disiplini için önemlidir.

Cumhuriyet'in erken dönemlerinden itibaren müze olarak kullanılan bir medrese yapısını ele alan Tokat Müzesi'nin ilk ev sahibi olan Gök Medrese, Osmanlı döneminde Ortodoks cemaati için kilise yapımına izin verilen düzenlemenin ardından 19. yüzyılda inşa edilmiş önemli bir mimarlık örneği olan Tekkeköy Hagios Demetrios Kilisesi, İzmir'de günümüzde atıl vaziyette bulunan ve korunması amacıyla çalışılan Kemeraltı'ndaki depo yapısı, III.

Murad dönemine ışık tutan belge niteliğindeki Surname-i Hümayun'da yer alan el sanatları ve Balıkesir'deki Osmanlı mezar taşlarını konu alan Balıkesir Edremit ilçe merkezinden seçilen mezar taşları bu kapsamda ele alınmıştır.

Bu örnekler aracılığıyla, sanatın ve kültürel mirasın iz bırakma gücü, farklı dönemler ve mekânsal bağlamlar üzerinden değerlendirilmektedir; böylece okuyucuya sanatın toplumsal ve tarihsel bağlamlarıyla birlikte çok katmanlı bir perspektif sunulmaktadır.

İçindekiler

Ön Söz

iii

Bölüm 1

Tokat Müzesi'nin İlk Ev Sahibi: Gök Medrese

7

Abmet Ali Bayhan

Özgül Yıldırım Güneş

Bölüm 2

Tekkeköy Hagios Demetrios Kilisesi

27

Demet Okuyucu

Bölüm 3

Ticaretin Mekânı, Dönüşümün İzleri: İzmir Kemeraltı'nda Bir Depo Yapısı

43

Aygül Uçar

Zeynep Özkan Tekneci

Hasan Uçar

Bölüm 4

A Study On The Handicrafts Featured In The “Surnâme-i Humayun Of Murad III”

71

Büşra Ayaz Buladı

Bölüm 5

Balıkesir/Edremit İlçe Merkezinden Seçilen Osmanlı Mezar Taşları Üzerine Bir İnceleme

97

Mücahit Gündoğan

Abmet Ali Bayhan

Tokat Müzesi'nin İlk Ev Sahibi: Gök Medrese 8

Ahmet Ali Bayhan¹

Özgül Yıldırım Güneş²

Özet

Tokat, Orta Karadeniz Bölgesinde Yeşilirmak havzasında yer alan bir şehirdir. Konum itibarıyla tarihi süreç içerisinde yoğun bir yerleşim merkezi olmuştur. Bu sebeple kent pek çok medeniyete de ev sahipliği yapmıştır. Dolayısıyla köklü bir geçmişe sahip olan Tokat pek çok arkeolojik ve etnografik eseri bünyesinde bulundurmaktadır. Erken Cumhuriyet döneminde modern müzecilik çalışmaları kapsamında Halis Turgut Cinlioğlu tarafından 1926 yılında müzecilik çalışmaları başlatılmıştır. 1925 yılında Gök Medrese binası bir onarım geçirmiştir. Cinlioğlu'nun Tokat ve çevresinden temin ettiği pek çok eser Anadolu Selçuklu döneminde inşa edilmiş Gök Medrese'de toplanmaya başlamıştır. Yapı uzun süre depo-müze olarak kullanılmıştır. Müze bu yönüyle Anadolu'da müzecilik faaliyetlerinin yürütüldüğü örnek bir yapı halini almıştır. Müzenin 1974'te kullanım alanlarının geliştirilmesi amacıyla bazı odaları teşhir alanları şeklinde düzenlenmiştir. Bina 1982 yılında ise çağdaş bir müze olma özelliğini kazanmıştır. Tokat Gök Medrese uzun süre müze binası olarak kullanıldıktan sonra müze, ilerleyen süreçlerde Tokat Bedesten'ine taşınmıştır. Müzenin geniş bir koleksiyonu bulunmaktadır. Bunun en temel sebebi Tokat ve çevresinde yapılan kazılarla birlikte çok sayıda eserin ele geçirilmesi olmuştur. Bilhassa Maşathöyük ve Niksar'da yapılan kazılar neticesinde pek çok arkeolojik eser müzeye kazandırılmıştır. Sonuç olarak da müzede; Hitit, Hellenistik, Roma, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine ait pek çok eser teşhir edilmektedir.

Bu çalışmada, Tokat Müzesi'ne ilk ev sahipliği yapan müze binası tanıtılarak yapının sosyal ve kültürel hafızadaki yeri ve önemi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda söz konusu yapı, önemli bir kültürel miras mekânının işlevlendirilerek günümüz yaşamına kazandırıldığı nitelikli bir vakıf

1 Prof. Dr. Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, bayhanahmetali@hotmail.com ORCID:0000-0003-2496-6136

2 Araş. Gör. Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, zgl.yldrm[at]gmail.com ORCID:0000-0002-9092-8990

eseri olarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın temel amacı, Tokat Müzesi'nin kurumsallaşma süreci bağlamında ilk müze binası olan Gök Medrese'nin plan şeması, mimari kurgusu ve süsleme özelliklerini ayrıntılı biçimde ele alarak yapının sanatsal tarihi açısından değerini ortaya koymaktır.

Giriş

Orta Karadeniz Bölgesi'nin iç kesiminde yer alan Tokat'ta müzecilik faaliyetleri, ilk olarak 1926 yılında emekli öğretmen Halis Turgut Cinlioğlu'nun çevreden topladığı tarihi eserleri, şehirdeki Anadolu Selçuklu çağı eğitim öğretim kurumlarından birisi durumundaki XIII. Yüzyıl eseri, tarihi Gök Medrese'de depolamaya başlamasıyla gündeme gelmiş bir hadisedir. Hem arkeolojik hem de etnografik eserlerin depolandığı ve sergilendiği karma müzeler grubunda değerlendirilen Tokat Müzesi, kuruluşundan beri faaliyet gösterdiği ilk ev sahibi olan Gök Medrese'den 2012 senesinde bugünkü yeri olan Sulu Sokak'taki Tokat Bedesteni'ne nakledilmiş durumdadır. Çağdaş müzecilik anlayışıyla teşhir ve tanzim çalışmaları gerçekleştirilen ve 18 Eylül 2012 tarihinde hizmet vermeye başlayan Tokat Müzesi, Zile İlçesi Yalinyazı Kasabası'nda yer alan Maşathöyük ve Komana Antik Kenti'nde yürütülmekte olan bilimsel kazılar ile müze tarafından muhtelif yerlerde gerçekleştirilen kurtarma kazılarında elde edilen Hititçe tabletler, Hellenistik dönemden bir kılıç, Roma devrine ait Apollon, Poseidon, Nike ve tanrıların kutsal hayvanlarından oluşan bronz heykel grubu, 1982 yılında Niksar'daki kazıda ortaya çıkarılan Anadolu Selçuklu çağı sikkeleri ile 1985 yılında şimdiki Vilayet Binasının ek inşaat hafriyatı sırasında çıkan Osmanlı ve Venedik altın sikkelerinden müteşekkil zengin sikke koleksiyonunu içeren bedestenin arkeoloji, halkın hayat tarzını, kültürünü temsil eden araç-gereçlerle, bilim ve din ile ilgili bilgi, belge değeri taşıyan, korunması gerekli eserler olan folklorik yöresel eserlerle birlikte Selçuklu dönemine ait Anadolu müze ve kütüphaneleri içerisinde bilinen en eski Kur'an-ı Kerim olan H.587 (M.1191) tarihli el yazması Kur'an-ı Kerim, son yıllarda yapılan araştırmalarla Anadolu Türk seramikçiliğinde İznik, Kütahya ve Çanakkale'den sonra dördüncü önemli üretim merkezi olduğu anlaşılan Tokat üretimi seramikler ve 600 yıllık bir geçmişe sahip geleneksel el baskısı yazma atölyesi canlandırma alanını ihtiva eden batı arastasının da etnografik eserler bölümü olarak düzenlenmesiyle bunlara ilaveten taş eserler ile büyük boyutlu erzak küpleri, Roma dönemine ait mezar stelleri, lahit ve sütun başlıkları, Selçuklu ve Osmanlı dönemine ait sandukalar, mezar baş ve ayak taşlarının sergilendiği ön bahçe kısmından müteşekkil zengin içerikli koleksiyonuyla Türkiye müzeleri arasında seçkin bir yere sahiptir. Ayrıca şehirde oluşturulan Tokat Şehir Müzesi, şehir ve müze kültürü ile insanların tarih ve kültür bilincine katkı sağlaması açısından kente

önemli bir kazanım olarak değerlendirilmektedir.³ Bu çalışmada günümüzde çok önemli sanatsal ve kültürel bir kurum olarak Tokat'ın sosyokültürel hayatında etkin bir görev üstlenmiş durumdaki Tokat Müzesi'nin ilk ev sahibi olan Gök Medrese, mimari açıdan ele alınarak incelenmeye çalışılacaktır.⁴

Tokat'ın Kısa Tarihçesi

Adlandırılmasına ilişkin farklı rivayetler (Togayit Türkleri tarafından kurulduğuna inanıldığı için Togay, 'surlu şehir' anlamına gelen toh-kat ya da 'besili at' manasına gelen tok-at, kuruluş yerinin bir çanak şeklinde olmasına binaen Grekçe 'Dokeia'ya dayandırılması) söz konusu olmasına karşın, Orta Karadeniz Bölgesi'nin sahil kısmıyla İç Anadolu arasında, Yeşilirmak havzasında stratejik ve önemli bir geçit noktasında, doğu batı yönünde uzanan ve Kazova denilen ovanın güneyindeki dağlardan inen Behzat Deresinin iki yamacında ve tabanında kurulup gelişmiş bir kent olan Tokat, ilk kuruluş evresi kesin bir şekilde bilinmemesine rağmen, yerleşim tarihi Kalkolitik çağa (M. Ö. 5400-3000) kadar inen Anadolu'daki eski şehirlerden birisi olup, daha sonra sırasıyla Hititler (M. Ö. 1750-1200), Frigler (M. Ö. VIII. Yüzyılın ikinci yarısında), Kimmerler (M. Ö. 676 civarı), İskitler (M. Ö. 613-585), Medler (M. Ö. 585), Persler (M. Ö. 550), Büyük İskender (M. Ö. 332) ve Makedonya Krallığı (M. Ö. 322), Pontus Krallığı (M. Ö. 297), Romalılar (M. Ö. 63) ve Doğu Roma (Bizans) (M. S. 395) egemenliğine girmesiyle oluşan bir tarihi geçmişe sahiptir. Bizans hakimiyeti esnasında Emevîler zamanında el-Cezire, İrminiye ve Azerbaycan Valisi Mesleme b. Abdülmelik (712), Muaviye b. Hişâm (732 civarı) ve Emir Süleyman b. Hişâm (740), Abbasiler döneminde de Hasan b. Kahtabe ve Malik b. Abdullah ile bazı Türk asıllı komutanlar tarafından gerçekleştirilen akınları Müslümanların yöreye ilgisini gösterir. Anadolu'nun kapılarını Müslüman Türklere açan Malazgirt Zaferi'nin (1071) ardından Emir Dânişmend, Tokat'ı 1074 yılında fethederek Türk hakimiyetini başlatmıştır. 1175'te II. Kılıçarslan'ın Dânişmendliler'i ortadan kaldırmasıyla Selçuklu egemenliğine giren Tokat, 1243'teki Köseadağ Savaşı'ndan sonra Anadolu'da kendini gösteren İlhanlılar devrinde ilk olarak Emir Muînüddin Süleyman Pervâne ile 1276'da Nûreddin Cibrîl, son Selçuklu hükümdarları zamanında ise muhtelif emirlerin idaresinde kalmış olup, Beylikler çağında da sırasıyla Eretnaogulları (1335 civarı) ve Kadı Burhâneddin Ahmed'in (1381)

3 S. Seyfi, "Kültürel Bellek Mekânlarından Bir Örnek: Tokat Şehir Müzesi" *Kent Akademisi*, Cilt: 17 / Sayı: 6, 2024, s. 2194-2218.

4 Prof. Dr. Hamza Gündoğdu'nun başkanlığında aralarında şahsımın da bulunduğu bir ekip tarafından 2005 senesindeki arazi çalışmaları neticesinde hazırlanan ve Vakıflar genel Müdürlüğü'nce 2006 yılında basılan *Tarihi Yaşatan İl Tokat* kitabının muhteviyatı içerisinde yer alan Gök Medrese, incelediğimiz dönemde müze olarak faaliyet göstermekteydi. Bu çalışma o zaman elde edilen veriler ve literatürden derlenen bilgilerden oluşturulmuştur.

eline geçmesinin ardından mahalli beyler arasındaki çatışmalardan bıkan yöre halkının davetiyle Yıldırım Bayezid zamanında Osmanlı hakimiyetine dahil olmuştur. XIV. Yüzyıl sonlarından itibaren başlayan Osmanlı idaresinde Sivas ve Çorum’u da içine alan vilayet merkezi durumundaki Tokat, Türkiye Büyük Millet Meclisi İcra Vekilleri Heyeti’nin aldığı bir kararla 31 Mayıs 1920 tarihinde müstakil vilayet haline getirilmiştir.⁵

Dünya’da ve Türkiye’de Müzecilik

Kökeni Grek mitolojisindeki ilham perilerinin adından türetilmiş ve “Musa’ların yeri / tapınağı” anlamına gelen *museion* kelimesine dayandırılan müze, Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM) tarafından yapılan tanımlamaya göre ‘tarihi / arkeolojik eserlerin ve doğadan derlenmiş nesnelerin sergilendiği mekânlar, tabii parklar, botanik parklar, nebatat ve hayvanat bahçeleri, akvaryumlar ve insanların ziyaretine açık şekilde tertip edilmiş tarihî öğren yerleri’ olup, ilk örneği olarak Antikçağ’da Atina Akropolü’ndeki Propylai’in bir salonunda oluşturulan Pinakotheka (resim deposu) gösterilmesine karşın, müze adıyla kurulan ilk uygulamanın da Helenistik çağda I. Ptolemaios Soter (M. Ö. 305-283) tarafından Mısır’ın İskenderiye kentinde tesis edilen ve meşhur kütüphaneyi de içinde barındıran akademik merkez olduğu bilinmektedir. Ortaçağ Avrupası’nda başlangıçta manastır ve kilise gibi dini yapılardaki kutsal eşyalar ile soylu ve zengin ailelerin Antik heykel, sikke, madalyon ve mücevherattan oluşturdukları sanat eserlerinden meydana getirilen koleksiyonlar öne çıkarken, Rönesans döneminden itibaren özellikle Medici, Este, Gonzague ve Fernase gibi aileler arasında yaygınlaşan antik eser tutkusu ve koleksiyon oluşturma merakı zamanla ortaya çıkacak müzeler için de öncülük etmiştir. İtalyan hekim Ulissee Aldrovandi’nin doğadan topladığı ilgi çekici nesneleri sergilemesi, Toskana Grandükü I. Cosimo’nun kendi özel koleksiyonunu Uffizi Galerisi’nde halkın ziyaretine açması, ilaveten Pompei ve

5 Tokat’ın tarihi coğrafyası hakkında geniş bilgi için bkz. Strabon, *Antik Anadolu Coğrafyası (Geographika: XII, XIII, XIV)* (Trc.: A. Pekman), İstanbul, 2000, s. 45-52; Evliya Çelebi b. Derviş Mehmed Zallı, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi Topkapı Sarayı Bağdat 307 Yazmasının Transkripsiyonu-Dizini* (Haz.: Y. Dağlı-S. A. Kahraman-İ. Sezgin), 5. Kitap, İstanbul, 2001, s. 32-45; J. de Tournefort, *Tournefort Seyahatnamesi* (Trc.: A. Berktaş), İstanbul, 2005, s. 133-134, 139; C. Texier, *Küçük Asya Coğrafyası, Tarihi ve Arkeolojisi* (Çev.: A. Suat), III, Ankara, 2002, s. 165-169; İ. H. Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, Ankara, 1947-59, I, s. 299, II, s. 229, 297; W. M. Ramsay, *Anadolu’nun Tarihi Coğrafyası* (Trc.: M. Pektaş), İstanbul, 1960, s. 364-365; O. Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye Tarihi*, İstanbul, 1964, s. 113, 205, 217, 275, 325; S. Erdem, “Tokat Kelimesi Üzerine Düşünceler” *Türk Tarihinde ve Türk Kültüründe Tokat Sempozyumu* (2-6 Temmuz 1986) (Haz.: S. H. Bolay ve Diğerleri), Ankara, 1987, s. 11-16; K. Göde, “XIV. Yüzyılda Tokat/Eratnahılar Hakimiyetinde Tokat” *Türk Tarihinde ve Türk Kültüründe Tokat Sempozyumu* (2-6 Temmuz 1986) (Haz.: S. H. Bolay ve Diğerleri), Ankara, 1987, s. 17-22; M. Beşirli, *Orta Karadeniz Kentleri Tarihi I: Tokat (1771-1853)*, Tokat, 2005; A. Açık, “Tokat” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 41, İstanbul, 2012, s. 219-223.

Herculenum'un keşfi ve burada gerçekleştirilen kazılar ile çıkarılan eserlerin bilimsel yöntemlerle incelenmesi neticesinde Arkeoloji'ye ilginin artması sadece İtalya'da değil, aynı zamanda bütün Avrupa'da müzeciliğin yaygınlaşmasına zemin oluşturmıştır. Fransa krallarının Paris Louvre Sarayı'nda meydana getirdikleri koleksiyonlar sonraları Louvre Müzesi'nin temeli olmuştur. Londra'da Oxford Üniversitesi'nde 1683'te ilk olarak açılan serginin meşhur tarihçi ve koleksiyoncu Elias Ashmole tarafından antik Grek, Roma ve doğu uygarlıklarına ait eserleri bir araya getirmesi sonucunda dönüştürülmesiyle oluşturulan Ashmolean Müzesi, İngiltere Parlamentosu'nun 20.000 sterlin karşılığında Sir Hans Sloane'ndan satın alınan para, madalyon, araç gereç, kitap, bitki ve resimlerden müteşekkil koleksiyon Biritish Museum'un çekirdeğini meydana getirmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nde XIX. Yüzyılda müzecilik önem kazanmış ve dünyanın en büyük müzelerinden birisi olan Metropolitan Museum of Art gibi pek çok müze faaliyete geçmiştir. Anadolu'da ise önceleri Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde eski eser ya da kutsal eşya toplama ve depolama şeklinde karşımıza çıkan faaliyet, XIX. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren yerini müzecilik çalışmalarına bırakmıştır. Aya İrini'de savaş araç ve gereçlerinin yanında çevreden çeşitli vesilelerle derlenen lahit, sütun, sütun kaidesi ve başlıkları gibi mimari parçaları ihtiva eden 'Mecma-ı Eslıha-i Atıka' ve Mecma-ı Âsâr-ı Atıka' adıyla iki bölümden müteşekkil Müze-i Hümayun'un 1869'da tesisi ve müdürlüğüne atanan Edward Goold'un Fransızca olarak taş baskı bir kataloğunu hazırlaması, modern müzeciliğin ilk uygulaması olması hasebiyle oldukça değerlidir. İki yıl sonra faaliyetine son verilen bu müze 1872'de Philipp Anton Dethier'in müdürlüğünde tekrar kurulmasını takiben ilk yerli müdür olarak Osman Hamdi Bey'in atanmasıyla Türkiye'de müzecilik başka bir aşamaya geçmiştir. O dönemde açılan 'Sanâyi-i Nefise Mektebi'nde eğitim ve öğretim veren sanatçı kimliğinin yanı sıra ülkenin farklı bölgelerinden Arkeolojik eserler derlenip toplanması, ilk bilimsel Arkeolojik kazıların gerçekleştirilmesi, müzeye getirilen eserlerin bilimsel yöntemlerle değerlendirilerek teşhir edilmesi ve hepsinden daha önemli olarak eski eserleri korumaya yönelik olarak 'Âsâr-ı Atıka Nizamnâmesi'nin hazırlanması gibi çok değerli ve Türkiye müzeciliğinin geleceğini şekillendiren işlere imza atmıştır. Ayrıca İstanbul Arkeoloji Müzesi, Eski Şark Eserleri Müzesi, Evkâf-ı İslâmiyye Müzesi ve Deniz Müzesi onun zamanında şekillenen önemli müzeler olarak sayılabilir. Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren Ankara Arkeoloji Müzesi (1923), İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi (ilk bölümü 1927 / ikinci aşaması 1934), Bursa Müzesi (1929) gibi resmi müzeler yanı sıra İstanbul'da İtfaiye, Ankara'da PTT müzesi gibi kurum müzeleri ve İstanbul'da Sadberk Hanım, Hasköy'de Rahmi Koç ve Konya'da Koyunoğlu müzeleri gibi özel müzelerle birlikte çağdaş müzecilikte bir atılım gerçekleştirmiştir. Bunlara ilaveten özellikle

XX. Yüzyılın ikinci yarısında modern müzecilik faaliyetlerinin İstanbul ve Ankara'dan sonra Anadolu'nun diğer bölgelerinde ve şehirlerinde hızla yaygınlaştığı ve böylece şehir müzeleri, hatta ilçe müzelerinin kurulmaya başlandığı görülmektedir.⁶

Gök Medrese'nin İnşası ve Mimarisi

Tokat'ta Meydan Mahallesi'ndeki Gaziosman Paşa Bulvarı'nda Taşhan'ın yakınında yer alan, aslen tıp medresesi ya da darüşşifa olarak tasarlandığı tahmin edilen ve "Darüşşifa", "Bimarhane" "Pervane Medresesi" veya "Kırkızlar Medresesi" gibi adlarla anılagelen yapı, yaygın olarak kabul gören rivayete göre Muînüddin Süleyman Pervâne tarafından 1270 sonrasında inşa ettirilmiş Selçuklu çağına ait bir eğitim-öğretim yapısı olup, taşkapı nişinin içerisinde kemerin üzerinde kitabelik yazısızdır ve bunun Pervâne'nin 1277 senesinde İlhanlılar tarafından idam edilmesinden sonra kazındığından oluştuğu yorumları yapılagelmektedir. 1839 senesine kadar şifahane olarak işlevini sürdürmüş olan medrese, 1911 yılında terk edilmesini takiben 1925 yılında onarım gördükten sonra 1926 senesinden itibaren H. Turgut Cinlioğlu'nun çevreden topladığı eserleri muhafaza ettiği bir depo halini almıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında Anadolu'da depo-müze olarak faaliyet sergileyen örneklerden birisi olarak dikkat çekmektedir.

Medresenin doğuya bakan ana cephesi yol seviyesinin yükselmesi nedeniyle günümüzde ikinci kat hizasına kadar cadde tabanından aşağıda kalmış vaziyettedir (Resim 1-3). Ancak cephenin ortasındaki anıtsal portal, herhangi bir zarar görmeden gelebilmiş oldukça gösterişli bir giriş mahiyetindedir. Yan taraflarındaki bazı yumuşak taşların yenilendiği anlaşılan ve yüzeyden yukarıya ve öne doğru taşıntısı olmayan mukarnaslı abidevi taşkapı iki renkli

6 N. Can, *Eski Eserler ve Müzelerle İlgili Kanun Nizamname ve Emirler*, Ankara, 1948; K. Su, *Osman Hamdi Bey'e Kadar Türk Müzesi*, İstanbul, 1965; M. Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, 1971; Z. Güvemli – C. Kerametli, *Türk ve İslâm Eserleri Müzesi*, İstanbul, 1974; S. Atasoy, *Müzeler ve Müzecilik Bibliyografyası*, İstanbul, 1979; A. Ogan, "Türk Müzeciliğinin 100'ncü Yıldönümü" *Turing (Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu) Belleteni*, S. 61-62, İstanbul, 1947, s. 3-16; T. Öz, "Ahmet Fethi Paşa ve Müzeler" *Türk Tarih, Arkeolojya ve Etnografya Dergisi*, V, Ankara, 1949, s. 1-15; A. M. Mansel, "Osman Hamdi Bey" *Anatolia*, IV, 1959, s. 189-193; a.mlf., "Osman Hamdi Bey" *Türk Tarih Kurumu Belleten*, XXIV, Ankara, 1960, s. 291-301; S. Eyice, "Arkeoloji Müzeleri ve Kuruluşu" *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, VI, İstanbul, 1965, s. 1596-1603; H. Metzger, "Arkeoloji Müzelerinin Çeşitli Kataloglarının Yazarı Gustave Mendel" *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yıllığı*, S. 15-16, İstanbul, 1969, s. 311-312; R. Kocabaş, "Müzecilik Hareketi ve İlk Müze Okulunun Açılışı" *Belgelerle Türk Tarih Dergisi*, IV/21, İstanbul, 1969, s. 74-78; E. Yücel, "Türk ve İslâm Eserleri Müzesinin Kuruluş Talimatnamesi" *Türk Kültürü*, XVI/191, Ankara, 1978, s. 691-698; a.mlf., "Çağdaş Müzeciliğin Neresindeyiz" *Turing (Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu) Belleteni*, S. 79 (358), İstanbul, 1990, s. 47-52; a.mlf., *Türkiye'de Müzecilik*, Arkeoloji Ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1999; a.mlf., "Müze" Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 32, İstanbul, 2006, s. 240-243; F. Gerçek, *Türk Müzeciliği*, Ankara, 1999.

düzgün kesme taştan örülmüş mimarisiyle dikkat çekmekte olup, medresenin dış yüzlerinde tamamen moloz taş malzeme kullanıldığı ve yalnızca aralardaki destek payandalarının düzgün kesme taştan yapıldığı görülmektedir. İçteki daha ince palmet lotus dizisi ve dıştaki daha geniş geometrik yıldız geçme kompozisyonu içeren ve üç yönden ters U biçiminde saran iki bordür ile çerçevelenmiş derinliği fazla olmayan dikdörtgen bir nişin içerisindeki mukarnas kavsaralı niş, sekiz kademe stalaktitten oluşmaktadır ve geçmelerle bezenmiş başlıklı sütuncelere oturtulmuş dilimli bir kemere sahiptir. Ayrıca kavsarada iç bükey ve dış bükey yüzeylerin dilimlerle, alttaki kitabeliğin etrafındaki boşluğun da üç dilimli ve sivri kemerli çerçeveli ve bitkisel bezemeli bir dekorasyonla tezyin edildiği görülmektedir. Üstte ok uçları ile bezenmiş kemer köşeliklerinde burmalı silmeyle çerçevelenmiş sivri kemerli birer pencere yer almaktadır. Altta kırmızı ve kirli sarı renkteki sivri kemerli kapı açıklığından yapıya giriş sağlanmaktadır (Resim 4-5).

Medresenin merkezinde, 20,50 x 12,45 m ölçülerinde kuzey güney yönünde dikdörtgen şekilli bir düzenlemeye sahip olan açık avluya, girişten ulaşılan beşik tonozla örtülü doğu eyvanından girilmektedir. Avlunun kuzey, doğu ve batı yönleri kaidesiz olarak dikilmiş devşirme on iki sütunun desteklediği sivri kemerli revakla çevrilmişken, ana eyvanın yer aldığı güney taraf revaksız olarak düzenlenmiştir. Giriş eyvanına göre daha büyük tutulmuş vaziyetteki 7,50 x 6,90 m boyutlarında, her iki katı kaplayacak biçimde olan ve büyük bir beşik tonozla örtülmüş durumdaki ana eyvan, turkuaz renkli çinilerle kaplanmış batı, kuzey ve güney duvarlarında birer adet niş ihtiva etmektedir ve bu özellikleriyle medresenin dershanesi işlevi görüyor olmalıdır (Resim 6). Eyvanın avluya bakan iki yan cephesi de ortadaki on kollu yıldızdan türetilmiş geometrik, dıştaki bitkisel zemin üzerine sülüs yazı ve içteki palmet rumi ve kıvrık dallardan müteşekkil kompozisyonlar içeren turkuaz ve pathican moru renkli çini kaplamalara sahiptir ve medrese adını da buradan almaktadır (Resim 7). Eyvanın sol tarafında bulunan beşik tonozla örtülü, 8,30 x 6,50 m ebatlarında, dikdörtgen şekilli mekân, kible duvarında mihrabı bulunan mescit işlevliken, sağ tarafında yer alan 11,80 x 6,50 m ölçülerinde dikdörtgen biçimindeki mekân da iki yandan tonozlarla daraltılmış ve bir kubbeyle kapatılmış mezar odası olarak kullanılmıştır. Türbeye bitişik kuzey kanattaki biri kubbeli diğeri beşik tonozlu ilk iki oda, avlunun etrafındaki diğer hücrelere göre daha büyük tutulmuşlardır. Bunlardan sonra aynı hizada, ilk üçü beşik tonozlu ve küçük öğrenci hücreleri, sonuncusu da daha büyük dikdörtgen şekilli bir kapalı mekân yerleştirilmiştir. Bu oda son kazı ve restorasyon çalışmaları esnasında belirlenebildiği kadarıyla beşik tonozla örtülü ve merdivenli bir geçiş mekânı olduğu anlaşılmıştır. Doğu tarafta girişin iki tarafında ikişer beşik tonozlu ve dikdörtgen formu hücre mevcuttur. Güney kanadın başında yer alan beşik

tonozla örtülü ve merdivenli bir hol ile mescit arasındaki kısımda altı adet beşik tonozlu  ğrenci h resi dizilmiştir. Merdivenli holden çıkılan ikinci katta, alt kattaki revakların üzerinde, yine doğu, batı ve kuzey kenarları kuşatacak şekilde k  k bodur payelere dayandırılmış sivri kemerli ikinci kat revakları bulunmaktadır. İkinci kat mekân düzeni bakımından zemin katı tekrarlar mahiyettedir ( izim 1-4). Ayrıca yapının kuzey tarafındaki bazı yıkıntılardan hareketle farklı tarihlerde bazı sondaj çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Son olarak da Vakıflar Genel Müdürlüğü'nce 2020 yılında başlayan restorasyon çalışmaları kapsamında gerçekleştirilen bilimsel çalışmalarda buradaki kalıntılara ilişkin değerlendirmeler söz konusudur. Eski yayınlarda buradaki kalıntıların medreseyle ilintisi tam olarak kurulamamasına rağmen tıp medresesi ve şifahane olmak üzere bir  ifte medrese olabileceği ileri sürülürken, son yayınlarda mevcut medresede avlunun kuzey kanadına sonradan bağlandığı düşünülen türbe ve ona bitişik iki büyük mekan ile kuzey dışta tespit edilen ve batı tarafta kalan eyvan ve etrafındaki kalıntılar dikkate alındığında bu yapının kapalı avlulu bir form sergileyen, çok daha eski bir tarihte (muhtemelen Danişmentli devrinde) planlanmış olabileceği düşüncesinden hareketle bir 'D r 's-S leha' ya da arşivlerdeki tabip görevlendirmesine yönelik kayıtlardan mülhem bir tıp medresesi olarak değerlendirilebileceği ifade edilmektedir ( izim 5). Süsleme bakımından ana eyvandaki firuze renkli ve sırlı tuğla işçilikli cephe anlayışının medresenin avlusunu  eviren diğer yönlerde de söz konusu olduğu değerlendirilmektedir. Bununla birlikte türbenin duvarları ile içerisinde yer alan bazı lahitlerde de aynı karakterde  ini kaplama izlerine rastlanmaktadır. Belki daha da dikkat çekici bir örnek olarak ta  kapıda firuze zemin üzerine mor renkle yazılmış 'Ali' ismi devrin önemli bir ustasını tanıma imkânı sunan bir belge mahiyetindedir.

Bütün bu özellikleriyle Gök Medrese, Tokat'ta yer alan Anadolu Selçuklu devrine ait bir eğitim kurumu olması yanı sıra iki katlı açık avlulu ve iki eyvanlı tipolojisiyle Kayseri'deki Hunat Hatun Medresesi (1237-1238) ve Amasya Bimarhanesi (1308-1309) ile benzeşirken, İlhanlı etkisiyle Anadolu'da  ini kaplamanın çok fazlalaştığı dikkate alınarak aynı zamanda yapının isimlendirilmesine sebep olan firuze ve pathcan moru renkteki  ini kaplamaları nedeniyle de Konya'daki Sır alı Medrese'yi (1242-1243) akla getirmektedir.⁷

7 Gök Medrese'nin mimarisi için bkz. A. Gabriel, *Monuments Turcs d'Anatolie*, C. II, Paris, 1934, s. 96-100; A. Kuran, *Anadolu Medreseleri*, Ankara, 1969, s. 96-99; M. Sözen, *Anadolu Medreseleri (Selçuklular ve Beylikler Devri)*, İstanbul, 1970, s. 213-218; ř. Yetkin, *Anadolu'da Türk  ini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul, 1972, s. 94-96; G.  ney, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları*, Ankara 1978, s. 83, 84, 88; C. E. Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul, ts. (Maarif Basımevi), s. 129-130; O. Aslanapa, *Türk Sanatı*, İstanbul, 1984, s. 151-152; İ. Numan, "Tokat Gökmedrese ile Yanındaki Yapı Bakıyesi Arasındaki Mimari Münasebet" *Suut Kemal Yetkin'e Armağan*, Ankara 1984, s. 249-261; E. Yavi, *Tokat*, İstanbul 1986, s. 40-44, 112-113; G. Cantay, *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darişşifaları*, Ankara, 1992, s. 61-62; a.m.f.,

Bütün bu mimari karakteri ve süsleme detaylarıyla Anadolu'da Selçuklu devrinde meydana getirilen kültürel ortamın ifadesi sayılabilecek bir mimari miras örneği durumundadır.

Tokat Müzesi Olarak Gök Medrese

1925 yılında onarıma tabi tutulduktan sonra 1926 senesinden itibaren depo amaçlı olarak kullanılmaya başlandığı anlaşılan Gök Medrese, müze işleviyle faaliyete geçirilmiş Cumhuriyetin ilk yıllarında Anadolu'da öne çıkan tarihi binaların önemli örneklerinden birisi durumundadır. 1974 senesine kadar eserin odalarının bazıları teşhir alanları olarak kullanılmıştır. 1982 yılından itibaren çağdaş bir müze olarak düzenlenmiştir. Yapının kuzeybatı köşesinde birtakım yapı kalıntılarının bulunduğu alan ile avlu sütun, sütun kaidesi ve başlıkları ile mimari taş/mermer parçalar, mezar taşları (baş ve ayak şahideleri ile koç koyun tarzında mezar taşları), taş/mermer ve seramikten yapılmış lahitler ve sandukalar, erzak depolamak için kullanıldığı anlaşılan büyük ebatlı küpler, mil taşları gibi farklı dönemlere ait prehistorik ve antik, Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı eserlerinin sergilendiği açık alanları oluştururken, medresenin kapalı mekanları da sikke ve madalyonlar, figürinler, savaş araç ve gereçleri, çeşitli arkeolojik kazılardan elde edilmiş buluntular yanı sıra halkın yaşam kültürünü yansıtan etnografik malzemelerin teşhir edildiği mekanlar olarak değerlendirilmiştir. Kapasitesi daha sınırlı bir yapı arz ettiğinden 2012 senesinde Tokat Müzesi, bugünkü tarihi Bedestene nakledilmiştir (Resim 8-9).

Sonuç olarak kuruluşundan itibaren Selçuklu Beylikler ve Osmanlı dönemlerini kapsayan süre zarfında asırlarca insanlığa hizmet vermiş bir eğitim öğretim yapısı, Cumhuriyet'in ilanından sonra Türkiye'nin modern ve çağdaş bir müze örneği olarak kullanılan Gök Medrese, günümüzde gerçekleştirilen restorasyon ile tekrar ihya edilerek imar edilen bir vakıf eseri durumundadır (Resim 10).

"Tokat Tıp Medresesi ve Şifahanesi" *Bilim ve Teknik Dergisi*, S. 152, 1980, s. 7-11; İ. Numan-I. Aksulu, "Tokat Gök Medrese Darü's-sülehası'nın Restitüsyonu" *Aptullah Kuran İçin Yazılar* (Ed.: Ç. Kafesioğlu-L.T. Şenocak), İstanbul, 1999, s. 43-54; D. Kuban, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul, 2001, s. 202; A. H. Bayat, "Tokat Muinüddin Süleyman Darü's-şifası (1255-1275)" *38th International Congress on History of Medicine* (Ed. Nil Sarı), İstanbul, 2002, s. 29 v.d.; H. Gündoğdu-A. A. Bayhan-A. M. Aktemur-İ. U. Kucaracı-A. Çelik-B. Güneş, *Tarihi Yaşatan İl Tokat*, Ankara, 2006, s. 205-216; A. Açikel, "Pervane Muineddin Süleyman Bey Vakfı" *Tokat Sempozyumu (01-03 Kasım 2012) Bildiriler*, C. 2, Tokat, 2012, s. 149-161; İ. Gültekin Özmen-O. Avcı, "Tokat Gök Medrese Ve Devşirme Sütun Başlıkları" *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 8 / Sayı: 40, Ekim 2015, s. 403-412; S. Seyfi, *Arşiv Kaynaklarına Göre Tokat İlinin Kentsel Gelişim Sürecinde Koruma ve Onarım Uygulamaları (Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi)*, Ordu, 2023, s. 294-310; O. Gündoğdu, "Tokat Gök Medrese Taçkapısı Üzerine Değerlendirme" *5. Tokat Sempozyumu (14-16 Ekim 2022, Tokat) Bildirileri* (Ed.: C. Yılmaz), İstanbul, 2023, s. 238-261; M. Kutlu, "Tokat Gökmedrese'nin Kuzeyindeki Eski Yapı Kalıntısı Üzerine Bir Değerlendirme" *Sosyal ve Beşeri Bilimler Alanında Uluslararası Çalışma ve Değerlendirmeler*, Ankara, 2024, s. 299-317.

Kaynakça

- Açıkel, A.; "Pervane Muineddin Süleyman Bey Vakfı" Tokat Sempozyumu (01-03 Kasım 2012) Bildiriler, c. 2, Tokat, 2012, s. 149-161.
- Açıkel, A.; "Tokat" Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 41, İstanbul, 2012, s. 219-223.
- Arseven, C. E.; *Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul, ts. (Maarif Basımevi).
- Aslanapa, O.; *Türk Sanatı*, İstanbul, 1984.
- Atasoy, S.; *Müzeler ve Müzecilik Bibliyografyası*, İstanbul, 1979.
- Bayat, A. H.; "Tokat Muinüddin Süleyman Darü's-şifâsı (1255-1275)" 38th International Congress on History of Medicine (Ed. Nil Sarı), İstanbul, 2002; s. 29 v.d.
- Beşirli, M.; *Orta Karadeniz Kentleri Tarihi I: Tokat (1771-1853)*, Tokat, 2005.
- Can, N.; *Eski Eserler ve Müzelerle İlgili Kanun Nizamname ve Emirler*, Ankara, 1948.
- Cantay, G.; "Tokat Tıp Medresesi ve Şifahanesi" *Bilim ve Teknik Dergisi*, S. 152, 1980, s. 7-11.
- Cantay, G.; *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları*, Ankara, 1992.
- Cezar, M.; *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, 1971.
- de Tournefort, J.; *Tournefort Seyahatnamesi (Trc.: A. Berktaş)*, İstanbul, 2005.
- Erdem, S.; "Tokat Kelimesi Üzerine Düşünceler" *Türk Tarihinde ve Türk Kültüründe Tokat Sempozyumu (2-6 Temmuz 1986)* (Haz.: S. H. Bolay ve Diğerleri), Ankara, 1987, s. 11-16.
- Evliya Çelebi b. Derviş Mehmed Zilli, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi Topkapı Sarayı Bağdat 307 Yazmasının Transkripsiyonu-Dizini* (Haz.: Y. Dağlı-S. A. Kahraman-İ. Sezgin), 5. Kitap, İstanbul, 2001.
- Eyice, S.; "Arkeoloji Müzeleri ve Kuruluşu" *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, VI, İstanbul, 1965, s. 1596-1603.
- Gabriel, A.; *Monuments Turcs d'Anatolie*, C. II, Paris, 1934.
- Gerçek, F.; *Türk Müzeciliği*, Ankara, 1999.
- Göde, K.; "XIV. Yüzyılda Tokat/Eratnalılar Hakimiyetinde Tokat" *Türk Tarihinde ve Türk Kültüründe Tokat Sempozyumu (2-6 Temmuz 1986)* (Haz.: S. H. Bolay ve Diğerleri), Ankara, 1987, s. 17-22.
- Gültekin Özmen, İ.-Avcı, O.; "Tokat Gök Medrese Ve Devşirme Sütun Başlıkları" *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 8 / Sayı: 40, Ekim 2015, s. 403-412.
- Gündoğdu, H.-Bayhan, A. A.-Aktemur, A. M.-Kukaracı, İ. U.-Çelik, A.-Güneş, B.; *Tarihi Yaşatan İl Tokat*, Ankara, 2006.
- Gündoğdu, O.; "Tokat Gök Medrese Taçkapısı Üzerine Değerlendirme" 5. Tokat Sempozyumu (14-16 Ekim 2022, Tokat) Bildirileri (Ed.: C. Yılmaz), İstanbul, 2023, s. 238-261.

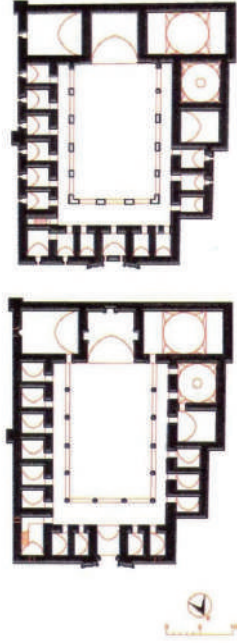
- Güvemli, Z.-Kerametli, C.; *Türk ve İslâm Eserleri Müzesi*, İstanbul, 1974.
- Kocabaş, R.; “Müzecilik Hareketi ve İlk Müze Okulunun Açılışı” *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, IV/21, İstanbul, 1969, s. 74-78.
- Kuban, D.; *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul, 2001.
- Kuran, A.; *Anadolu Medreseleri*, Ankara, 1969.
- Kutlu, M.; “Tokat Gökmedrese’nin Kuzeyindeki Eski Yapı Kalıntısı Üzerine Bir Değerlendirme” *Sosyal ve Beşeri Bilimler Alanında Uluslararası Çalışma ve Değerlendirmeler*, Ankara 2024, s. 299-317.
- Mansel, A. M.; “Osman Hamdi Bey” *Anatolia*, IV, 1959, s. 189-193.
- Mansel, A. M.; “Osman Hamdi Bey” *Türk Tarih Kurumu Belleten*, XXIV, Ankara, 1960, s. 291-301.
- Metzger, H.; “Arkeoloji Müzelerinin Çeşitli Kataloglarının Yazarı Gustave Mendel” *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yıllığı*, S. 15-16, İstanbul, 1969, s. 311-312.
- Numan, İ., Aksulu, I.; “Tokat Gök Medrese Darü’s-sülehası’nın Restitüsyonu” Aptullah Kuran İçin Yazılar (Ed.: Ç. Kafesçioğlu-L.T. Şenocak), İstanbul, 1999, s. 43-54.
- Numan, İ.; “Tokat Gökmedrese ile Yanındaki Yapı Bakıyesi Arasındaki Mimari Münasebet” *Suut Kemal Yetkin’e Armağan*, Ankara 1984, s. 249-261.
- Ogan, A.; “Türk Müzeciliğinin 100’ncü Yıldönümü” *Turing (Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu) Belleteni*, S. 61-62, İstanbul, 1947, s. 3-16.
- Öney, G.; *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları*, Ankara 1978.
- Öz, T.; “Ahmet Fethi Paşa ve Müzeler” *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi*, V, Ankara, 1949, s. 1-15.
- Ramsay, W. M.; *Anadolu’nun Tarihi Coğrafyası (Trc.: M. Pektaş)*, İstanbul, 1960.
- Seyfi, S.; “Kültürel Bellek Mekânlarından Bir Örnek: Tokat Şehir Müzesi” *Kent Akademisi*, Cilt: 17 / Sayı: 6, 2024, s. 2194-2218.
- Seyfi, S.; *Arşiv Kaynaklarına Göre Tokat İlinin Kentsel Gelişim Sürecinde Koruma ve Onarım Uygulamaları (Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi)*, Ordu, 2023.
- Sözen, M.; *Anadolu Medreseleri (Selçuklular ve Beylikler Devri)*, İstanbul, 1970.
- Strabon, *Antik Anadolu Coğrafyası (Geographika: XII, XIII, XIV) (Trc.: A. Pekman)*, İstanbul, 2000.
- Su, K.; *Osman Hamdi Bey’e Kadar Türk Müzesi*, İstanbul, 1965.
- Texier, C.; *Küçük Asya Coğrafyası, Tarihi ve Arkeolojisi (Çev.: A. Suat)*, III, Ankara, 2002.
- Turan, O.; *Selçuklular Zamanında Türkiye Tarihi*, İstanbul, 1964.
- Uzunçarşılı, İ. H.; *Osmanlı Tarihi*, I-II, Ankara, 1947-59.
- Yavi, E.; *Tokat*, İstanbul 1986.
- Yetkin, Ş.; *Anadolu’da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul, 1972.

Yücel, E.; "Çağdaş Müzeciliğin Neresindeyiz" *Turing (Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu) Belleteni*, S. 79 (358), İstanbul, 1990, s. 47-52.

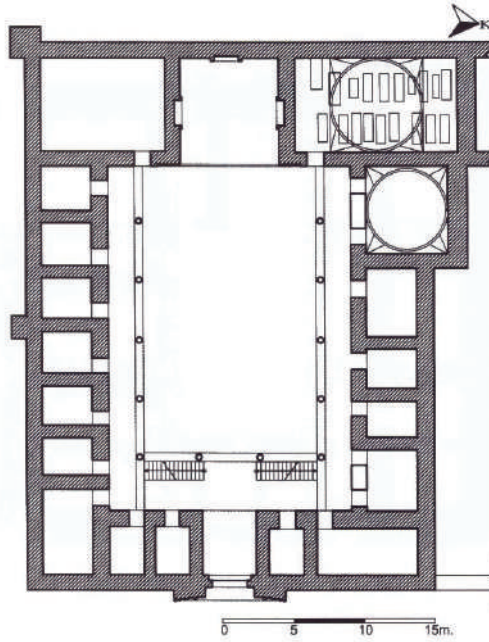
Yücel, E.; "Müze" Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 32, İstanbul, 2006, s. 240-243.

Yücel, E.; "Türk ve İslâm Eserleri Müzesinin Kuruluş Talimatnamesi" *Türk Kültürü*, XVI/191, Ankara, 1978, s. 691-698.

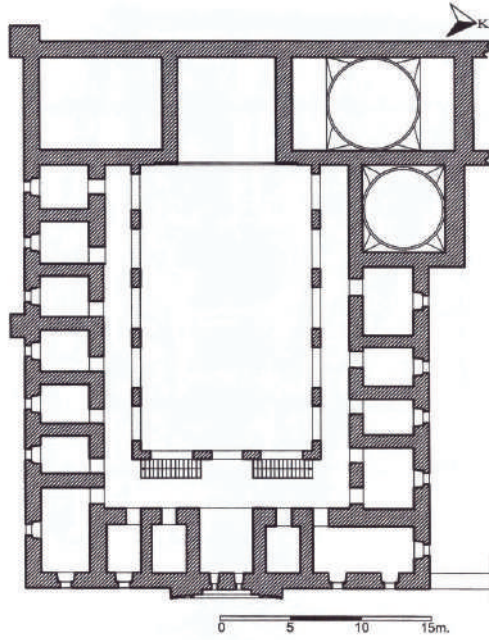
Yücel, E.; *Türkiye'de Müzecilik*, Arkeoloji Ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1999.



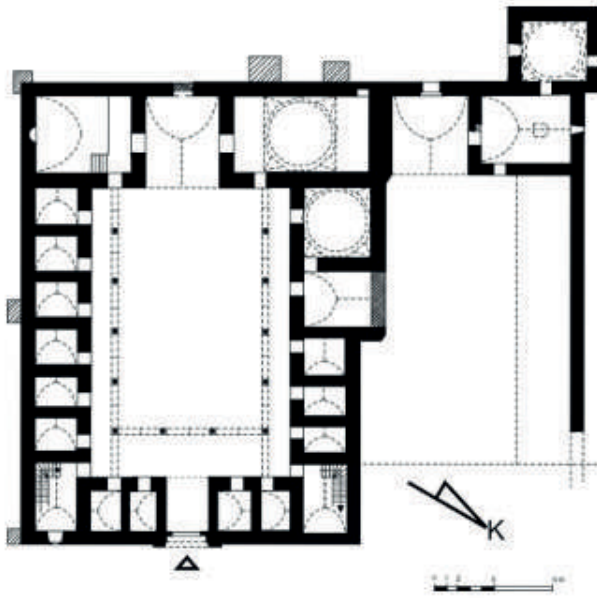
Çizim 1- Gök Medrese'nin Alt ve Üst Kat Planları (D. Kuban'dan)



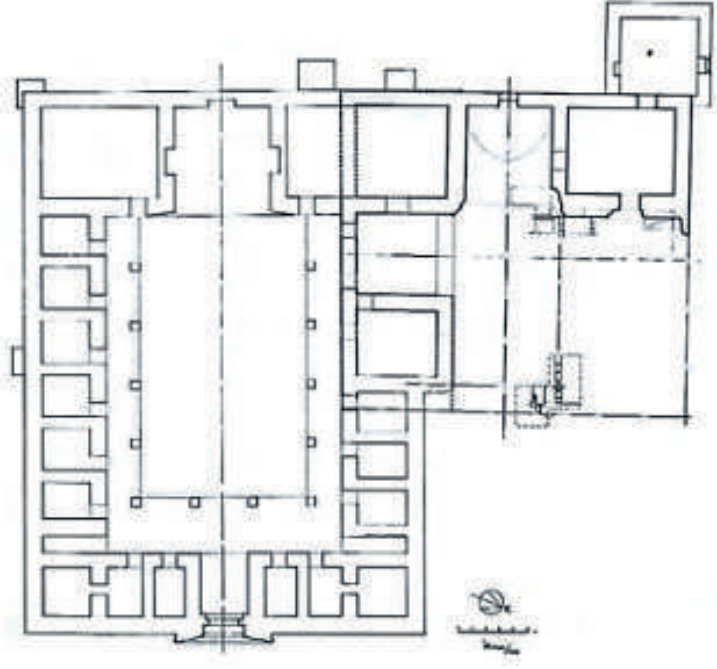
Çizim 2- Gök Medrese'nin Zemin Kat Planı (Gabriel'den İşlenerek-Gündoğdu)



Çizim 3- Gök Medrese'nin Üst Kat Planı (Gabriel'den İşlenerek-Gündoğdu)



Çizim 4- Gök Medrese ve KuzeyTaraftaki Yıkıntılara İlişkin Çizim (Kutlu'dan)



*Çizim 5- Gök Medrese ile Kuzeyindeki Eski Medresenin Plan Restitüsyonu
(Numan'dan)*



Resim 1- Gök Medrese'nin Genel Görünüşü



Resim 2- Gök Medrese'nin Caddeden Görünümü



Resim 3- Gök Medrese'nin Kuzeydoğu Köşeden Görünüşü



Resim 4- Gök Medrese'nin Portali



Resim 5- Gök Medrese Portalinden Kavsarların Görünümü



Resim 6- Gök Medrese'nin Avlu Revakları ve Ana Eyvanı



Resim 7- Gök Medrese Eyvanındaki Çini Süsleme Detayı



Resim 8- Gök Medrese Tokat Müzesi Olarak Faaliyet Verirken Giriş Cephesi



Resim 9- Gök Medrese Tokat Müzesi Olarak Kullanılırken Avlusunun Görünüşü



Resim 10- Gök Medrese Restorasyonundan Görünüm (2024)

Tekkeköy Hagios Demetrios Kilisesi¹

Demet Okuyucu²

Özet

Bu çalışma, 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda Tanzimat (1839) ve Islahat (1856) fermanlarıyla gayrimüslim cemaatlere tanınan ibadethane inşaatme hakkının, Samsun ve çevresindeki Rum kiliseleri bağlamında yarattığı dönüşümü ele almaktadır. Bu düzenlemeler, Osmanlı modernleşme sürecinin eşitlikçi hukuk anlayışını tesis etme çabasının bir parçası olarak gayrimüslim cemaatlerin kamusal görünürlüğünü artırmış; yeni kilise inşaatları ve mevcut yapıların onarımı bu sürecin somut göstergeleri olmuştur.

Samsun ve Bafra, 19. yüzyılın ikinci yarısında ticari ve demografik açıdan hızla gelişmiş; Rum nüfusun artışıyla birlikte kilise ve okul inşaatları cemaat kimliğinin görünür kılınmasında belirleyici rol oynamıştır. Bu bağlamda **Antyeri Hagios Demetrios Kilisesi**, üç nefli bazilikal planıyla dönemin Rum kilise mimarisinin tipik özelliklerini yansıtan önemli bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Erken Hristiyanlıktan itibaren yaygınlaşan bazilikal şema, 19. yüzyılda Anadolu ve Karadeniz coğrafyasında yoğun biçimde uygulanmış; Hagios Demetrios Kilisesi bu geleneğin bölgesel bir yansımasıdır.

Yapının batı cephesinde yer alan çift çan kulesi, Karadeniz bölgesinde nadir görülen bir uygulama olarak dikkat çekmektedir. Tanzimat sonrası dönemde çan kulelerinin kilise planlarına özgün biçimde dahil edilmesi, cemaatlerin dini kimliklerini mimari üzerinden ifade etme çabasının göstergesidir. Camiye dönüştürülmesiyle iç mekânın özgün özellikleri büyük ölçüde kaybolmuş olsa da Hagios Demetrios Kilisesi, 19. yüzyıl Rum cemaatinin kültürel varlığını ve Osmanlı şehir dokusundaki çok kültürlü yapıyı yansıtan önemli bir anıt niteliğini korumaktadır.

- 1 Bu çalışma “Orta ve Doğu Karadeniz Bölgesi Rum Kiliseleri” Konulu Doktora tez çalışması kapsamında incelenen yapılardan biri olan “Antyeri Köyü Kilise Camii (Hagios Demetrios Kilisesi)” kilisesinin yeniden ele alınması ve detaylandırılması ile hazırlanmıştır.
- 2 Doçent Dr. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, demet@atauni.edu.tr. <https://orcid.org/0000-0002-5533-8397>

Tekkeköy Hagios Demetrios Kilisesi

Samsun ilinin doğusundaki merkez ilçelerden biri olan Tekkeköy, doğudan ve güneydoğudan Çarşamba, güneybatıdan Asarcık, batıdan Canik ilçesi çevrilidir.³ İlçenin kuzeyinde ise Karadeniz bulunmaktadır. Prehistorik dönemlerden itibaren yerleşim yeri olan bölge Hititler, Frigler, Kimmerler, İskitler ve Lidyalılar, Miletliiler, Persler, Pontus Krallığı ve Romalılar, Bizans, Anadolu Selçukluları, Osmanlılar ve Türkiye Cumhuriyeti devleti şeklindeki bir kronolojiye sahiptir⁴. Tekkeköy ismi, 1250-1330 yılları arasında yaşamış olan şeyh Zeynüddin'in burada yolcuları, düşkünleri ve fakirleri doyurmak üzere kurduğu tekleden geldiği ifade edilmektedir⁵.

Tarihin en eski dönemlerinden itibaren önemli bir ticaret ve liman şehri olan Samsun Osmanlı hâkimiyetinde eski ticari önemini kaybederek 19. yüzyıla kadar Sinop limanının gölgesinde küçük bir iskele olarak kalmıştır. Samsun şehri ve limanının ticari hacmi 19. yüzyıl ortalarından itibaren artmaya başlamıştır. Buna paralel olarak farklı bölgelerden gayrimüslimler, daha sonra Kafkas göçmenleri ve Avrupalı tüccarlar da Samsun'a yerleşmişlerdir. Limana paralel olarak karayolu ulaşımında önemli adımlar atılmıştır. 1862'de başlanan ve 1883'te tamamlanan Sivas'a giden taş döşeli yolun inşası⁶ İç Anadolu'nun Samsun'a bağlanmasını dolayısıyla deniz ve kara ticaretinin gelişmesini sağlamıştır⁷.

Bölgede başlıca ekonomik faaliyet olan tütün ve fındık üretimi, kıyı taşımacılığı ve Rusya ve İran'la yapılan ticarete Rum burjuvazisi hâkimdi. İç bölgelerdeki Rumların kıyı bölgelere yerleşmesi kıyıdağı Rum nüfusunun artmasını sağladığı gibi ekonomik hayatta da Rumların etkisini pekiştirmiştir⁸.

1831 yılı nüfus sayımına göre Canik Sancağında 40.935 Müslüman'a karşılık, 14.803 gayrimüslim olduğu tespit edilmiştir ki gayrimüslim nüfus sadece Rumlardan oluşmamaktadır. 20. yüzyılın başlarına kadar Müslüman ve Gayrimüslim halklar bir arada ve huzur içerisinde yaşamıştır. Canik sancağında rüştiye derecesinde 8, iptidai derecesinde 205 olmak üzere

3 Gülhan Özgür, *Tekkeköy Şehir Coğrafyası*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun 2004, 8.

4 Arzu Cerit, *Canik Sancağında Rumlar ve Pontus Meselesi (1912-1923)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri 2004, 7-9.

5 Mehmet Sami Bayraktar, Alper Atıcı, Şuayip Çelemoğlu, Nadire Tuba Yiğitpaşa, *"Tekkeköy'de Tarihi Yapı Mirası"*, Tarih Boyunca Tekkeköy, (ed. İbrahim Tellioglu), Serander, İstanbul 2021, 125.

6 Anthony Bryer, David Winfield, Selina Ballance, Jane Isaac, *The Post-Byzantine Monuments of the Pontos*, Ashgate Publishing, Great Britain/USA 2002, Part 3, s.254.

7 Cerit, 18.

8 Cerit, 18-20,

toplam 213 gayrimüslim okulu mevcut olması birlikte ve adil yaşamın somut verileridir. Ortodoks Rumların dinsel hizmetlerini İstanbul Patrikhanesine bağlı Metropolitler tarafından yürütmüştür⁹.

Bölgedeki Rum ahali 30 Ocak 1923 tarihinde, 19 maddeden oluşan “Yunan ve Türk Halklarının Mübadelesine İlişkin Sözleşme ve Protokol”¹⁰ gereğince Yunanistan’a göç etmiştir¹¹.

Hagios Demetrios Kilisesi (Antyeri Köyü Kilise Cami)

Yapı Samsun İli Tekkeköy İlçesi’ne bağlı Antyeri Köyü’nde bulunmaktadır. Köyün kuruluşu ile ilgili sözlü bir gelenek şu şekildedir; “*Bir gün Kumuşhane’den (Gümmüşhane’den) üç kardeş yola çıktılar: Andreas, Yannis ve Nikolas, ve bir derenin kenarına varıp orada durdular. Kumuşhane’den ayrıldılar çünkü orası çok yoksul bir yerdi ve geçinmeleri zordu. Derenin kıyısında üç ev yaptılar: biri Andreas için, biri Yannis için ve biri de Nikolas için. Üçkardeş evlendiler, çocukları oldu, başka evler de yaptılar ve birkaç yıl sonra büyük kardeş Andreas’ın adını verdikleri bir köy kurdular. Bu yüzden oraya Andreandon (Andreas’ın yeri) dediler.*”¹² Andreandon ismi Türkçeleştirilerek günümüzde Antyeri olarak kullanılmaktadır.

Köy, Aşağı (Kato) ve Yukarı (Ano) Andreandon diye iki bölüme ayrılmıştır. Aşağı Andreandon’da Hagios Nikolaos, Yukarı Andreandon’da ise Hagios Demetrios kiliseleri, köyün platosunda ise Aziz Ioannes (Άγιος Ιωάννης) şapeli bulunmaktadır. Sözlü geleneğe göre köyün kurucusu olan Andreas kilisenin temellerini de atan kişi olarak kabul edilir. Böylece köyün yeri, sınırları ve düzeninin de belirlenmiş olduğu ifade edilir¹³.

Yeorgíu K. Katsopoulou’nun “Laografiká horíyu Andreándon” (Antseandon’un Halkbilimsel Unsurları) konulu makalesinde, kiliseye ait Türkçe kitabede “*Bu azim (kutsal) kilise, adı Aziz Dimitrios olan, 1840 yılında inşa edilmiştir.*” ifadesinin yazılı olduğundan bahsetmiştir¹⁴.

9 Cerit, 11-21.

10 Yücel Bozdağhoğlu, “Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi Ve Sonuçları”, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 180(180), 9-32.

11 İbrahim Erdal, *Türkiye ile Yunanistan Arasında Mübadele Meselesi (1923-1930)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2006, 40.

12 Yeorgíu K. Katsopoulou, “Laografiká horíyu Andreándon”, *Arhíon Póntou*, 28, Atina 1966, 309.

13 Katsopoulou, 309.

14 Katsopoulou, 309.

Kilisenin batı cephesinde yer alan girişin yuvarlak kemerli alınlığı içerinde yer alan kare şekilli kitabelik günümüzde beton ile doldurulmuştur (Foto. 1). Katsop lou'nun bahsettiği yazıt bu bölüme ait olmalıdır.

Hagios Demetrios Kilisesi 10.34 x 14.28 m. boyutlarında olup  c nefli bazilikal planlıdır (Plan. 1). Yapıya giriş, günümüzde, doğu cephenin kuzeyinde açılan kapı ile sağlanmaktadır (Foto. 2). Kiliseye ait orijinal giriş batı cephenin ortasında yer almaktadır. Kilisenin doğu cephesi, muhtemelen yapı camiye çevrildiği sırada, değişikliğe uğramıştır. Katsop lou'nun makalesinde yer alan doğu cephesine ait resimde naos duvarının aşağısından başlayan   l  apsis görülmektedir (Foto. 3). Doğu cephede, yapılan değişiklikler sonucunda, cephenin kuzeyinde dikdörtgen formlu bir kapı, ortasında ve güneyinde ise dikdörtgen formlu ve üçgen alınlıklı iki pencere açılmıştır. Üçgen olarak sonlanan doğu cephenin üst bölümünde dikdörtgen formlu ve mazgal türü  c pencere açılmıştır. Pencerelerin arasında yer alan ve saçak altına kadar uzanan plastirlarla cephe  c bölüme ayrılmıştır.

Batı cephe, köşelerde ve cephenin ortasında yer alan plastirlarla dikey  c bölüme ayrılmıştır (Foto. 4). Cephenin ortasında yapının orijinal girişi bulunmaktadır. Giriş iki i  bükey, bir dış bükey silme ile oluşturulmuş dikdörtgen bir  er eve içerisine alınmıştır.   kertilmiş yüzey üzerinde yer alan giriş açıklığı lentoludur. Lento üzerinde yuvarlak kemerli, ortasında kare şekilli kitabelik bulunan, alınlık yer almaktadır. Kitabelik günümüzde sıvalı olup sıvalı yüzey üzerine 1965 tarihi kazınmıştır. Giriş günümüzde örülerek kapatılmıştır (Foto. 4). Girişin üzerinde ikiz kemerli bir pencere açıklığına yer verilmiştir. Dilimli olan pencere kemerleri, ortada dış bükey kaide üzerine oturan ve stilize edilmiş dor üslubunda başlığı olan bir sütunce, yanlarda ise dışa doğru genişleyen iki kademeli plastirlar üzerine oturmaktadır. Dışta yer alan plastirların üzerlerinde, kabartma olarak, dikdörtgen kaide üzerine oturan birer  i ek motifi işlenmiştir. Pencere silindirik konsollar üzerine yükselen, i  bükey kaideleri ve stilize edilmiş dor tarzı başlıkları olan sütunceler üzerinden yükselen, i  bükey ve dış bükey silmelerle oluşturulan yuvarlak kemerli  er eve içerisine alınmıştır (Foto. 6-7). Kemerin kilit taşı noktasında kabartma olarak yapılmış ve yüzeyi sarmal şekilde düzenlenmiş iki yuvarlak taş görülmektedir. Pencere ile dıştaki yuvarlak kemer arasında kalan yüzeyin ortası dikdörtgen şekilli ve düz bırakılmışken geri kalan bölüm oyma olarak ve birbirleriyle bağlantılı yıldış şeklindeki geometrik motiflerle bezenmiştir. Cephenin yan bölümleri iki katlı ve simetrik bir düzenlemeye sahiptir. Alt bölüm iki ince ve düz silme ile oluşturulmuş y zeyssel bir yuvarlak kemer, üst bölümü ise dikdörtgen  er eve içerisine alınmış sağır bir yüzey ile doldurulmuştur.

Batı cephenin güney köşesinde, çatının üzerinde, kilisenin çan kulesi yükselmektedir (Foto. 8-9). Çan kulesi sekizgen yüksek bir kasnak üzerinden yükselmektedir. Kasnağın yüzeyleri bir dışa taşkın bir çökertme yüzey şeklinde alternatifli olarak düzenlenmiş, kasnak gövdesi dışa taşkın yüzeylerde iç bükey ve dışa taşıntılı silme ile çökertilmiş yüzeyler ise iki dış bükey silmenin oluşturduğu yuvarlak kemerlerle ikiye bölünmüştür (Foto. 10). Çan kulesinin baldaken gövdesi, kaidenin dışa taşıntılı dört yüzeyi üzerine denk gelecek şekilde yerleştirilen, ikiz sütuncelerle oluşturulmuştur. Bütün halindeki sütunceler dikdörtgen altlık üzerinde yükselmekte ve benzer şekilde üst bölümde sonlanmaktadır. Sütuncelerin alt bölümüne, dış bükey bir bilezik ile kaide, üst bölümüne ise yine dış bükey iki bilezik ile başlık görünümü verilmiştir. Sütunceler birbirlerine, iç bükey, yuvarlak kemerlerle bağlanmıştır. Kemerlerin aralarına atılan metal gergilerle açılmaları engellenmiş ve sağlam kalmaları sağlanmıştır. Gövdenin dış sırası şeklindeki bir silme ve onun üzerinde yer alan bir dış bükey silme ile sonlanmıştır. Çan kulesi, taştan yapılmış, soğan şeklindeki bir kubbe ile örtülüdür (Foto. 11-12). Kubbenin üzerinde bulunması gereken haçın kaidesi ile çanın asıldığı metal aksam günümüzde görülebilmektedir. Katsopólou'nun Andreandon yerleşimi hakkındaki makalesinde kilisenin doğu ve batı cephelerine ait birer resim bulunmaktadır. Kilisenin orijinal isminin de verildiği bu yayındaki resimden kilisenin batı cephesindeki çift çan kulesi görülmektedir.

Yapının kuzey ve güney cepheleri simetrik düzenlenmiştir. Cepheler, belirli aralıklarla yerleştirilmiş ve cephe boyunca uzanan üç plastır ile dört bölüme ayrılmış, her bölümün üzerinde mazgal türü birer pencere açılmıştır. Kuzey cephede açılan mazgal pencerelerin altına, doğudan itibaren birinci ve ikinci bölüme dikdörtgen formlu yuvarlak kemerli, dördüncü bölüme ise dikdörtgen formlu ve lentolu birer pencere açılmış, üçüncü bölüm yüzeyi boş bırakılmıştır (Foto 13). Güney cephenin de ortada yer alan iki bölümünde, kuzey cephede olduğu gibi mazgal pencerelerin altına denk gelecek şekilde, dikdörtgen formlu yuvarlak kemerli birer pencere açılmıştır. Üstte yer alan mazgal pencerelerin tamamı örülerek kapatılmıştır. Pencerelerin cephe ve iç mekandaki durumlarından hareketle sonradan eklendiği düşünülmektedir (Foto. 14). Kuzey cephenin doğusuna bitişik olarak sonradan bir bina eklenmiştir (Foto 15).

Naosta nef ayrımı iki sıra halinde yerleştirilmiş üçer sütun ile sağlanmıştır. Birbirlerine yuvarlak kemerlerle bağlanan sütunların başlıkları kare formlu olup iç ve dış bükey profillerle kademeli olarak yükseltlen birer altlık üzerine yerleştirilmişlerdir. Taşıyıcı sistemi oluşturan sütun ve plastırların araları metal gergilerle güçlendirilmiştir (Foto 16). Doğu bölümü değişikliğe uğramış olan yapıda sonradan oluşturulan doğu duvarı üzerinde, sonradan

açılan kapı ve pencere ile üstte yer alan ve sonradan kapatılan mazgal türü pencereler görülmektedir (Foto 17). Dıştan dikdörtgen formlu olan pencereler iç mekana yuvarlak kemerli olarak yansıtılmıştır. Batı duvarının orta bölümünde, geniş bir yuvarlak kemer içerisine alınmış, yuvarlak kemerli ikiz pencere; güney köşede, duvar yüzeyinden dışarıya doğru silindirik şekilde çıkıntı yapan ve çan kulesine çıkışın sağlandığı kaide bölümü görülmektedir (Foto 18). Günümüzde ahşap merdivenlerle ulaşılan kaidede yer alan kapı ile sarmal şekilde devam eden, taştan, merdiven basamakları ile çan kulesine çıkılmaktadır (Foto 19-20). Batı duvarının kuzey köşesinde, güneyde yer alan kaidenin simetriği görülmektedir (Foto 21). Kapısı örülerek kapatılan kaide kısmından hareketle kuzey köşede de bir çan kulesinin var olduğu anlaşılmaktadır. Ancak cephede çan kulesine ait herhangi bir iz görülmemektedir. Kuzey ve güney duvarları simetrik olarak düzenlenmiştir. Duvar yüzeyleri, birbirlerine yuvarlak kemerlerle bağlanan üçer plastır ile dört bölüme ayrılmıştır. Plastırların iç ve dış bükey profillerle kademeli olarak yükseltile bir alt bölüm üzerine yerleştirilen başlıkları küp şeklindedir. Çökertme yüzeyler halindeki her bölüm üzerinde cephelerde açılan dikdörtgen formlu mazgal pencerelerin yuvarlak kemerli olarak yansması ve sonradan açılan pencereler görülmektedir (Foto 22). Kilise camiye çevrildikten sonra güney duvarına mihrap, mihrabın batısına ise ahşap minber eklenmiştir (Foto 23). Yapının üst örtüsü içten orta nefte daha geniş ve yüksek, yan neflerde ise daha dar ve alçak olan, yuvarlak beşik tonoz, dıştan ise kırma çatıdır. Tonozlar, taşıyıcı elemanlar hizasındaki takviye kemerleri ile dilimlenmiştir. Çatının hemen altında, düz saçak silmesi bütün cepheleri dolaşmaktadır (Foto 24). Yapıda süsleme olarak değerlendirilebilecek tek unsur batı cephede yer alan giriş, üzerindeki pencere ve çan kulesinin kaidesidir. Yapının tamamen beyaza boyanan iç mekanında herhangi bir süsleme unsuru görülmemektedir. Yapının inşasında, duvar dolgularında moloz taş, cephelerde, iç mekanda ve çan kulesinde düzgün kesme taş kullanılmıştır. Orijinal özelliklerini kısmen kaybeden yapı günümüzde cami olarak kullanılmaktadır¹⁵.

Değerlendirme

19. yüzyıl Osmanlı siyasi ortamında, özellikle 1839 Tanzimat Fermanı ve 1856 Islahat Fermanı ile gayrimüslim tebaaya tanınan yeniden ibadethane inşa etme hakkı¹⁶, imparatorluğun dini ve kültürel manzarasında önemli bir

15 Demet Okuyucu, *Orta ve Doğu Karadeniz Bölgesi Rum Kiliseleri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2013, 342-346

16 Sacit Pekak, "18.-19. Yüzyıllarda Anadolu'da Yaşayan Gayrimüslimlerin İmar Faaliyetleri ve Foça'daki Post-Bizans Kiliseleri", Geçmişten Günümüze Foça, Uluslararası Sempozyum Bildirileri, Ankara 1997, 79.

dönüşüm yaratmıştır. Bu düzenlemeler, Osmanlı modernleşme sürecinin bir parçası olarak çeşitlikçi bir hukuk anlayışını tesis etmeyi amaçlamış; gayrimüslim cemaatlerin kamusal görünürlüğünü artırmış ve toplumsal entegrasyon politikalarının somut bir göstergesi olmuştur. Fermanların ardından başkent İstanbul'da ve Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde yeni kiliseler inşa edilmiş, mevcut yapılar ise onarım ve genişletme imkânı bulmuştur. Bu süreç, yalnızca mimari üretimi değil, aynı zamanda cemaatlerin kimliklerini yeniden ifade etme biçimlerini de etkilemiştir. Kilise inşaatlarının artışı, Osmanlı şehir dokusunda yeni mekânsal düzenlemeler doğurmuş; mahallelerin dinsel çeşitliliğini görünür kılmış ve imparatorluğun çok kültürlü yapısının mimari bir yansıması olarak değerlendirilmiştir.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Samsun ve Bafra, Osmanlı İmparatorluğu'nun ticari ve demografik dönüşümünde öne çıkan merkezler haline gelmiştir. Başlangıçta küçük ve yoksul köyler olan bu yerleşimler, İstanbul-Bağdat yolu üzerindeki stratejik konumları ve özellikle Bafra'nın Osmanlı tütün endüstrisinin merkezi haline gelmesi sayesinde hızla gelişmiştir. 1862-1883 arasında inşa edilen Sivas yolu ve 1891'de başlayan Samsun-Sivas demiryolu projeleri, kentin hinterlandla bağlantısını güçlendirerek ticaret hacmini artırmıştır. Bu süreçte Rum nüfusun göç yoluyla hızla artması, Samsun ve Bafra'nın sosyal ve ekonomik yapısını dönüştürmüştür. Eğitim ve kültürel yaşamda da etkin olan Rum cemaatleri kiliseler ve okullar inşa ederek kimliklerini görünür kılmıştır. 19 Mayıs 1919'da Atatürk'ün Milli Mücadele'yi Samsun'da başlatması ve ardından gerçekleşen nüfus mübadelesiyle Rumlar bölgeden ayrılmış, yerlerine Yunanistan'dan gelen Türk göçmenler yerleştirilmiştir. Ulusal mücadelenin merkezi olan Samsun 1930'larda Karadeniz'in en önemli limanı olarak yeniden yükselmiştir¹⁷.

Samsun merkez ve merkeze yakın konumdaki kiliseler Rum cemaatinin ekonomik güçlenmesiyle birlikte kimliklerini mimari üzerinden ifade etme çabasının ve ticari güçlerini kültürel görünürlükle pekiştirmelerinin somut birer örneği olmuştur. Samsun, Trabzon'dan farklı olarak Batı Anadolu'ya yönelen ticari ve kültürel açılımın mimari bir yansımasına da sahne olmuştur.

Antyeri Hagios Demetrios Kilisesi üç nefli bazilikal planlı bir yapı olup Karadeniz Bölgesi ve Anadolu coğrafyasının genelinde görülen 19. Yüzyıla ait bazilikal planlı kiliselerle büyük oranda benzer özellikler sergilemektedir. Erken Hristiyanlık döneminden itibaren yaygın bir şekilde kullanılan üç nefli bazilikal şema Post- Bizans dönem başkent ve taşra yapılarında yoğun bir biçimde tatbik edilmiştir.

17 Bryer, Winfield, Ballance, Isaac, 254.

Orta ve Doğu Karadeniz bölgesinde¹⁸, İstanbul'da¹⁹, Orta Anadolu bölgesinde²⁰ Akdeniz bölgesinde²¹, Ege²² ve Batı Anadolu bölgelerinde²³ üç nefli bazilikal plan şeması ile kurulmuş çok sayıda 19. Yüzyıl kilisesi bulunmaktadır.

Camiye dönüştürülmesi neticesinde iç mekânı İslam ibadethanesi olarak kullanılacak olmasının gereği olarak yeniden düzenlenmiştir. Bu sebeple iç mekanın orijinaline ait özellikler günümüzde görünür değildir. Doğudaki apsis bölümünü ve batı cephesindeki çan kulelerinden birinin yıkılması nedeniyle kilise ilk tasarımıyla kısmen uzaklaşmıştır.

Çan kuleleri, Bizans dini mimarisine bir kavram ve uygulama olarak Latin istilasından sonra girmiştir. Konstantinopolis'te çan kullanımı daha önce mevcut olsa da, bu kullanım dini değil seküler amaçlıdır²⁴. Fetihden sonra ilan edilen Gayrimüslim nizamnamesi ile yeni kilise inşası, çan çalınması ve kubbelerin kurşunla kaplanması gibi pek çok gelenek yasaklanmıştır²⁵. Tanzimat (1839) ve Islahat (1856) fermanlarıyla birlikte Müslüman olmayan cemaatlerin yeni kilise inşa etmelerine yönelik yasak kaldırılmış, böylece 19. yüzyılda yoğun bir kilise yapım süreci başlamıştır. Bu dönemde çan kuleleri, eski kiliselere sonradan eklenmiş; Tanzimat sonrası yapılar ise özgün planlarında çan kulelerini bütününe ayrılmaz bir parçası olarak barındırmıştır²⁶.

Karadeniz Bölgesi'nde Orta Çağ'dan günümüze ulaşan en önemli çan kulesi Trabzon Ayasofya'sına aittir²⁷. Orta ve Doğu Karadeniz Bölgesi Orta

18 Okuyucu, 2013, 426.

19 Zafer Karaca, *İstanbul'da Tanzimat Öncesi Rum Ortodoks Kiliseleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008, 608.

20 Şeyda Güngör Açıkgöz, *Kayseri ve Çevresi'ndeki 19. Yüzyıl Kiliseleri ve Korunmaları İçin Öneriler*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2007, 32.

21 Ayşe Aydın, *19. Yüzyıl Mersin Kiliseleri*, Mersin Kitaplığı-1, Pitura Yayınevi, İstanbul 2011, 48-65.

22 Arman Özgür Erol, *Ege Bölgesi Rum Ortodoks Kiliseleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2003, 25-118.

23 Sacit Pekak, Suavi Aydın, "Selçuk ve Çevresinde Osmanlı İdaresindeki Gayrimüslim Tebaanın İmar Faaliyetleri", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 15(2), Ankara 1999, 126-132.

24 A.P. Kazhdan, "Semantron", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. 3, Oxford University Press, New York 1991, 1868.

25 Yavuz Ercan, *Toplu Eserler: II, Rumlar ve Diğer Müslüman olmayan Topluluklar*, Turhan Kitabevi, Ankara 2007, 137-138.

26 Karaca, 632.

27 Anthony Bryer, David Winfield, *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos*, Dumbarton Oaks Publications, Washington 1985, 234.

Çağ kiliselerinde de görülen çan kulesi uygulaması 19. yüzyılda gelişen şartların birer ürünüdür. Bölgedeki çan kuleleri çoğunlukla tek kule şeklinde olup yapı ile bütünleşik veya yapıdan bağımsız olmak üzere iki farklı konuma sahiptir²⁸. Bu yapılar süsleme açısından son derece mütevazıdır. Bu çalışma kapsamında ele alınan Hagios Demetrios Kilisesi batı cephesinde bulunan çift çan kulesi ile Karadeniz bölgesi özelinde üniktir.

Samsun ve çevresindeki Rum kiliseleri Rumların 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başındaki kültürel varlığını yansıtan önemli yapılar olarak öne çıkar. Özellikle 1872’de inşasına başlanan Aya Triada (Kutsal Üçlü) Rum Ortodoks Katedrali, Batı etkili neo-klasik üslubu ve soğan kubbesiyle Pontos bölgesinin geleneksel kilise mimarisinden ayrılır; batı cephesindeki iki İtalyan tarzı kule ise dönemin eklektik mimari anlayışını gösterir. Yakın çevredeki Antreantôn’daki Aziz Demetrios Kilisesi de benzer biçimde İtalyan etkili kuleleriyle dikkat çeker²⁹.

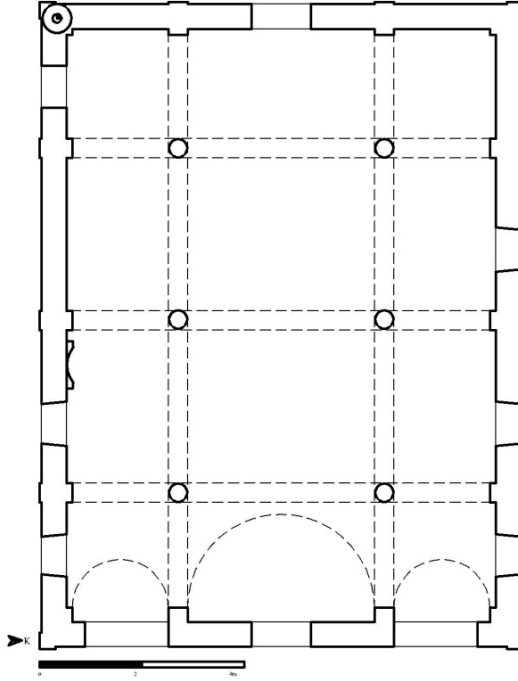
Sonuç

Bu çalışma, 19. yüzyılda Osmanlı Devleti’nde yürürlüğe giren reformların gayrimüslim cemaatlerin mimari üretimleri üzerindeki etkisini, Samsun–Tekkeköy örneği üzerinden değerlendirmiştir. Hagios Demetrios Kilisesi, dönemin hukuki ve toplumsal koşullarının Rum Ortodoks cemaatine sağladığı yeni imkânların mimari karşılığını ortaya koyan nitelikli bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Yapının plan kurgusu, cephe düzenlemesi ve özellikle çift çan kulesi uygulaması, yalnızca dinsel bir mekânın değil, aynı zamanda cemaat kimliğinin kamusal alanda ifade ediliş biçiminin mimari bir göstergesi niteliğindedir.

Kilisenin daha sonraki süreçte camiye dönüştürülmesi, iç mekân düzeninin ve bazı özgün mimari öğelerin kaybına yol açmış olsa da yapı, geç Osmanlı döneminde Karadeniz kıyı yerleşimlerindeki çok katmanlı toplumsal yapıyı yansıtan tarihsel bir belge olma özelliğini korumaktadır. Bu bağlamda Hagios Demetrios Kilisesi, Samsun ve çevresindeki Rum varlığının mimari mirasını anlamada önemli bir referans noktası sunmakta; Tanzimat sonrası dönemin sosyal, ekonomik ve kültürel dönüşümünü okumaya imkân veren özgün bir yapı olarak değerlendirilmelidir.

28 Demet Okuyucu Yılmaz “Orta ve Doğu Karadeniz Bölgesi 19. Yüzyıl Rum Kiliselerinde Çan Kuleleri”, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 41, 2018, 194-208.

29 Bryer, Winfield, Ballance, Isaac, 251,



Plan 1. Antyeri Hagios Demetrios Kilisesi Planı (Okuyucu, 2013)



Foto. 1. Antyeri Köyü Kilise Camii batı girişi alınlığındaki tarih bölümü



Foto. 2. Antyeri Köyü Kilise Camii doğu cephesi



Foto. 3. Antyeri Köyü Kilise Camii'nin genelini ve doğu cephesini gösteren eski bir fotoğraf (A.P.'dan)

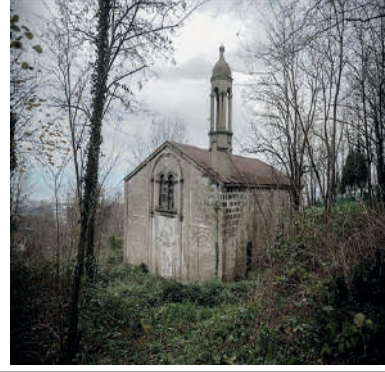


Foto. 4. Antyeri Köyü Kilise Camii batı cephesi

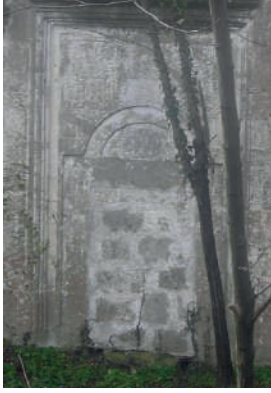


Foto. 5. Antyeri Köyü Kilise Camii girişi



Foto. 6. Antyeri Köyü Kilise Camii batı cephesi penceresi



Foto. 7. Antyeri Köyü Kilise Camii batı cephesi penceresi detay



Foto. 8. Antyeri Köyü Kilise Camii batı cephesinin güney bölümü



Foto. 9. Antyeri Köyü Kilise Camii batı cephesinin kuzey bölümü



Foto. 10. Antyeri Köyü Kilise Camii çan kulesi



Foto. 11. Antyeri Köyü Kilise Camii çan kulesinin içi

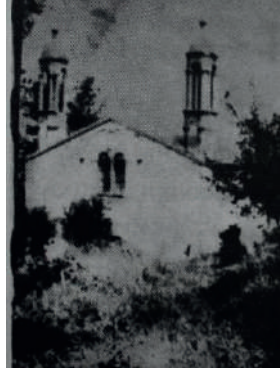


Foto. 12. Antyeri Köyü Kilise Camii batı cephesi ve çan kulelerini gösteren eski bir fotoğraf (A.P.'dan)



Foto. 13. Antyeri Köyü Kilise Camii kuzey cephesi



Foto. 14. Antyeri Köyü Kilise Camii kuzey cephesi



Foto. 15. Antyeri Köyü Kilise Camii
kuzey cephesi



Foto. 16. Antyeri Köyü Kilise Camii
sütun başlığı



Foto. 17. Antyeri Köyü Kilise Camii
doğu duvarı



Foto. 18. Antyeri Köyü Kilise Camii
naosu ve batı duvarı



Foto. 19. Antyeri Köyü Kilise Camii
kuzey çan kulesine çıkışı sağlayan bölüm



Foto. 20. Antyeri Köyü Kilise Camii çan
kulesi merdivenleri



Foto. 21. *Antyeri Köyü Kilise Camii*
kuzey çan kulesine çıkışı sağlayan bölüm



Foto. 22. *Antyeri Köyü Kilise Camii*
kuzey duvarı



Foto. 23. *Antyeri Köyü Kilise Camii*
güney duvarı



Foto. 24. *Antyeri Köyü Kilise Camii tonozları*

Kaynakça

- Aydın, Ayşe, *19. Yüzyıl Mersin Kiliseleri, Mersin Kitaplığı-1*, Pitura Yayınevi, İstanbul 2011.
- Bayraktar, Mehmet Sami, Atıcı, Alper, Çelemoğlu, Şuayip, Yiğitpaşa, Nadire Tuba, “Tekkeköy’de Tarihî Yapı Mirası” Tarih Boyunca Tekkeköy, (ed. İbrahim Tellioglu), Serander, İstanbul 2021, 133-290
- Bozdağhoğlu, Yücel, “Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi Ve Sonuçları”, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 180(180), 9-32.
- Bryer, Anthony, Winfield, David, Ballance, Selina, Isaac, Jane, *The Post-Byzantine Monuments of the Pontos*, Ashgate Publishing, Great Britain/USA 2002.
- Bryer, Anthony, Winfield, David, *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos*, Dumbarton Oaks Publications, Washington 1985.
- Cerit, Arzu, *Canik Sancağında Rumlar ve Pontus Meselesi (1912-1923)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri 2004.
- Ercan, Yavuz, *Toplu Eserler: II, Rumlar ve Diğer Müslüman olmayan Topluluklar*, Turhan Kitabevi, Ankara 2007.
- Erdal, İbrahim, *Türkiye ile Yunanistan Arasında Mübadele Meselesi (1923-1930)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2006.
- Güngör Açıkgöz, Şeyda, *Kayseri ve Çevresi’ndeki 19. Yüzyıl Kiliseleri ve Korunmaları İçin Öneriler*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2007.
- Karaca, Zafer, *İstanbul’da Tanzimat Öncesi Rum Ortodoks Kiliseleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008.
- Katzopolou, Yeorgiu K., “Laografiká horíyu Andreádon”, *Arhion Póntou*, 28, Atina 1966, 309–368.
- Kazhdan, A. P., “Semantron”, *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. 3, Oxford University Press, New York 1991, 1868.
- Okuyucu Yılmaz, Demet “Orta ve Doğu Karadeniz Bölgesi 19. Yüzyıl Rum Kiliselerinde Çan Kuleleri”, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 41, 2018, 194-208.
- Okuyucu, Demet, Orta ve Doğu Karadeniz Bölgesi Rum Kiliseleri, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2013.
- Özgür Erol, Arman, *Ege Bölgesi Rum Ortodoks Kiliseleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2003.
- Özgür, Gülhan, *Tekkeköy Şehir Coğrafyası*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun 2004, 8.

Pekak, Sacit, Aydın, Suavi, “Selçuk ve çevresinde Osmanlı İdaresindeki Gayrim uslim Tebaanın İmar Faaliyetleri”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 15(2), Ankara 1999, 126-132.

Pekak, Sacit, “18.-19. Y zyullarda Anadolu’da Yaşayan Gayrim uslimlerin İmar Faaliyetleri ve Foça’daki Post-Bizans Kiliseleri”, Geçmişten Günümüze Foça, Uluslararası Sempozyum Bildirileri, 1997, 75-90.

Ticaretin Mekânı, Dönüşümün İzleri: İzmir Kemeraltı'nda Bir Depo Yapısı

Aygül Uçar¹

Zeynep Özkan Tekneci²

Hasan Uçar³

Özet

Bu çalışma, İzmir'in tarihsel ticaret merkezi olan Kemeraltı'nda yer alan ve günümüzde işlevini yitirmiş bir depo yapısının mimari özelliklerini, geçirdiği dönüşümleri ve restitüsyon olanaklarını incelemeyi amaçlamaktadır. Yemişçiler Çarşısı içinde konumlanan yapı, Kemeraltı'nın 17. yüzyıldan itibaren gelişen ticari dokusu içerisinde şekillenen depolama işlevli yapılar arasında değerlendirilmektedir. Yapının inşa tarihine ilişkin doğrudan bir belge bulunmamasıyla birlikte, inşa malzemesi, plan kurgusu ve cephe özellikleri ile çevresindeki benzer yapılar dikkate alındığında, 19. yüzyılın ikinci yarısında inşa edilmiş olması muhtemel görünmektedir.

Çalışmada, yapının günümüze ulaşan mimari izleri, raspa çalışmaları sırasında ortaya çıkan bulgular ve arşiv belgeleri birlikte ele alınmıştır. Bu veriler doğrultusunda, yapının iki ana döneme ait izler taşıdığı tespit edilmiştir. Birinci dönemde, zemin ve birinci katın bütüncül bir depo mekânı olarak kurgulandığı, ahşap döşemenin demir sütun ve putrellerle taşındığı anlaşılmaktadır. İkinci dönemde ise, 1975 yılında gerçekleştirilen müdahalelerle yapının işlevinin değiştirildiği, zemin katın perde duvarlarla bölünerek beş ayrı dükkâna dönüştürüldüğü görülmektedir. Bu süreçte, cephe açıklıkları genişletilmiş, betonarme ve tuğla malzemeli ekler yapılmış ve yapının özgün mekânsal kurgusunda önemli değişiklikler meydana gelmiştir.

- 1 Doç.Dr. Ege Üniversitesi, Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı; E-Mail: aygul.ucar@ege.edu.tr; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6399-970X>
- 2 Arş. Gör. Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü; E-Mail: zeynep.ozkan.tekneci@ege.edu.tr; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7394-3542>
- 3 Doç.Dr. Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü; E-Mail: hasan.ucar@ege.edu.tr; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7443-5715>

Yangın sonrası büyük ölçüde tahrip olan yapının, buna karşın restitüsyonuna olanak sağlayacak ölçüde özgün veriler taşıdığı anlaşılmaktadır. Yapının özgün mimari kimliğini esas alan bir restorasyon ve yeniden kullanım yaklaşımının, hem yapının fiziksel sürekliliğini sağlaması hem de Kemeraltı'nın tarihsel ticaret dokusuna katkı sunması açısından önemli olduğu değerlendirilmektedir.

The Place of Trade, Traces of Transformation: A Warehouse Building in Kemeraltı

This study examines the architectural characteristics, transformation process, and restitution potential of a former warehouse building located in Kemeraltı, İzmir's historic commercial center. Situated within the Yemişçiler Çarşısı area, the building is evaluated as part of the storage-oriented commercial structures that developed alongside the expansion of trade activities in Kemeraltı. Although no inscription or direct document indicating the construction date has been identified, an assessment based on building materials, plan typology, façade design, and comparisons with neighboring structures suggests that the building was most likely constructed in the second half of the nineteenth century.

The research is based on an integrated evaluation of physical traces observed during scraping works, archival documents, and existing architectural remains. These data indicate that the building preserves evidence from two distinct phases. In the first phase, the structure functioned as a warehouse with a unified spatial organization, where the ground and upper floors were connected by a wooden floor system supported by iron columns and girders. In the second phase, interventions carried out in 1975 resulted in a functional transformation. During this period, the ground floor was subdivided into five separate retail units by means of partition walls, façade openings were enlarged, and new brick and reinforced concrete additions were introduced, significantly altering the original spatial configuration.

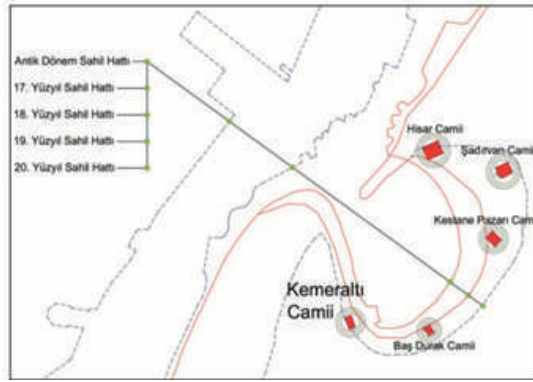
Although the building suffered severe damage following a fire, the surviving architectural traces and archival data provide sufficient information for a restitution proposal. In this context, a restoration and adaptive reuse project grounded in the building's original architectural character is considered essential for ensuring its physical continuity and for sustaining the historical commercial identity of the Kemeraltı district.

1. TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİNDE KEMERALTI

Eski dönemlerden günümüze birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış olan İzmir, tarihsel süreçte önemli bir liman kenti niteliği kazanmıştır. 1425 yılında Osmanlı İmparatorluğu'na bağlanan İzmir, 15. yüzyıl başından 17.

yüzyıl başına dek küçük ölçekli bir bölgesel ticaret merkezi konumundadır (Neumann ve Tamdoğan, 2008: 62). Kent, İpek Yolu'nun önemini yitirmesiyle 17. yüzyıl başlarından itibaren Sakız, Çeşme, Kuşadası gibi Batı Anadolu'nun çeşitli liman kentleriyle birlikte daha geniş ölçekli bir ticaret merkezi olarak ön plana çıkmıştır. Akdeniz, Kızıldeniz ve Karadeniz'in denizcilik bölgeleri arasındaki konumu ile imparatorluğun iç kesimlerini kıyı bölgelerine bağlayan geniş hinterlandı, İzmir'e diğer liman kentleri arasında ayrıcalıklı bir konum kazandıran etkenlerdir (Tekeli, 1992). 17. yüzyıl ortalarından itibaren, yurt dışından gelen gemilerin Ege'deki diğer limanlara uğramadan doğrudan İzmir'e yönelmeleri, bu limanların gümrük gelirlerinde belirgin bir düşüşe yol açmıştır. Gümrük gelirleri azalan birçok Sakızlı tüccar, 18. yüzyılda İzmir'e göç etmiş ve bu durum kentteki Rum nüfusunun artmasına sebep olmuştur. 18. ve 19. yüzyıllara damgasını vuran Sanayi Devrimi ile birlikte tarımda makineleşme, teknolojik yenilikler ve buhar gücünün yaygınlaşması nüfusun kentlerde yoğunlaşmasına yol açmış; İzmir de bu süreçten etkilenmiştir. Avrupalıların sömürge arayışları sonucunda, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı-Avrupa ticaretinin yaygınlaşması, başta Fransa olmak üzere İngiltere ve Hollanda'dan gelenlerin İzmir'e yerleşmesini beraberinde getirmiş (Frangakis-Syrett, 2008: 36); kent, çeşitli ülkelerden gelen bu grupların yerleşik ticaret ve yaşam çevreleri oluşturdukları kozmopolit bir merkez hâline gelmiştir (Kuyulu Ersoy, 2003:37).

17. yüzyılda ticaretin hızla gelişmeye başlaması, limanın hemen gerisindeki Kemeraltı'nın önemini artırmıştır. Kentin fiziki görünümü yeni ihtiyaçlar doğrultusunda değişirken, bu değişim iç liman sınırlarını oluşturan bugünkü Kemeraltı yayının üzerine 17. yüzyıl boyunca inşa edilen camilerle hissedilir hale gelmiştir. Bu camiler Anafartalar Caddesi başta olmak üzere iç liman boyunca peş peşe uzanmaktadır (Ersoy, 1991). Anafartalar Caddesi'ne deniz tarafından girildiğinde karşılaşılan ilk cami Kemeraltı Camisi olup, bunu Başdurak Camisi, Kestane Pazarı Camisi, Şadırvan Camisi ve Hisar Camisi takip etmektedir (Fot. 1). Bu yayın çevresi de zamanla hanlar, ticari işlevli yapılar ve konutlarla dolmuş, geleneksel kent dokusu bütünlenmiştir.



Fot. 1. Kemeraltı'ndaki camilerin konumu (Taşkaya Dönmez, 2012)

17. yüzyıl sonlarında İzmir'de meydana gelen birçok deprem ve yangın, kentte ciddi hasarlara yol açmıştır. 10 Temmuz 1688 günü yaşanan depremde körfezdeki kale ve çevre yapıların dörtte üçü yıkılmıştır (Beyru, 2000: 17). 1688 depreminde Türk mahallelerinin büyük ölçüde zarar gördüğü; depremi izleyen yangınla birlikte Avrupalıların yerleşik olduğu mahallenin tamamen yandığı ve bu afetler sonucunda şehrin yarısının yok olduğu bilinmektedir. Bu süreçte, on yedi camiden yalnızca üçü ayakta kalmış, kent büyük yaralar almıştır (Kuban, 2001) Bölgenin ticari açıdan taşıdığı önem, yaşanan yıkımlara rağmen kentin aynı konumda yeniden inşa edilmesinin temel nedenidir (Goffman, 2003).

18. yüzyılın başlarından itibaren İzmir, ticari anlamda tekrar ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde ticaretin temelini oluşturan iç limanın dolmaya başladığı, söz konusu dolgu alan üzerinde yapılaşmanın başladığı ve ticari faaliyetlerin yoğunlaştığı alanların giderek genişlediği anlaşılmaktadır (Ersoy, 1991: 9). Yüzyılın sonlarına doğru bu dolgu alanları üzerinde *Yemişçiler Çarşısı* olarak adlandırılan bir ticari bölgenin oluştuğu bilinmektedir (Atay, 2003: 53). Bu yüzyılda ithal edilen mallar arasında kumaş, kahve, şeker, çivit ve kırmızı boya ilk sıralarda yer alırken (Frangakis-Syrett, 2008: 173-228); ihraç edilen mallar arasında ise tiftik ipliği, ipek, pamuk, pamuk ipliği ve yün başı çekmiş, bu ürünleri buğday, yalancı safran, zeytinyağı, mum, şimşir, üzüm, incir, kuru meyve, şarap gibi ürünler izlemiştir. Artan ticaret hacmi, söz konusu malların depolanacağı alanlara duyulan gereksinimi ortaya çıkarmıştır (Ünal, 2015: 106). Bu ihtiyaç doğrultusunda Yemişçiler Çarşısı, özellikle Avrupa'nın talep ettiği incir, üzüm gibi kuru tarım ürünlerinin depolandığı ve işlendiği bir bölge olarak gelişmiştir. Buradaki yapılaşmanın başlangıçta üzeri ahşap örtülü arasta benzeri yapılar ve Yemiş Çarşısı Sokak'a bakan küçük dükkanlar şeklinde olduğu bilinmektedir. 1922

yangını sonrasında İzmir'in ticaret hayatı duraklamış; 1950'li yıllardan sonra ise Yemişçiler Çarşısı'nda büro kullanımları ortaya çıkmaya başlamış, bunu perakende ve küçük ölçekli toptan ticaret kullanımları takip etmiştir. Bu değişimler büyük bina kütlelerinin yapısal özelliklerinin bozulmasına ve bazı yapıların özgününden uzaklaşmasına neden olmuştur. Günümüzde ise ticaret hayatı Fevzipaşa Bulvarı gibi büyük caddeler üzerine inşa edilen modern binalara ve büyük alışveriş merkezlerine kaymıştır.

2. DEPO YAPISI

Yapı, İzmir İli, Konak İlçesi, Konak Mahallesi'nde, 863 Sokak ile 864 Sokak'ın kesişiminde bulunmaktadır (Fot. 2). Yemişçiler Çarşısı olarak adlandırılan bölge içinde yer alan yapının kuzeyinde iki, doğusunda ise üç katlı betonarme yapılar yer almaktadır. Yapının batısında Cambaz Han, güneyinde ise Hamdi Dalan Sabunhanesi konumlanmıştır. Depo yapısı, cephe tasarımı açısından bu iki yapıyla benzer özellikler taşımaktadır.



Fot. 2. Yapının konumu (İzmir Büyükşehir Belediyesi, 3 Boyutlu Kent Rehberi)

863 Sokak ile 864 Sokak'a cephe veren kâgir yapı, zemin kat üzerine tek katlı olarak inşa edilmiştir. Beden duvarları kaba yonu taş, moloz taş ve tuğla malzeme ile inşa edilen yapının, üzerinin beşik çatıyla örtülü olduğu anlaşılmakla birlikte, çatı günümüze ulaşmamıştır. Günümüzde harap durumda bulunan yapının güney ve batı duvarlarında görülen derin çatlaklar ve ayrılmalar gibi bozulmalar yapıyı riskli hale getirmiştir. Bu nedenle, yapının ön cephesine metal bir koruma perdesi eklenmiştir.

Yapının 864 Sokak'a bakan güney cephesinin zemin katında, beş adet dükkân açıklığı yer almaktadır (Fot. 3). Üst katta cephenin batı aksına kaydırılmış bir balkon ile daha üst kotta konumlanan beş adet pencere bulunmaktadır. Balkon ile pencereler arasındaki kot farkı, bu bölümde

bir batır kat olabileceği izlenimi uyandırmaktadır. Cephe boyunca, belirli aralıklarla demir kılıçlamalar bulunduğu gözlemlenmektedir.



Fot. 3. Yapının güney cephesinden genel bir görünüm

Birinci kattaki balkon, dökme demirden beş adet konsolla taşınmaktadır. “S” kıvrımlı forma sahip olan ve bitkisel süslemelerle bezeli bu konsolların, üst kısmı meander motifli bir bordürle hareketlendirilmiştir. Bu konsol tipine, İzmir’in pek çok semtindeki benzer nitelikteki yapılarda ve konutlarda sıkça rastlanmaktadır. İzmir için karakteristik özellik taşıyan bu konsolların, yerel üretim ürünü olduğu düşünülmektedir (Erpi, 1987, 200). Betonarme zeminli balkon, demir korkulukla çevrelenmiştir. Balkona erişimi sağlayan kapı dikey dikdörtgen formlu olmakla birlikte, dökülen sıvaların altında taş söveli ve yuvarlak kemerli bir açıklığın bulunduğu dikkati çekmektedir.

Üst sırada beş adet pencere yer almaktadır. Bunlardan ikisi cephenin batı aksına, üçü ise doğu aksına çekilmiştir. Pencerele, yaklaşık kare formlu olup, sövelerle çerçevelenmiş ve çift kanatlı demir kepenklerle düzenlenmiştir. Cepheye dikkatlice bakıldığında, söz konusu pencerelerin hemen altında, birinci kat hizasında sonradan kapatılmış olduğu anlaşılan pencerelere ait izler seçilmektedir. Ayrıca zemin katta batıdan doğuya doğru birinci, üçüncü ve dördüncü pencerelerin altında taş söve parçaları dikkati çekmektedir.

Çatı, cephe ile birleştiği noktada profilli bir silme ve bunun üzerinde yer alan taş malzemeli tek sıra bir saçakla vurgulanmıştır. Günümüze ulaşan kiremit kalıntıları, çatının Marsilya tipi kiremitlerle örtülü olduğunu göstermektedir.

Yapının 863 Sokak’a bakan cephesi batı cephesidir (Fot. 4). Bu cephede zemin katta ortada bir kapı açıklığı, bunun iki yanında ise birer pencere yer almaktadır. Kapı açıklığı günümüzde gazbeton ile kapatılmış olup, açıklığın

etrafı taş sövelerle çevrilidir (Fot. 5). Sövelerin üzerine oturtulan lentonun orta bölümü, kilit taşı görünümüyle vurgulanmıştır.

Birinci katta, zemin kat açıklıklarıyla aynı aks üzerinde konumlanan üç adet pencere bulunmaktadır. Cephede yer alan tüm pencereler taş söveli olup çift kanatlı kepenklere sahiptir.



Fot. 4.5. Yapının Batı cephesinden genel bir görünüm ve kapatılan giriş açıklığı

Kuzey cephe, yanındaki 5 ve 6 numaralı parsellerle komşudur. Parseller arasında dar bir boşluk oluşmuş olup bu alana sonraki dönemlerde betonarme eklerin yapılması ve alanın sınırlı genişliğe sahip olması nedeniyle zemin kattaki açıklıklar dışarıdan algılanamamaktadır (Fot. 6). Cephenin birinci katında beş adet pencere açıklığı ile cepheye sonraki dönemlerde eklenmiş olan lavabo ve tuvaletlere ait duvar yüzeyleri görülmektedir (Fot. 7). Pencereler, yapının diğer cephelerindeki pencere açıklıklarıyla benzer özelliktedir. Yaklaşık kare formulu pencereler, çift kanatlı demir kepenklerle düzenlenmiştir. Cephe yüzeyinde kılıçlamaların varlığı dikkati çeker.

Bu cephe duvarına eklenen ıslak hacimler, güney cephede yer alan balkonla aynı eksen üzerine denk gelmektedir. Üst kotta sınırlı bir bölümü görülebilen tuvalet duvarları, tuğla malzeme ile inşa edilmiş olup üzeri güneyden kuzeye doğru hafif eğim yapan beton bir örtüyle kapatılmıştır (Fot. 8). Doğu, batı ve kuzey duvarlarının orta bölümlerinde, küçük birer havalandırma penceresi mevcuttur. Tek kanatlı açılır-kapanır pencereler, ahşap doğramalıdır.



Fot. 6,7,8. Yapının kuzey cephesinden görünüm

Yapı 26.02.2010 tarihinde meydana gelen bir yangın sonucunda ciddi ölçüde zarar görmüş; birkaç iz dışında döşemeler ve çatı tamamen yok olmuştur. Yangın sırasında döşemelerin de yanmasıyla, yapı iki katı da içten algılanır hale gelmiştir.

Yapının içine girildiğinde demir sütunlar ile bu sütunları birbirlerine ve duvarlardaki yığma payelere bağlayan demir putreller dikkat çekmektedir (Fot. 9,10). Yapının sonraki bir döneminde, demir sütunların aralarının perde duvarlarla kapatılarak, bağımsız mekânlar oluşturulduğu anlaşılmaktadır.



Fot. 9. Batı cepheden doğu yönüne bakış



Fot. 10. Doğu cepheden batı yönünde bakış

Parselin en doğusunda yer alan mekâna (Z01), 863 Sokak üzerindeki demir kepenkli bir açıklık aracılığıyla ulaşılmaktadır. Bu mekânın içinde moloz yığınları ve demir malzemeler bulunmaktadır. Zemin, gri rengin hâkim olduğu karo mozaik (terazzo) döşeme ile kaplı olup mekânın

kuzeybatı köşesinde, zemine yönelik araştırma amacıyla bir sondaj açıldığı görülmektedir.

Mekânın güney cephesinin zemin katında, geniş bir açıklık bulunmaktadır. Açıklığın hemen üzerinde, yan yana iki adet tuğla malzemeli hafifletme kemerinin olduğu görülmektedir. Bunların üst kısmında kapatılmış pencere açıklıkları ve onların da üzerinde ise tuğla malzemeli, basık kemerli pencere açıklıkları yer almaktadır. Kâgir duvarda, yer yer ahşap hatılların kullanıldığı gözlemlenmektedir.

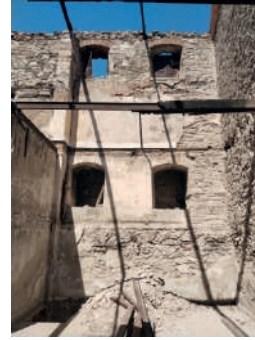
Doğu cephe, bitişik nizam yapılaşmadan dolayı sağır durumdadır. Duvarın orta eksenini boyunca yatay yönde sıralanan boşluklar görülmektedir. Bu boşluklar, katlar arasını belirleyen döşemeye ait kirişlerin oturtulduğu yuvalar olarak değerlendirilmektedir (Fot. 11). Ayrıca, doğu-batı yönünde uzanan iki adet demir putrelin, döşeme sisteminin taşıyıcılığını desteklemek amacıyla kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu cephenin kuzey bölümünde, tuğla ile kapatılmış giriş boşluklarının varlığı dikkat çeker. Söz konusu izler, burada bir asma kat olduğunu akla getirmektedir.

Kuzey cephede zemin katta ve birinci katta ikişer adet olmak üzere toplam dört basık kemerli pencere açıklığı bulunmaktadır (Fot. 12). Bu pencerelerin arasında ise pencere açıklıklarıyla aynı aks üzerinde konumlanan ve sonradan kapatılmış ikişer adet pencere izi seçilebilmektedir.

Batı cephede, demir sütunların arasının perde duvarlarla kapatılarak bağımsız bir mekâna dönüştürüldüğü anlaşılmakla birlikte, günümüzde bu duvarların yıkıldığı ve yan mekâna geçiş sağlandığı görülmektedir (Fot. 13). Sütunlar kuzey-güney ve doğu-batı doğrultusunda uzanan demir putrellerle birbirine bağlanmıştır.



Fot. 11. Z01 mekânının doğu cephesi



Fot. 12. Z01 mekânının kuzey cephesi



Fot. 13. Z01 mekânının batı cephesi

Güneyde yer alan geniş açıklıktan ulaşılan Z02 mekanının zemini, gri tonların hâkim olduğu karo mozaik (terazzo) ile kaplıdır. Dükkâna giriş sağlayan bu açıklığın hemen üzerinde, tuğla malzemeli basık bir kemer dikkat çeker. Bu kemerin hemen üstünde, kapatılmış bir pencere açıklığının izler seçilmektedir. Daha üst seviyede ise basık kemerli bir pencere açıklığı daha yer almaktadır.

Kuzey cephe sağırdır. Bu cephede zemin kat ile birinci kat arasında ve ikinci katta asma kat seviyesinde, ahşap döşemeye ait kiriş boşlukları vardır. Ancak yapının geçirdiği yangın sonucunda, kirişler yok olmuştur. Doğu ve batı cephelerde, demir sütunların arasında kalan orta alan açık bırakılmış, diğer alanlar ise perde duvarlarla kapatılmıştır.

Güneyde, 864 Sokak üzerindeki açıklıktan girilen Z03 mekânının zemini seramik kaplıdır. 864 Sokak'a cephe veren dükkân açıklığının hemen üzerinde, tuğla malzemeli basık bir kemer görülmektedir. Bu kemerin

hemen üzerinde, kapatılmış bir pencere açıklığına ait izler dikkat çeker. Demir sütunlar arasında yer alan açıklık aracılığıyla, yandaki mekâna geçiş sağlanmaktadır.

Mekânsal özellikleri bakımından yapıdaki en hareketli bölüm Z04'tür. Bu mekâna giriş yapıdaki diğer mekânlarda olduğu gibi, 864 Sokak üzerindeki açıklıktan sağlanmaktadır. Zemini seramik kaplı olup krem ve bordo renkli seramikler dama tahtası görünümünde döşenmiştir. Mekânının güneybatısında bir gözlem çukuru bulunmaktadır.

Girişin hemen üzerinde tuğla malzemeli basık bir kemer olduğu dikkat çeker. Bu kemer dükkân açıklığı sebebiyle kesintiye uğramıştır. Bunun hemen üzerinde ise 864 Sokak'taki balkona çıkışı sağlayan bir kapı bulunur. Günümüzde dikey dikdörtgen formulu olan kapıya dikkatlice bakıldığında, özgünde bu açıklığın daha geniş olduğu anlaşılmaktadır. Açıklığın üzerinde tuğla malzemeli basık bir kemer yer almaktadır. Kemerin oturduğu sövelerden batıdaki, bu cepheden görülebilmektedir.

Z04 mekanının kuzey cephesinde, düşey doğrultuda üst üste yerleştirilmiş dört adet açıklık bulunmaktadır. Bunlardan ikisi zemin kat, diğer ikisi ise birinci kat seviyesinde konumlanmıştır. Zemin katta alt sırada bir kapı açıklığı, üstte ise bir pencere açıklığı yer almaktadır. Her iki açıklık da tuğla malzemeli birer basık kemere sahiptir. Kapı, yapının arka bölümünde oluşan asimetrik ve dar bir alana geçişi sağlar. Üstte yer alan pencere açıklığının, sonradan kapı işlevi kazandırılarak, arkasındaki betonarme alana geçişin sağlandığı anlaşılmaktadır. Bu alanda betonarme eklerle bir ara kat oluşturulduğu görülmektedir. Depolama amaçlı kullanıldığı düşünülen bu alanın, daha sonraki bir dönemde yıkıldığı anlaşılmaktadır.

Kuzey cephenin birinci kat seviyesinde de iki açıklık mevcuttur. Bunlardan alttaki bir kapı, üstteki ise pencere açıklığıdır. Kapı açıklığı günümüzde dikey dikdörtgen şekillidir. Açıklık dikkatlice incelendiğinde, batı tarafının örülerek daraltıldığı anlaşılmaktadır. Bu açıklıktan girildiğinde, tuvalet ve lavabo olarak kullanıldığı anlaşılan ıslak hacimlere ulaşılır. Bu birimlerin duvarları tuğla malzeme ile örülmüştür. Yan yana üç birimden oluşan bu düzenlemede, ortadaki mekânın lavabo, iki yandaki mekânların ise birer tuvalet kabini olarak işlev gördüğü değerlendirilmektedir. Ancak mekân içinde bulunan moloz yığınları, tuvalet taşı ya da deliğinin gözlemlenmesini engellemektedir. Her üç mekânda da üst seviyede, küçük ölçekli birer havalandırma penceresi bulunmaktadır. Ahşap doğramalı bu pencereler, tek kanatlı ve açılır-kapanır niteliktedir.

Z05 mekânının köşede konumlanması, hem 863 hem de 864 Sokak'tan cephe almasına neden olmuştur. Güney ve batı cephelerden girişi bulunan mekânın zemini seramik kaplıdır. Mekânın sonraki bir dönemde "L" formulu bir perde duvarla bölündüğü ve alt ile üst katlar için ayrı kullanım alanlarının oluşturulduğu anlaşılmaktadır.

Güney cephede zemin katta bir dükkân açıklığı, birinci kat seviyesinde ise basık kemerli iki pencere yer almaktadır. Doğu cephede, demir sütunların arasının perde duvarla kapatılmış olduğu, ortadaki perde duvarın ise yakın dönemde kaldırıldığı görülmektedir. Duvarların üst seviyesinde, kat ayrımını tanımlayan demir putreller dikkat çeker.

Kuzey cephede, batıdan doğuya doğru yükselen bir merdivene ait izler görülmektedir. Merdivenin altında, yatay dikdörtgen formulu bir niş mevcuttur. Merdiven izinin üst kotunda, kapatılmış basık kemerli bir pencere açıklığı dikkat çeker. Pencere açıklığının tuğla malzeme ile kapatıldığı anlaşılmaktadır. Birinci kat seviyesinde ise, iki adet basık kemerli pencere bulunmaktadır.

Batı cephede, zemin katta ortada bir giriş açıklığı, bunun iki yanında ise birer pencere yer almaktadır. Üst katta alt kat açıklıklarıyla aynı aksta, birer adet olmak üzere toplam üç pencere bulunmaktadır (Fot. 14). Zemin katta da merdivene ait izler görülmektedir. Girişin hemen kuzeyinden başlayan merdiven, kuzeybatıda küçük bir sahanlık oluşturduktan sonra, doğu yönünde üst kata doğru yönelmektedir. Cephe duvarının güney tarafında, zemin kat ile birinci katı birbirinden ayıran ahşap döşemeye ait, yan yana dizilmiş giriş boşlukları görülmektedir. Bu cephenin batı duvarından başlayan ve mekânın ortasına doğru "L" formulu uzanan bir perde duvar görülmektedir. Söz konusu perde duvarın, batı girişini mekândan ayırması, iki katın birbirinden bağımsız kullanıma sahip olduğunu düşündürmektedir (Fot. 15). Nitekim, batıdaki girişten girildiğinde, bu perde duvar sayesinde alt katla doğrudan bir ilişki kurulmadan üst kata çıkılmakta; güneydeki girişten erişilen zemin kattaki mekân ise ayrı ve bağımsız bir birime dönüşmektedir.



Fot. 14,15. Z05 mekânının batı cephesi

Yapının çatısı geçirdiği yangın sonucunda yok olmuştur. Ancak günümüzde doğu ve batı cephelerde izlenen üçgen formulu çatı izleri, yapının beşik çatı ile örtülü olabileceğine işaret etmektedir.

3. RESTİTÜSYON ÖNERİSİ

Yapının inşa tarihine ilişkin herhangi bir kitabe, yazılı bilgi ya da belgeye ulaşılamamıştır. Bununla birlikte yapı, inşa malzemesi, süsleme özellikleri ve plan tasarımı açısından Kemeraltı'nda yer alan pek çok ticaret yapısıyla benzerlik göstermekte ve ortak bir mimari geleneği yansıtmaktadır. Bu bölgede yer alan yapıların çoğu 19. yüzyıl ile 20. yüzyıl başlarına tarihlendirilmektedir. Yapının hemen karşı köşesinde bulunan Cambaz Han (Ersoy, 1991: 73) ve Hamdi Dalan Sabunhanesi 19. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilmektedir. Bu bağlamda, 226 ada 4 parselde yer alan ve çalışmamızın konusunu oluşturan yapının da çevresindeki yapılarla benzer şekilde, 19. yüzyılın ikinci yarısında inşa edilmiş olması muhtemeldir.

Yapıya ilişkin en somut veriler, Charles Edward Goad tarafından hazırlanan İzmir sigorta planlarında yer almaktadır (Atay, 1998: 60). Renkler ve semboller aracılığıyla yapı türlerinin ayırt edildiği bu planlarda, kırmızı renk taş ya da tuğla malzemeden inşa edilmiş yapıları, sarı renk ise ahşap yapıları ifade etmektedir. 226 ada 4 parselde yer alan yapı, bu planda Keresteciler Sokak ile Ali Paşa Caddesi'nin kesiştiği köşede, Kremer & C'ye ait bir depo olarak kaydedilmiştir (Fot. 16). Yapının bulunduğu parsel kırmızı renkle gösterilmiş olup ön kısımda küçük bir alan sarı renk ile işaretlenmiştir. Kütle üzerinde "VE" ile "T" harfleri ve "2" rakamı yer almaktadır. Parsele tam oturan ana binanın taş malzemeli olduğu, sarı renkle gösterilen bölümün ise ahşap bir çıkıntıya karşılık geldiği anlaşılmaktadır. Nitekim bu bölümde günümüzde de ahşap malzemeli bir çıkıntı görülebilmektedir. Plan üzerindeki

“2” rakamı ile yapının kat sayısı gösterilmiştir. “VF” kısaltması ise, Goad planlarında demir panjur (*Volets en Fer*) bulunan açıklıkları ifade etmek için kullanılmıştır. Bu veriler birlikte değerlendirildiğinde, 1905 tarihli sigorta planında gösterilen yapı ile günümüzde mevcut olan yapının aynı yapı olduğunu söylemek mümkündür.



Fot. 16. 1905 tarihli İzmir sigorta planında parselin konumu

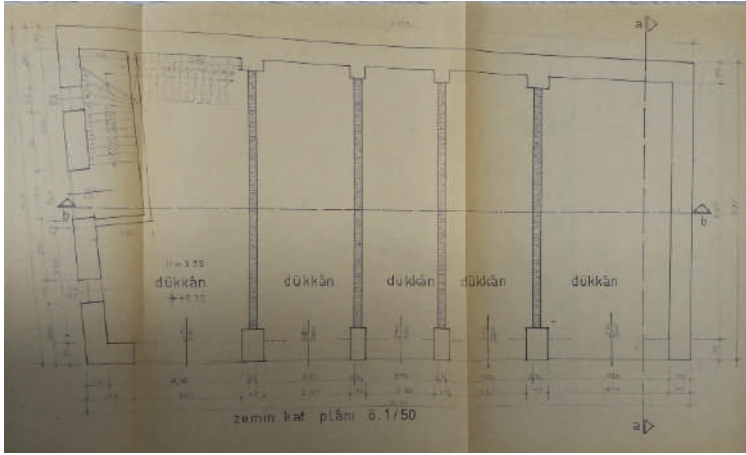
Goad planında *Kremer* olarak olarak geçen isim, en erken 1876 tarihli tüccarlar listesinde *Kramer* olarak görülmektedir (Berber, 2008: 51). Bununla birlikte bu listede Kramer ve ortaklarının Maltas Zak(s)on Pasajı'nda faaliyet gösterdiği belirtilmektedir.

Konak Belediyesi Arşivi'nde yer alan yapı dosyası incelendiğinde, bazı bilgi ve planlara ulaşılmıştır. Buna göre, Bohor Yeroşalmi, 27.09.1973 tarihinde 226 ada 4 parseldeki yapının ön cephesinde değişiklik yapmak ve mevcut kapı açıklıklarını genişletmek amacıyla Konak Belediyesi'ne bir dilekçe ile başvurmuştur. Söz konusu dilekçeye istinaden düzenlenen tamirat ruhsatında, “2 katlı deponun zemin katında, 864 Sokak'a bakan cephesinde yeniden yapılacak kapıların yanlarına kolon ve betonlu girişler yapılacaktır” ibaresi yer almaktadır.

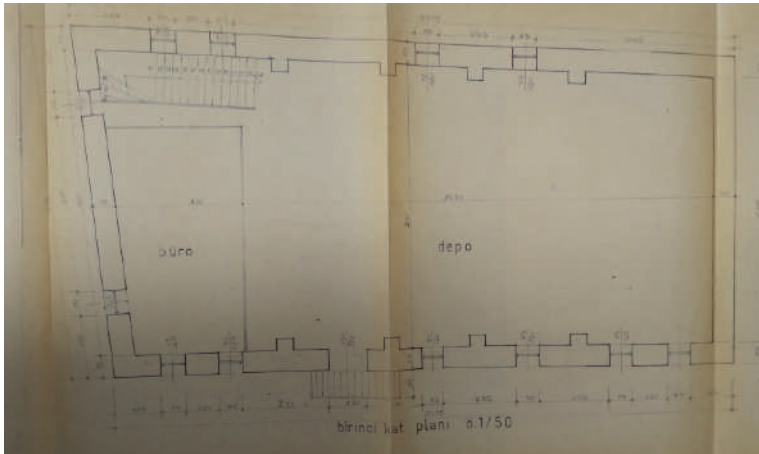
18.09.1974 tarihinde Kemal AKPAK adına, yapının dahili (zemin kat) tadilatı için fenni mesuliyet ve sürveyanlık belgesi düzenlenmiştir. 25.02 1975 tarihinde ise tadilat projesi, inşaat ruhsatı ve yapı kullanma izin belgeleri hazırlanmıştır. İnşaat ruhsatı üzerinde, tadilatların tamamlandığına ilişkin bir not da yer almaktadır. Bu durum, projenin yapının tadilat sonrasındaki durumunu yansıttığını göstermektedir. Projeye göre, zemin katta beş adet dükkân oluşturulmuştur (Fot. 17). Üst katta ise depo işlevli mekân bir bütün olarak düzenlenmiş olup, güneybatıda bir bölüm büro olarak

gösterilmiştir (Fot. 18). Üst kata erişim, batı cephedeki kapıdan girildikten sonra, güneyden kuzeye doğru başlayan ve ardından batıdan doğuya doğru yönelerek yükselen merdivenler aracılığıyla sağlanmıştır.

Ancak planlarda bazı eksiklerin bulunduğu görülmektedir. Örneğin yapının kuzeyinde, zemin katta yer alan ve özgün olduğu anlaşılan bahçe açıklığı, bunun üzerindeki birinci kat girişi ve hemen aynı akstaki birinci kat pencere açıklığı plana yansıtılmamıştır. Ayrıca, kuzey cephenin doğusundaki özgün iki pencere açıklığı da planlarda yer almamaktadır.



Fot. 17. Yapının zemin kat planı



Fot.18. Yapının birinci kat planı

Yapı T.C. Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu'nun 20.06.1981 tarih ve A-2954 sayılı kararı ile korunması gerekli kültür varlığı olarak tescillenmiştir. Ayrıca Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu'nun 05.11.1999 tarih ve 660 sayılı ilke kararı doğrultusunda, sivil mimari niteliği taşıyan yapının koruma grubu 2 (iki) olarak belirlenmiştir. Yapı 26.02.2010 yılında büyük bir yangın geçirerek harap duruma gelmiştir.

Arşiv bilgileri değerlendirildiğinde, yapıda 1975 yılında işlev değişikliğine gidildiği anlaşılmaktadır. Özgünde depo olarak inşa edilen yapının, bu tarihte zemin katında tadilat yapılmış ve bu katta beş ayrı dükkân kullanımı oluşturulmuştur. Yeni kullanım doğrultusunda, ıslak hacim ve müştemilat ihtiyaçlarının sağlanabilmesi için yapının birinci katına ek yapılmış ve bazı açıklıkların boyutları değiştirilmiştir. Bu müdahaleler sonucunda, yapının özgün hali ve günümüzdeki durumu arasında belirgin farklılıkların olduğu anlaşılmaktadır. Söz konusu değişiklikler, parsel içindeki yapı kütlelerinin dönüşümü ve mekân organizasyonunun yeniden düzenlenmesi olmak üzere iki ana başlıkta değerlendirilebilir. Yapının geçmişten günümüze taşıdığı izler ve arşiv belgeleri birlikte ele alındığında, yapının iki farklı dönemin izlerini taşıdığı ortaya çıkmaktadır.

Birinci dönemde, yapının parsel içindeki konumu ve temel kütlesi ortaya çıkmıştır. Zemin+1 katlı olarak inşa edilen yapı, bulunduğu alanın depolama işlevli gelişimine uygun biçimde tasarlanmıştır. Bu işlev 1905 Sigorta Planı'ndan da açıkça görülmektedir.

Neredeyse parsele tam oturacak şekilde inşa edilen kâgir yapının beden duvarları taş, tuğla ve yer yer ahşap malzeme kullanılarak yığma sistemle oluşturulmuştur. Zemin kat ile üst kat, demir sütunlar üzerine oturtulan putrellerin taşıdığı ahşap bir döşeme ile birbirinden ayrılmıştır. Bu dönemde, zemin katta demir sütunların aralarının boş olduğu ve mekânın tek, bütüncül bir hacim olarak kurgulandığı düşünülmektedir (Plan1). Birinci katın da zemin kat gibi büyük ve bütüncül bir mekân niteliği taşıdığı anlaşılmaktadır (Plan 2).

Yapının güney (Fot. 19,20), doğu ve kuzey (Fot. 21,22,23) cephelerindeki beden duvarları üzerinde çok sayıda kapatılmış pencere açıklığının olduğu dikkat çekmektedir. Yapının havalandırılmasını sağlamak ve depolanacak ürünlerin daha uzun süre korunması amacıyla başlangıçta çok sayıda pencere açıklığının faydalı olacağı düşünülmüş olsa da inşaat sırasında bu düşünceden vazgeçilmiş olmalıdır. Raspa çalışmaları sonrasında duvar yüzeylerinde ortaya çıkan izler bu cephede çok sayıda kapatılmış pencere açıklığının bulunduğunu doğrulamaktadır. Büyük olasılıkla, inşaatın erken aşamasında pencere açıklıkları oluşturulmuş; ancak üst katta daha fazla

kullanım alanı elde edebilmek amacıyla kat yüksekliğinin artırılmasına karar verilmiştir. Bu doğrultuda, aynı inşa malzemesi kullanılarak pencere açıklıkları doldurulmuş, ardından daha üst kotta söveli yeni pencere açıklıkları açılmıştır. Bu değerlendirmeler doğrultusunda, pencere açıklıklarının kapatılmasına yönelik müdahalenin yapım süreci devam ederken gerçekleştirildiği sonucuna varılmaktadır. İlk bakışta, pencere açıklıklarının sonradan kapatılmış olabileceği düşüncesi akla gelse de kapatılmış pencereler dikkatli biçimde incelendiğinde, bu açıklıkların doldurulmasında kullanılan malzemenin beden duvarlarında kullanılan malzeme ile aynı olduğu, ayrıca bağlayıcı harcın da benzer nitelikte olduğu görülmektedir. Bu malzeme ve harç benzerliği, pencere açıklıklarının kapatılmasına yönelik müdahalenin yapım süreci sırasında gerçekleştirildiğine işaret etmektedir. Öte yandan, yapının mevcut pencere açıklıkları incelendiğinde, bu açıklıkların taş sövelerle kuşatıldığı ve önlerine demir kepenkler eklendiği görülmektedir. Sokaktan algılanması güç olan ve bitişik nizam yapılaşma gösteren kuzey cephedeki pencerelerde dahi bu uygulamanın geçerli olması dikkat çekicidir. Buna karşın, kapatılmış pencere açıklıklarında söve izlerine rastlanmamaktadır. Eğer bu pencereler özgününde açık olsaydı, benzer biçimde taş sövelerle düzenlenmesi beklenirdi.

Bu durumda, pencere açıklıklarının çok yüksek kotta kalacağı düşünülebilir. Ancak kullanılacak birkaç basamaklı portatif bir merdiven yardımıyla bu pencerelere ulaşım rahatlıkla sağlanmış olmalıdır. Yapının yakın çevresinde yer alan çok sayıda yapıda (Fot.24,25), Cambaz Han (Fot.26) ve Abdurrahman Hanı gibi pek çok handa da bu şekilde, yüksek kotta yer alan pencerelerin varlığı, bu uygulamanın olağan bir düzenleme olduğunu ortaya koymaktadır (Fot. 27,28).



Fot. 19,20. Güney cephedeki kapatılan pencerelerden bazılarının sokak ve iç cepheden görünümeleri



Fot. 21,22,23. Kuzey cephedeki kapatılan pencerelerden bazılarının dıştan görünimleri



Fot. 24,25. Ali Paşa Meydanı'na bakan binaların cephelerinden görünüm *Fot. 26
Cambaz Hanı'nın cephesi*



Fot. 27,28. Abdurrahman Hanı'nın cephesi ve içinden görünüm

Kuzey cephede, batıdan doğuya doğru yükselen bir merdivene ait izler görülmektedir. Merdiven izlerinin üst tarafında, kapatılmış basık kemerli bir pencere açıklığı dikkat çeker (Fot. 29,30). Söz konusu pencere açıklığı tuğla malzeme ile doldurulmuştur. Kullanılan tuğla malzemenin boyutları, *Birinci Dönem* yapısında kullanılanlarla aynıdır. Bu durum, pencere açıklığının özgün tasarımın bir parçası olarak planlandığını, ancak diğer örneklerde olduğu gibi inşa sürecinde kapatılmış olabileceğini düşündürmektedir.



Fot. 29,30. Z05 mekânının kuzey cephesinden görünümü

Güney cephede yer alan ve balkona çıkışı sağlayan açıklığın, *Birinci Dönemde* daha geniş bir boyutta olduğu, dış cephedeki sıva altından görülen izlerden anlaşılmaktadır. Balkon açıklığı taş söveler üzerine oturtulmuş yuvarlak kemerli bir taş lento ile kapatılmıştır (Fot. 31,32). Açıklığın özgün boyutları, iç cepheden de net bir şekilde takip edilebilmektedir. Buna göre açıklığın, yapının *İkinci Döneminde* daraltıldığı ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, özgün durumda bu açıklığın, diğer pencere açıklıklarında olduğu gibi demir kepenklerle donatılmış olabileceği düşünülmektedir. 1905 tarihli Sigorta Planı'ndaki lejant bilgileri ile yakın çevredeki benzer yapılarda demir kapı ve kepenk uygulamalarının görülmesi, bu değerlendirmeyi destekler niteliktedir.



Fot. 31,32. Güney cephede yer alan balkondan görünüm

Balkon incelendiğinde, zemininin günümüzde betonarme olduğu görülmektedir. Ancak 1905 sigorta planı referans alındığında, özgün zeminin ahşap olduğu anlaşılmaktadır. Yapının balkonunu destekleyen korkuluklar İzmir için karakteristik özellikler taşıırken, mevcut betonarme balkon zeminini

yapının özgün durumuyla uyumlu değildir. Yapının yakın çevresinde yer alan benzer yapılardaki balkonlar dikkate alındığında, özgün balkonun zemininde ahşap malzeme olması muhtemeldir (Fot. 33-36).



Fot. 33-36. Benzer yapı örneklerinin balkon düzenlemeleri

Yapının kuzey cephesinde güney cephedeki balkonla aynı hizada bir açıklık görülmektedir. Açıklık incelendiğinde batı yönünde bir daraltma müdahalesi yapıldığı anlaşılmaktadır. Özgün durumda daha geniş olduğu anlaşılan bu açıklığın, bir cumba ya da balkona çıkış için olabileceği düşünülmektedir. Günümüzde ise bu açıklıktan ıslak hacimlere geçiş sağlanmaktadır. Islak hacimlerin inşa malzemesi ile üst örtünün, özgün yapının özellikleriyle uyumlu olmadığı gözlemlenmektedir. Bu bölümde mekânların inşası için kullanılan tuğlalar, *Birinci Dönem* yapısında kullanılan tuğlalara göre daha geniş ve büyük boyutludur. Ayrıca mekanların üst örtüsünde betonarme malzeme kullanılmıştır. Kuzey cephede, bu bölüme yan parselden bakıldığında, söz konusu eklemenin ana yapıdan malzeme ve kurgu açısından ayrıştığı görülmekte; sonradan yapıya eklenmiş bir bölüm izlenimi vermektedir. Bu bağlamda, söz konusu açıklığın özgünde cumba mı yoksa balkon mu olduğu sorusu gündeme gelmektedir. Ancak bitişik nizam yapılaşmalı kuzey cephede, sokağa açılmayan bir yönde cumba yapılması işlevsel açıdan anlamsız gözükmektedir. Ayrıca, burada bir cumba uygulaması yapılacaksa, cumbanın sokağa bakan cephede, yani 864 Sokak yönünde yer alması daha uygun gözükmektedir. Bununla birlikte, sokak cephesinde cumba yerine balkonun tercih edilmiş olduğunu düşünürsek, yapının arka cephesinde de ön cepheyle benzer biçimde bir balkon düzenlemesinin yer almış olabileceği düşünülmektedir.

Yapının zemin kat mekânları, günümüzde birbirinden farklı döşeme malzemeleriyle kaplıdır. Z01 ve Z02 mekânlarının zeminleri, gri rengin hâkim olduğu karo mozaik (terrazzo) döşeliyken, Z03 mekânında krem renkli seramik, Z04 ve Z05 mekânlarında ise krem ve bordo renkli seramik döşeme bulunmaktadır. Bu seramikler, bir krem bir bordo olacak şekilde dama tahtası

düzeninde uygulanmıştır. Ancak bu döşemelerin özgün olmadığı, daha sonraki dönem ekleri olduğu anlaşılmaktadır. Yapının özgün zemin kotunun belirlenmesi amacıyla, bazı mekânlarda gözlem çukuru açılarak zemin araştırması yapılmıştır. Bu kapsamda, Z01 olarak adlandırılmış mekânın kuzeybatısında ve Z04 adlı mekânın güneybatısında birer gözlem çukuru açılmıştır (Fot. 37,38). Her iki gözlem çukurunda da özgün zeminin, yaklaşık 25-30 cm. daha aşağıda yer aldığı ve sıkıştırılmış toprak niteliğinde olduğu gözlemlenmiştir. Günümüzde, belediye tarafından gerçekleştirilen sokak düzenleme çalışmaları sonucunda, sokak kotunun yükseldiği görülmektedir. İzmir’de kış aylarında, yağmurlu gün sayısının fazla olduğu düşünüldüğünde, sokak kotunun yükselmesi, yapının zemin kotunun daha aşağıda kalmasına ve yağışlı dönemlerde yapının su baskınlarına maruz kalmasına neden olmuş olabilir. Bu zararın azaltılması amacıyla, yapının zemin kotunun yaklaşık bir basamak kadar yükseltildiği anlaşılmaktadır.



Fot. 37. Z01 mekânındaki gözlem çukuru



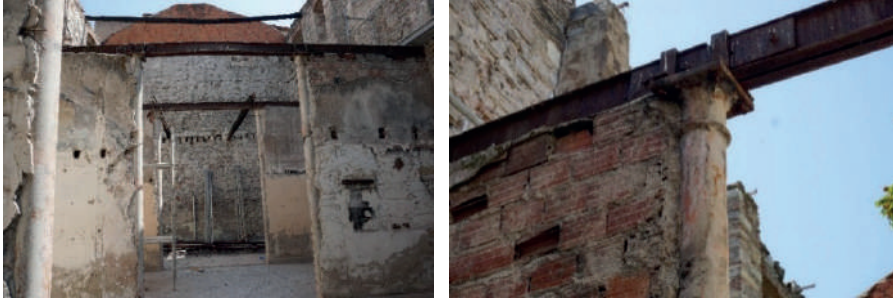
Fot. 38. Z04 mekânındaki gözlem çukuru

Yapının zemin katı ile birinci katı arasında, doğu ve batı duvarları üzerinde çok sayıda kiriş boşlukları vardır. Bu kiriş boşlukları üst katta ahşap döşemenin bulunduğuna işaret etmektedir.

Yapının birinci kat zemin, zemin katta yer alan demir sütunların demir putrellerle bağlandığı bir strüktürün üzerine, ahşap döşeme olarak yapılmıştır. Bu sistemde, sekiz adet demir sütun bulunduğu tespit edilmiştir. Bu sütunların çaplarının birbirlerinden farklı olduğu dikkat çekmektedir. Sütunların üst kısmı, başlık görünümünde düzenlenmiş olup, kavisli köşelerinden üzerindeki putrellere kenetler ve vidalar aracılığıyla bağlanarak monte edilmiştir.

Putreller sütunların üzerine, kuzey-güney yönlü yerleştirilmiştir. Bu putreller kuzey ve güney duvarlarda aynı aks üzerinde bulunan gömme payelere oturtulmuştur. Dikkatli bakıldığında, putrellerin “U” formu olduğu ve iki putrelinin sırt sırta yerleştirilerek taşıma kapasitesinin artırıldığı

anlaşılmaktadır. Bu sistemin üzerine, doğu-batı yönünde yerleştirilen “H” formulu tekli putrellerin eklendiği görülse de bunlardan bazıları günümüze ulaşamamıştır. Putreller arasına yerleştirilen ahşap kirişler, üstte yer alan ahşap düz tavanı taşımaktadır (Fot. 39,40). Yapının *Birinci Döneminde*, sütunların arasına eklenen perde duvarların olmadığı, mekânın bir bütün olarak tasarlandığı anlaşılmaktadır.



Fot. 39,40. Yapının üst kat döşemesini taşıyan strüktür ve demir sütun-putrel detayı

Döşeme sistemi açısından yapı, Kemeraltı hanlarından olan Arap Hanı'nın (19. yüzyıl ikinci yarısı) (Ersoy, 1991: 51) sistemiyle çok benzerdir. Bu handa da ahşap döşeme benzer demir sütunlar üzerine oturtulmuş demir putreller aracılığı ile taşınmaktadır (Fot. 41,42). Abacıoğlu Hanı'nın (18. yüzyılın ikinci yarısı) (Ersoy, 1991: 24) içten iki katlı hale dönüştürülen mekânlarındaki ahşap döşemesi de 226 ada 4 parseldeki söz konusu yapının döşemesinin nasıl olabileceği konusunda fikir vermektedir.



Fot. 41,42. Arap Hanı ahşap tavanı ve demir sütunlarının bir görünümü

Yapıda dikkat çeken bir diğer unsur, doğu duvarı üzerinde içi tuğla ile doldurulmuş bir sıra giriş boşluğunun varlığıdır. Bu izler, yapının

kuzeydoğusunda bir asma katın varlığına işaret etmektedir (Fot. 43). Bu katın, üst katta ahşap ayaklarla desteklenen ve büro işlevi gören bir mekân olarak kullanılmış olabileceği değerlendirilmektedir. Kemeraltı'ndaki pek çok yapıda benzer şekilde asma kat uygulamasına rastlanması, bu düzenlemenin dönem ve bölge için yaygın bir uygulama olduğunu göstermektedir (Fot. 44).



Fot. 43. Yapının kuzeydoğusundaki kiriş boşlukları

Fot. 44. Kemeraltı'ndan asma katlı bir yapı

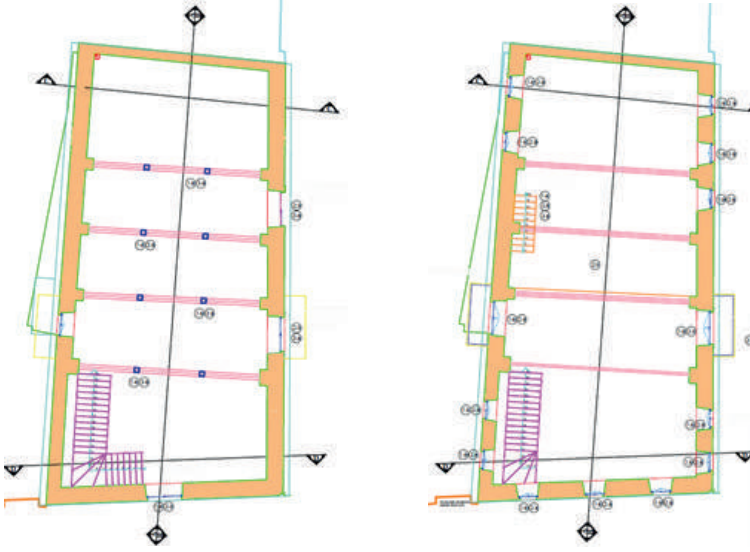
Fot. 45. Cephede görülen pencere açıklıklarına ait söve izleri

Yapının geçirdiği yangın özgün çatının günümüze ulaşmasını engellemiştir. Ancak mevcut izler, eski fotoğraflar ve yakın çevredeki yapıların çatı özelliklerine bakıldığında, yapının beşik çatı ile örtülü olduğu anlaşılmaktadır. Günümüze kalan kiremitler ise çatının Marsilya kiremidiyle kaplı olduğunu göstermektedir.

İkinci Dönem, ana yapının zemin katında sütunların arasının kuzey-güney yönlü perde duvarla örülerek beş ayrı mekân elde edildiği dönemi ifade etmektedir. Bu dönemde, yapı depolama işlevini yitirmiş, alanın perakende ticarete yönelik gelişimi mülk sahibini beş ayrı kullanımlı mekân elde etmeye yöneltmiştir. Daha önce de bahsedildiği üzere, mülk sahibi Bohor Yeroşalmi, 27.09.1973 tarihinde 226 ada 4 parseldeki yapısının ön cephesini değiştirmek ve mevcut kapılarını genişletmek istediğini belirterek bir dilekçe ile Konak Belediyesi'ne başvurmuştur. Bu başvuru doğrultusunda, 25.02.1975 tarihinde yapıya ilişkin tadilat projesi, inşaat ruhsatı ve yapı kullanma izin belgeleri düzenlenmiştir. Bu süreçte, zemin katta yer alan her bir mekân için ayrı bir dükkân açıklığı yapılmıştır. Söz konusu müdahaleler sırasında, bazı pencere açıklıklarının betonarme uygulamaların altında kaldığı anlaşılmaktadır. Günümüzde bu pencerelere ait söveler, beton kaplamaların arkasından kısmen izlenebilmektedir (Fot. 45).

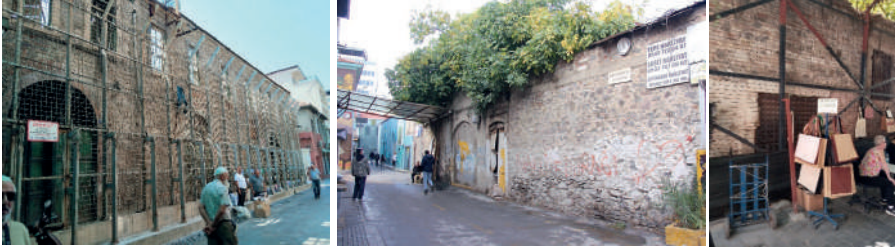
Bohor Yeroşalmi'nin dilekçesinde mevcut kapıları genişletmek istediğini belirtmesi, yapının özgün durumu hakkında fikir vermektedir. Bu ifade, özgünde her bir birimde, günümüzde olduğu gibi, ayrı kapı açıklıklarının bulunmuş olabileceğini düşündürmektedir. Ancak gerek belediyeye sunulan projelerde gerekse günümüze ulaşan fiziksel izlerde, özgün kapı düzenine ilişkin doğrudan bir veri bulunmamaktadır. Bu durumda, uzun cephede gömme payandalar arasında kalan her bir birimde, başlangıçta daha küçük ölçekli kapı açıklıklarının yer almış olabileceği akla gelmektedir. Yeroşalmi'nin talebinin, bu açıklıkları genişleterek perakende ticarete uygun, daha büyük dükkân açıklıkları elde etmeye yönelik olduğu düşünülebilir. Ancak bu yorumu doğrudan destekleyen somut bir veri mevcut değildir. Özgün kapı düzenine ilişkin tek somut veri, yapının batı cephesinde yer alan taş söveli giriş açıklığıdır. Bu girişin ölçek olarak büyük olmaması, cephe boyunca benzer boyutta birden fazla kapı açıklığının bulunmuş olabileceği olasılığını güçlendirmektedir. Ayrıca depolama işlevli yapılarda, çok sayıda açıklığın bulunması, malların giriş-çıkışını kolaylaştıran bir düzenleme olarak değerlendirilmektedir. Nitekim, Kemeraltı çevresindeki benzer ticari yapılarda da zemin katlarda cephe boyunca birden fazla kapı açıklığının yer aldığı bilinmektedir. Yapının hemen karşısında yer alan Hamdi Dalan Sabunhanesi incelendiğinde, yaklaşık aynı genişliğe sahip cephede yuvarlak kemerli üç adet kapı açıklığının kullanıldığı görülmektedir (Fot. 46). Cambaz Han'ın 864 Sokak'a bakan cephesinde de günümüzde iki açıklık mevcuttur (Fot. 47,48). Kemeraltı'ndaki benzer ticari yapılar değerlendirildiğinde, zemin katlarda cephe boyunca birden fazla açıklığın kullanılması yaygın bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu bağlamda, dikdörtgen planlı ve oldukça büyük ölçekli olan yapının cephesinde birden fazla açıklık olması mantıklı görünmektedir. Bu düzende, açıklıklardan birinin cepheyi vurgulayan balkonun hemen altında, ikinci bir girişin ise Z02 olarak adlandırılan mekâna açılacak şekilde konumlandırılması, cephe simetrisi açısından uygun bir çözüm olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece zemin katta, duvar-giriş-duvar-giriş şeklinde atlatmalı ve simetrik bir giriş kurgusunun olabileceği düşünülmektedir.



Plan 1. Zemin kat restitüsyon planı (Restorasyon Uzmanı Y. Mimar Gamze Bağcıvanoğlu)

Plan 2. 1. kat restitüsyon planı (Restorasyon Uzmanı Y. Mimar Gamze Bağcıvanoğlu)



Fot. 46. Hamdi Dalan Sabunhanesi

Fot. 47,48. Cambaz Han

SONUÇ

Kemeraltı'nın tarihsel ticaret dokusu içerisinde yer alan ve 19. yüzyılda inşa edilmiş olduğu düşünülen dikdörtgen planlı depo yapısı, günümüzde özgün işlevini sürdüremeyen yapılar arasında yer almaktadır. Geçirdiği yangın sonrasında büyük ölçüde tahrip olan yapıda, gerçekleştirilen raspa çalışmalarıyla ortaya çıkan izler ve çeşitli arşiv belgeleri birlikte değerlendirildiğinde, yapının iki farklı döneme ait izler taşıdığı görülmektedir. Birinci dönemde, depo işleviyle inşasına başlanan yapıda, inşa süreci sırasında birinci kat yüksekliğinde değişiklik yapıldığı anlaşılmaktadır. 1975 yılında yapılan müdahalelerde ise yapıda işlev değişikliğine gidildiği tespit edilmiştir. Bu müdahaleler sırasında güney cephede, betonarme eklemelerle

açıklıkların genişlikleri ve yükseklikleri değiştirilmiş, depo içindeki üst kat tabanını taşıyan demir sütunların araları modern tuğla malzeme ile örülerek çok sayıda dükkân elde edilmiştir. Günümüzde yıkılmaya yüz tutmuş yapının restitüsyonuna ilişkin verilerin büyük ölçüde sağlam olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, yapının özgün mekânsal kurgusu ve mimari özellikleri göz önüne alınarak gerçekleştirilecek bir restorasyon ve yeniden kullanım projesinin hem yapının fiziksel sürekliliğinin sağlanmasına hem de Kemeraltı'nın tarihsel ticaret dokusunun yaşatılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Yapının, güncel ihtiyaçlara uyum sağlarken, tarihsel kimliğini de görünür kılacak biçimde yeniden işleve kavuşturulması, kültürel mirasın sürdürülebilirliği açısından önemlidir.

Kaynakça

- ATAY, Ç. (1998). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e İzmir Planları, Ankara.
- ATAY, Ç. (2003). “*Kapanan Kapılar*” *İzmir Hanları*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını.
- BERBER, E. (2008). *İzmir 1876 ve 1908 (Yunanca Rehberlere Göre Meşrutiyette İzmir)*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını.
- BEYRU, R. (2000). *19. Yüzyılda İzmir’de Yaşam*, İstanbul: Literatür Yayınları.
- ERPİ, F. (1987). Buca’da Konut Mimarisi (1838–1934), Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- ERSOY, B. (1991). *İzmir Hanları*, Ankara.
- FRANGAKİS-SYRETT, E. (2008), “Ticaret ve Deniz Yollarının Kavşağı Smyrna: Bir Liman Şehrinin Doğuşu”, *İzmir 1830-1930 Unutulmuş Bir Kent mi?*, der. M.-C. Smyrnelis, (Çev. I. Ergüden), İzmir: İletişim Yayınları.
- GOFFMAN, D. (2003). *Doğu ile Batı Arasında Osmanlı Kenti Halep, İzmir ve İstanbul*, (S. Yalçın, Çev), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- İZMİR BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ. (t.y.). 3 boyutlu kent rehberi.
- KUBAN, D. (2001). *Türkiye’de Kentsel Koruma Kent Tarihleri ve Koruma Yöntemleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- KUYULU ERSOY, İ. (2003), “Bornova Levanten Köşklere Mimari Açından Bir Bakış”, *Bornova Köşklere Gezginler ve Anılar*, 35-49, İzmir: Tepekule Kitaplığı Yayınları.
- NEUMANN, C., TAMDOĞAN, I. (2008), “Bilinmeyen Bir Cemaatin Portresi: Müslümanlar, Fikret Yılmaz’la Söyleşi”, *İzmir 1830-1930 Unutulmuş Bir Kent mi?*, der. Marie-Carmen Smyrnelis, I. Ergüden (Çev.), 61-72, İzmir: İletişim Yayınları.
- TAŞKAYA DÖNMEZ, M. (2012). *Osmanlı Dönemi Vakıf Eserlerinin Onarım Süreçlerinin İrdelenmesi: İzmir - Kemeraltı Camileri Örneği*, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- TEKELİ, İ. (1992), “Ege Bölgesinin Yerleşim Sisteminin 19.Yüzyıldaki Dönüşümü”, *Üç İzmir*, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- ÜNAL, N. (2015). *Sorularla İzmir Tarihi*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı

A Study On The Handicrafts Featured In The “Surnâme-i Humayun Of Murad III”

Büşra Ayaz Buladı¹

Abstract

This study aims to examine the Ottoman handicrafts depicted in the miniatures of the *Surnâme-i Hümayun*, which recounts the magnificent circumcision celebration organized by Murad III for Prince Mehmed in 1582. The main objective of the study is to reveal 16th-century Ottoman art production, artisan culture, and relations between court and non-court craftsmen by evaluating the handicraft products depicted in the miniatures in terms of material, technique, motifs, color principles, and composition. Within this framework, examples related to book art, weaving, metalwork, woodwork, ceramic-tile work, and glass art have been examined.

The study employs qualitative, descriptive, and iconographic–iconological analysis methods. The miniatures were first analyzed descriptively, and then interpreted through iconographic methods specific to art history in order to examine symbols, spatial arrangements, and the functions of the depicted scenes. Nurhan Atasoy’s work, 1582 *Surnâme-i Hümayun: Celebration Book* (The Imperial *Surnâme: Wedding Book*), together with other literature on the handicrafts of the period, formed a comparative framework for the analysis.

The findings reveal that the *Surnâme* miniatures are not merely a festive narrative, but also provide rich data on Ottoman production technology, artisan organization, and material culture. Details such as the weaving looms, goldsmith and coppersmith tools, glassmakers’ furnace equipment, and carpenters’ tools featured in the guild processions reveal the high level of craftsmanship of the period.

The study reveals that the *Surnâme-i Hümayun* is a unique source documenting the technical capacity, aesthetic tendencies, and social status of 16th-century Ottoman crafts. In this context, a research output on the

1 Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Orcid: 0000-0002-1905-7598

crafts in the *Surnâme* of Murad III will be presented, detailing the work’s contribution to Ottoman visual culture and art history literature. Thus, the study aims to shed light on both the value of this rare work and the craft universe of the period.

1. Introduction

Ottoman Miniature art is an invaluable visual resource that complements written sources in understanding the cultural heritage of the Ottoman period. Miniatures are not only visual documents that depict historical events but also illuminate the social life and lifestyle of the period in which they were created (Aslanapa, 2000). These works of art function as a cultural archive, reflecting the traditions, customs, and practices of the society from which they emerged through a refined artistic style.

Miniatures produced during the Ottoman period generally depict a wide range of subjects, such as palace life, portraits of sultans, ceremonies, literary works, the sultan’s accession to the throne, circumcision ceremonies, receptions of ambassadors, holidays, weddings, celebrations, circumcision ceremonies, receptions of ambassadors, festivals, weddings, celebrations, religious rituals, cityscapes, and scenes of daily life. (And, 2014). In miniatures, the elements within the composition are used decoratively together with the background; floors and walls are adorned with motifs that complement the miniature’s subject matter of the miniature (Tansuğ, 2018). These elements include rugs in some miniatures, curtains in others, and lecterns in still others. The miniatures contain scenes from palace life or the daily lives of ordinary people, along with many examples of the artisanal objects used in these settings (Bağcı et al., 2006).

These paintings offer important clues about a wide variety of handicraft products—from tiles and ceramics to textiles and carpets, from metalwork to woodcarving. Through miniatures, it is possible to partially trace the composition skills, color preferences, motif repertoire, and technical abilities of the masters who worked in the palace workshops of the period.

During the Ottoman period, miniatures frequently appeared in illustrated manuscripts that depicted the sultans’ campaigns, celebrations, and other significant events. One such type of manuscript is the *Surnâme*. The term “*Surnâme*,” combining the Persian words *sûr* (“wedding, celebration”) and *nâme* (“letter, written document”), refers to works in the Ottoman Empire that describe the circumcision, birth, and wedding ceremonies of the sultans’ children. The earliest known examples include the *Surnâme-i Hümayun*, written by Miniatures such as Âlî Mustafa Efendi and İntizâmî for the 1582

celebration. This rare work, a significant historical document, describes the magnificent 52-day circumcision festival of Mehmed, son of Sultan Murad III, held in Istanbul in 1582 (Türkmenoğlu, 2008).

The miniatures illustrating this grand event were prepared by Nakkaş Osman, the most prominent miniaturist of the period, and his team. The work is renowned not so much for its literary text as for its miniatures, which present this visual spectacle. The miniatures depict a vast array of details—parades, acrobatic performances, entertainers, artisan guilds, and palace festivities—with remarkable precision. Owing to these comprehensive miniatures, the *Surnâme-i Hümayun* is not only an account of a celebration but also an invaluable historical document that portrays 16th-century Ottoman social life, clothing, entertainment, and handicrafts (Aynur, 2009).

2. Handicrafts Featured in the Surnâme of Sultan Murad III

The handicraft products depicted in miniature art bear traces of a shared aesthetic understanding despite the variety of materials used, such as wood, metal, ceramics, and textil. This common language in composition, color palette, and motif usage points to a consistent artistic taste of the period (Kütükoğlu, 1998). Whether produced for daily use or ceremonial purposes, these works go beyond being mere objects in miniature compositions and function as decorative elements that enrich the space and the scene. For example, in a scene depicting the sultan, the embroidered curtains in the background or the valuable carpets covering the floor reflect the material culture of real life and enhance the narrative by adding depth and grandeur to the composition.

In this context, one of the most valuable sources for understanding 16th-century Ottoman social life and art is the *Surnâme-i Hümayun*, which covers the 1582 circumcision ceremony of Prince Mehmed, the son of Murad III (Özaltın and Ölmez, 2011). This magnificent celebration, which lasted 52 days and 52 nights, is described in the work as if it were a “visual film” (Atasoy, 1997). Commissioned by Murad III to immortalize this state event, this *surnâme* is not merely a record of a ceremony, but also a unique document that conveys the social fabric, wealth, and splendor of the empire’s crafts to future generations. Nurhan Atasoy states the following about the *Surname* in her work *1582 Surname-i Hümayun: Düğün Kitabı* (The Imperial Surname: Wedding Book):

“Here is Sur, that is, the wedding book ‘Surnâme’, which was created to narrate this most important event in Ottoman history... The fact that the Sultan had his wedding turned into

a separate book so that it would not be forgotten and future generations could read and see it is part of the trend of recording historical events” (Atasoy, 1997).

The Surnâme-i Hümayun was created by Nakkas Osman and his team. This manuscript represents the most extensive work produced by Nakkaş Osman throughout his artistic career. He served as the chief painter in the Ehl-i Hiref organization for many years (Polat, 2019).

Among the artists organized within the Ehl-i Hiref organization of the palace, painters held a special position, and the acceptance of these distinguished artisans into the palace was carried out with great care (Karaman, 2024). The number of these artist groups and the intensity of their activities were directly related to the interest and patronage of the rulers and statesmen of the period (Atasoy, 1997). In this sense, the reign of Murad III stands out as a period when both artistic production and patronage reached their peak. Indeed, the emergence of the Surnâme-i Hümayun, a concrete example of this culture of patronage, is depicted in the final miniature of the work itself.

In this scene, Darüssade Ağa Mehmed Ağa and Zeyrek Ağa, who played a critical role in the preparation of the work, are depicted sitting opposite each other. The author of the work also states that it was completed with the advice and resources provided by these two “intelligent, loyal, and close to the Sultan” individuals. The book held by Mehmed Ağa in the miniature is thought to be the completed copy of the Surnâme (Miniature 1) (Atasoy, 1997). This depiction is extremely valuable in that it sheds light on the production process of a palace work and reveals the symbiotic relationship between art, bureaucracy, and palace patronage.

In addition to this production process, the Surnâme is also an invaluable source of information about the social fabric of the period in which it was created. Atasoy (1997) expresses this situation in the following lines:

“The organization of the circumcision ceremony; the events held at Atmeydanı and the İbrahim Paşa Palace, where the ceremony took place; the protocol applied to the Sultan, the Prince, statesmen, the harem, foreign state representatives, and the public who attended to watch the ceremony; the materials required for the ceremony and the preparations made to procure them are described in the work and can also be seen in the miniatures. Preparations for the wedding began a year in advance, and the organization was carried out. Plans for the

collaboration to be undertaken were also made. Invitations were then prepared, and envoys were sent to inform the emperors and kings to whom they were addressed that they were invited.” (Atasoy, 1997)

The *Surnâme-i Hümayun* depicts a wide range of Miniatures, from scholars and religious leaders participating in the wedding procession to artisans affiliated with the Istanbul guilds, reflecting the social hierarchy of the period. These descriptions provide an extremely detailed visual inventory of the products that artisans sold or produced specifically, as well as their workplaces, shops, workshops, and the tools they used. Furthermore, the lively and colorful atmosphere of Ottoman entertainment culture is brought to life through the performances of jugglers, acrobats, and other entertainers, as well as the daily banquet tables where the elite mingled with the common people (Fig. 2, 3) (Fetvacı, 2013).

The 52-day, 52-night circumcision celebration of Prince Mehmed in 1582 went down in history not only as a palace event but also as a social festival that brought together people from all classes, tradesmen, and skilled artisans in Istanbul (And, 2000). Since there was no previous example to convey such a comprehensive event, the author and illustrators of the *Surnâme* had to develop a new narrative approach. This need gave rise to the work's unique structure, which progresses day by day and records every detail. Illuminator Osman and his team depicted the events that took place over the 52 days of the festival in *Atmeydanı*—a historic venue that had been the center of sports, theater, and entertainment since Byzantine times—as scenes following one another like a film reel (Kütükoğlu, 1998).

This original narrative elevates the *Surnâme-i Hümayun* beyond being merely a document, placing it in a special position in the history of Turkish painting. The work has developed a style unique to itself, free from foreign influences, and is considered one of the cornerstones of traditional Turkish painting (Aracı, 2005). The fact that such works were presented as gifts to the sultan of the period is one of the most concrete indicators of the value placed on handicrafts in the 16th-century Ottoman palace. Indeed, the miniatures examined in this study feature striking examples of rich handicrafts that confirm this value. The book serves as a visual catalog reflecting the aesthetic understanding and craftsmanship of the period, with miniatures of wood, glass, ceramic, metal, and textile arts.

2.1. The Art of Books

Sultan Murad III commissioned the Surname to be written in order to announce this magnificent celebration to the entire world, marking the circumcision ceremony of his son, Prince Mehmed, with unprecedented splendor. This work, which recounts one of the greatest social events in history, is also a masterpiece of the book arts of the period. Indeed, as Atasoy (1997) notes, the title page of the manuscript contains examples of book art that substantiate this claim (Miniature 1).

When we talk about book arts, the first things that come to mind are disciplines such as binding, calligraphy, illumination, and miniature painting; however, lesser-known professions such as ink making, pen making, pen sharpening, and seal engraving should also be considered within this scope. The existence of a work such as the Surnâme is the joint product of this broad spectrum of book culture and all the artisans who brought it to life. These arts, on the one hand, took shape in magnificent works such as the Surnâme, and on the other hand, maintained their vitality for centuries as an integral part of book culture.

Mühre Masters (Ottoman Burnishing Specialists): Mühre Masters constituted an indispensable link in the bookmaking process by preparing paper for writing and miniature painting (Cunbur, 1985). In the occupational processions depicted in the *Surnâme-i Hümayûn*, the *mühreciler* also appeared among the guild groups, presenting an open, four-sided carriage adorned with elaborate ornaments; within it sat young men reciting the Qur'an as they proceeded in the parade. The fact that these youths wore headpieces and garments fashioned from meticulously cut paper is particularly noteworthy, as it demonstrates the refinement and precision of the craft (Figure 4). Concrete information regarding the organizational structure of ‘*mühreci*’ in the Ottoman period is found in the Istanbul Court Register No. 24 (H. 1138–1151 / A.D. 1726–1738), which contains detailed regulations concerning the “paper-makers and *mühreciler* guild.”

2.2. Weaving and Textile Art

The central role of fabric in clothing and interior design within Turkish art has deep historical roots. Throughout the long period extending from Central Asia to the Seljuk and Ottoman empires, the art of weaving underwent continuous technical and aesthetic development. The sultans' interest in silk and valuable fabrics in the Ottoman palace led to textile products being seen as a sign of prestige, which directly supported the state's progress in the field of weaving.

From the fifteenth century onwards, Ottoman weaving made a significant breakthrough, producing fabrics of unique design and quality for the palace. The 16th and 17th centuries stand out as a period when Ottoman textile art reached its peak. During this period, technical perfection, rich motif diversity, and color harmony uniquely reflected the artistic value of palace fabrics. This rich motif repertoire also reveals the holistic nature of Ottoman art. Indeed, naturalistic floral motifs such as tulips, carnations, roses, and hyacinths, as well as rumi, çintemani, çarkifelek, crescent, and geometric patterns, which appear in woven works, were also frequently used in ceramics and other decorative arts of the same period. This common language contributed to the strong formation of Ottoman artistic identity by uniting different art forms around the same aesthetic understanding (Berkli et al., 2021). In the *Surnâme-i Hümayun*, fabrics that both reflect the splendor of the palace and form part of everyday life are brought to life through various scenes. The embroidered caftans worn by the sultan and his entourage are indicative of the most valuable fabrics of the period. These caftans feature striking brocades, velvets, and silk fabrics woven with gold and silver threads. The valuable carpets, prayer rugs, and fabric spreads that adorned the festival grounds and covered the floors created an atmosphere reminiscent of a temporary open-air palace.

The work also features a series of professions intertwined with textiles, represented through parades. Peştamal makers displayed peştamals, an indispensable part of bathhouse culture, as well as writing and wrapping fabrics; while printers showcased colorful and patterned fabrics adorned with printing techniques. These miniatures reveal not only the diversity of fabrics but also the place of crafts related to textiles—such as weaving, printing, and embroidery—in social and economic life. In this respect, the *Surnâme* serves as a vivid inventory and visual feast of Ottoman textile art.

Caftans: In the miniatures of the *Surnâme-i Hümayun*, textile products appear as an integral part of both daily life and palace protocol. In the work, the kaftans worn by the sultan and princes are one of the most important elements reflecting the splendor of the period's weaving art. These caftans generally feature a collarless, open-fronted design with wide sleeves, and they are notable for their valuable fabrics as well as the appliqué decorations on the hem. For example, the fact that the princes wore a caftan in white, considered a lucky color (Özaltın, 2017), is noteworthy in terms of demonstrating the symbolic meaning of colors.

The kaftan worn by Murad III, depicted in the scene “The Sultan and the Prince Going to the Old Palace,” highlights the aesthetic sensibilities

and richness of patterns of the period. Made of what is likely a velvet fabric embroidered with gold thread, this kaftan is an extremely refined example in terms of both pattern design and weaving craftsmanship (Atasoy, 1997). Furthermore, the “kaftan makers” and “kaftan tailors” among the guilds emphasize their roles in the production and representation of these garments. The scene of kaftan makers carrying kaftans adorned with rumi and hatayi motifs like banners (Miniature 6) and other examples of kaftans reflecting the tastes of the period (Miniature 7) shed light on the splendor of Ottoman textile art.

Fabrics: In Ottoman ceremonies, fabrics go beyond being mere decorative elements; they serve as a visual representation of power and prestige. Hil’ats, garments made from precious fabrics, banners, curtains, and floor coverings, used to display both the sultan’s power and generosity, added a special splendor to these ceremonies. In this context, the tradition of “spreading fabrics” stands out as one of the most striking expressions of respect and loyalty. When the sultan or a prince was to visit a place, valuable silk fabrics—especially seraser fabrics woven with gold and silver threads—were spread along the route, thus emphasizing the importance of the visited place and displaying the most concrete form of respect. The Surnâme-i Hümayun shows that this practice was carried out with gold and silver woven seraser fabrics when Prince Mehmed entered the Ibrahim Pasha Palace (Miniature 9) (Özaltın, 2017).

Another element that completes this visual feast is the “fabric weavers” (Miniature 8) and “kemhacı” (Miniature 10) in the craftsmen’s procession. The vertical, single-powered loom depicted in the miniature by the fabric weavers is an extremely valuable document about the weaving technology of the period. The clear depiction of the mechanism to which the warp threads are attached, the shuttle, the comb, and the beam onto which the woven fabric is wound contributes significantly to our understanding of this traditional production process. The kemhacılar procession, meanwhile, showcases the place of kemha, a shiny and colorful type of fabric woven with gold and silver threads, in Ottoman weaving art. Such magnificent ceremonies and the fabrics displayed contributed to the fame of Ottoman textiles beyond the empire’s borders and helped them gain an important place in the international trade and taste culture of the period.

Pesthemal weavers: The peştamal emerges as a textile product with both functional and symbolic depth in Ottoman social life. Traditionally, its most common use was found in bathhouse culture, where it served as a basic garment worn by both women and men (Koçu, 1967). In addition, another

type of peştamal used in daily life—especially in Anatolia—was tied around the waist.

Beyond its functionality, the pesthemal also has an important symbolic meaning within the culture of craftsmanship. In the vocational training process within the ‘Ahilik’ and guild organizations, wearing the pesthemal during the transition ceremonies from apprenticeship to journeyman and from journeyman to master has been a long-standing tradition (Ülgen, 2014).

In the miniature depicting the pesthemal makers’ parade in Surnâme-i Hümayun (Miniature 11), the way these products are displayed is noteworthy. Another interesting element on the stage is the bird Miniatures made of fabric and moved by a wheeled mechanism. Such mechanical designs can be considered part of the visual and theatrical richness of Ottoman celebrations (And, 2002).

Bashma weavers: *Bashma weavers* guild is one of the craft groups that attracted attention in the processions described in the Surnâme-i Hümayun, both for the patterned and embroidered clothing they wore and for the products they carried. These miniatures provide extremely valuable visual data on 16th-century Ottoman fabric weaving techniques, printed patterns, and the clothing culture of the period (Atasoy, 1997). The appearance of the bashmaci weavers in the miniatures is an important source not only in terms of aesthetic preferences but also in terms of the diversity of production technology and the sophistication of the craft tradition

In the manuscript, craftsmanship in the field of textiles and weaving is not limited to the bashma weavers but reflects a broad production network. The participation of other complementary craft groups—such as quilt makers, tailors who cut cloth, silk fabric merchants (gazzaz), silk printers, and spinners—in the processions reveals the diversity of 16th-century Ottoman textile production and its highly organized guild structure.

2.3. Mining Art

Metalwork occupies a significant place among the branches of Islamic art. Throughout Islamic history, works of art have been produced from various metals such as gold, bronze, copper, brass, and lead (Binark, 1978). During the Ottoman Empire period, techniques such as casting, hammering, and engraving were applied in metalwork. Metalwork is also frequently encountered in miniatures. The Surnâme-i Hümayun depicts groups of craftsmen practicing this art, including coppersmiths and engravers. The engravers’ guild is depicted as masters displaying their skills on mobile

workbenches mounted on a cart. In the miniatures, one of the masters is seen lying on sharp swords with a copper plate placed on his chest, which is being hammered by other coppersmiths (Miniature 12). In other Miniatures, behind the coppersmiths carrying gifts in their hands, an apprentice is seen hammering a copper pot on a cart, and tinned pots are displayed. Another scene features two young men carrying incense burners (Özaltın, 2017).

The hammer, anvil, bellows, furnace, water container used to cool the iron, and the ground on which the hot iron is hammered are depicted in detail, providing a clear understanding of the hot-ironworking practices of the period. The engraver has included every detail—from the characteristics of the coppersmith to the tools and equipment used.

Zerger / Zergerân: Zergerân held an important position among prestigious crafts in the Ottoman geography. In this art form, precious metals such as solid gold and silver, as well as rare stones like emeralds, diamonds, and pearls, were used extensively (Özaltın, 2017). Especially in the 16th century, the “filigree” technique was frequently preferred in works such as mirrors, bracelets, earrings, rings, cup covers, and belt buckles.

The Zergerân depicted in the circumcision wedding processions in the *Surnâme-i Hümayun* are illustrated with their setups resembling mobile workshops/shops (Miniature 13). In this display area, set up on a cart, the careful placement of craftsman tools such as anvils, hammers, and material boxes provides concrete data about the jewelry-making (Zergerân) practices of the period. These detailed depictions serve as a historical reference for researchers working in the field.

Another reflection of gold craftsmanship can be seen in the scene “Sultan Murad III Receiving His Surname Writer Intizami” (Miniature 14). In this miniature, the depiction of the sultan on a gold-plated throne shows that the tradition of golden thrones brought by the Turks from Central Asia continued in the Ottoman Empire (Pınarbaşı, 2004). Considering that the 16th century was the golden age of metalworking, it is natural to encounter such miniatures frequently.

Other occupational groups that can be evaluated within the scope of metalwork include scissors makers and saddlers (Miniature 15).

2.4.Wood Art

Wood is an organic material widely used in both architectural structures and everyday objects in the material culture of the Ottoman period (Öten, 2021). Beyond being a structural and decorative element in architecture, it

was also the primary material used in the production of furniture and small objects such as desks, Quran and juz cases, drawers, hat boxes, chests, and tables. In the production of these works, local and imported tree species such as walnut, pear, cedar, apple, ebony, rosewood, oak, and pine were preferred, considering qualities such as ease of processing and durability.

Miniature manuscripts such as the *Surnâme-i Hümayun* contain rich descriptions of these uses of wood. The miniatures depict thrones, lecterns, chests, and examples of the most exquisite wood carving art, such as *mushebeb* (lattice carving), produced with an aesthetic concern beyond mere functionality. These miniatures constitute an invaluable visual resource for art history research, as they embody the forms, decorative styles, and aesthetic understanding used in woodworking during that period.

Mushebbek Masters: *Mushebbek* masters is a lattice carving technique representing the finest examples of Ottoman woodworking (Karaman, 2021). This technique is created by interlocking or carving small pieces of wood together, resulting in a geometric patterned structure that is both sturdy and highly aesthetic. The depiction of a diamond and pearl-filled chest-shaped *müşebbek* lattice in the procession of the “Eski Bezistan Ehli” in the *Surnâme-i Hümayun* shows that this technique also served as a luxurious display tool for exhibiting rare and valuable items (Atasoy, 1997).

Meshwork craftsmanship holds a unique place not only in woodworking but also in the art of metalworking. As reported by Atasoy (1997), the ‘clothes made entirely of hammered copper’ worn by a group of young people in the procession are described as being decorated with meshwork. This description refers to the cage-like, openwork hammering technique applied to metal and demonstrates that filigree motifs were an indispensable component of Ottoman decorative arts across different materials and contexts.

Chests: The scenes depicted in the *Surnâme-i Hümayun* feature chests that serve various functions, ranging from everyday use to ceremonial purposes. Some of these chests are inlaid with precious materials such as mother-of-pearl, bone, and ivory, or decorated with marquetry work using different types of wood (Atasoy, 1997). The work also features a wide range of handicrafts, from clockmaking and candlestick making to engraving, pottery, and ink and pen production.

2.5. Ceramic and Pottery Art

One of the most important and deeply rooted branches of Turkish art, ceramics displays a rich variety in terms of decorative style. While plants,

flowers, leaves, and geometric patterns dominate this art form, depictions of animals and humans also feature (Arlı and Altun, 2008). In Ottoman ceramic art, stylized fish, birds, various animal Miniatures, ship depictions, and other figurative elements were occasionally brought to life (Öney, 2007).

The ceramic group that emerged in the third quarter of the 16th century, known as “Rhodes ware,” is notable for its underglaze decorations using blue, dark green, turquoise, and white colors within black contours. During this most brilliant period of Turkish ceramic art, the works were decorated with patterns prepared in the palace workshops; naturalistic flower compositions were widely used alongside abstract motifs (Sözen and Güner, 1998). The ceramic examples in the *Surnâme-i Hümayun* are similar to Rhodes ware ceramics in terms of decorative style and technical characteristics. In the miniature in the work, gardeners are seen carrying fruits in blue and white ceramic jars with lids. These jars, decorated with sunburst and hatayi style ornaments, are described by Atasoy (1997) as being of Chinese form and produced in Iznik.

In miniature art, ceramic vases were frequently used as complementary elements in interior design. Ceramic vases also appear as decorative motifs in the works of renowned artists such as Nakşî, Levnî, and Abdullah Buharî. Similarly, it is known that vases depicted alongside flower arrangements in folk paintings served a decorative purpose.

Glass Art: Although direct written records regarding production and shaping techniques in Ottoman glass art are limited, miniatures from the period serve as a visual source for understanding developments in this field (Bayramoğlu, 1974). For example, while documents relating to the construction of the Süleymaniye Mosque and Complex (1550-1557) contain records on the use of glass, no documents have been found that shed light on the production processes. Although it is accepted that traditional Turkish glassmaking reached its most mature stage in terms of technique and aesthetics in the 17th and 18th centuries (Onur, 2007), very few concrete documents about this advanced industry have survived to the present day. In this context, the scenes depicting glassmakers in the *Surnâme-i Hümayun* constitute historical evidence of the glass production techniques of the period (Ertuğ, 1999).

The work depicts a parade performed by masters affiliated with the Câmgērân Guild in the presence of the sultan, and scenes of glass mounting are depicted in detail (Miniature 16). These miniatures suggest the existence of an organized glass industry during that period (Tamer and Yazar, 2015). The miniature shows craftsmen working around a mobile glass furnace

mounted on a cart, both participating in the procession and continuing production. The fact that this mobile workshop bears a strong resemblance to modern glass production tools and that the craftsmen's working methods indicate a real production process increases the documentary value of the depiction (Onur, 2007). As Atasoy (1997) also emphasizes, even if such a mobile workshop was organized solely for ceremonial purposes, it reflects a remarkable organizational skill when considering the technical capabilities of the period.

The miniature also depicts craftsmen holding large bottles upside down or carrying them on their shoulders, advancing with trays filled with glassware (Miniature 17) (Atasoy, 1997). These depictions of fragile glass vases and similar objects—which did not survive to the present day due to earthquakes and fires in Istanbul—are of great importance as secondary sources for 16th-century Ottoman glassmaking (Bayramoğlu, 1974). In addition, the colorful procession scenes of window-glass manufacturers and mirror makers (Miniatures 18, 19) document the specialization in different branches of the glass arts.

Ceremonial Nahil Tree: Nahil is an Arabic word meaning date palm tree. In Ottoman culture, nahil is one of the traditional wedding decorations, adorned with colorful papers, fruits and flowers made of beeswax, animal Miniatures, and gold and silver leaves. Used in various ceremonies, especially circumcision and palace weddings, nahıllar appear as symbols reflecting the economic and social power of the person or institution organizing the event. Nahil trees, frequently depicted in Ottoman miniatures, are decorative elements carried in front of the bride or circumcised child during wedding or circumcision ceremonies, adding visual splendor to the festivities (Atasoy, 1997).

3. Result

This study systematically examines the Ottoman handicrafts depicted in the miniatures of the Surnâme-i Hümayun, which chronicles the grand circumcision celebration organized by Sultan Murad III for Prince Mehmed in 1582, thereby shedding light on 16th-century Ottoman art production and the visual representation of handicrafts. It has been revealed that the Surnâme miniatures are not merely a narrative of a celebration; they also constitute a comprehensive visual source that documents the material technology, production techniques, aesthetic principles, and social hierarchy of the period.

The findings obtained within the scope of the study show that the wide variety of handicraft examples featured in the miniatures, such as weaving looms, metalworking tools, glass furnaces, woodworking tools, and ceramic products, clearly reflects the technical capacity and level of characteristic of 16th-century Ottoman craftsmanship. One of the most striking aspects of the *Surnâme-i Hümayun* is that during the festivities, the guilds of Istanbul artisans presented their products in a parade. These scenes showcase the production culture of the period within a social ceremony, highlighting both the handicrafts produced for the palace and the products used in everyday life. The color, form, and composition choices in the miniatures document in detail the functional and decorative qualities of the handicraft products.

This rich visual material in the *Surnâme* contributes significantly to understanding the interaction between the palace workshops and the guild organizations, the social prestige of craftsmanship, and the position of handicrafts under the patronage of the palace. Furthermore, the compositional structure of the miniatures, the technical precision in the details, and the color and motif choices reveal the decisive role of Nakkaş Osman and the Ehl-i Hiref guild in the work, confirming that the reign of Murad III marked a peak in Ottoman book art production and patronage.

Nurhan Atasoy’s *1582 Surnâme-i Hümayun: Düğün Kitabı (The Imperial Surname: Wedding Book)* was used as the primary source in this research; however, the examples presented by Atasoy under the heading ‘Handicrafts’ were expanded in order to provide a more comprehensive assessment of the variety of handicrafts depicted in the miniatures. In conclusion, the *Surnâme-i Hümayun* is a unique source that goes beyond merely recording a ceremony, offering detailed documentation of the social structure, production technology, economic relations, culture, and material life of 16th-century Ottoman society. The depictions of handicrafts in the miniatures constitute one of the most significant components of this multi-layered structure, and the manuscript serves as a primary visual inventory for both Ottoman handicrafts and the broader history of crafts.

This study aims to contribute to the literature on Ottoman visual culture and the history of crafts by emphasizing the value of the *Surnâme* not only as an artistic work but also as a socio-economic and cultural document.

References

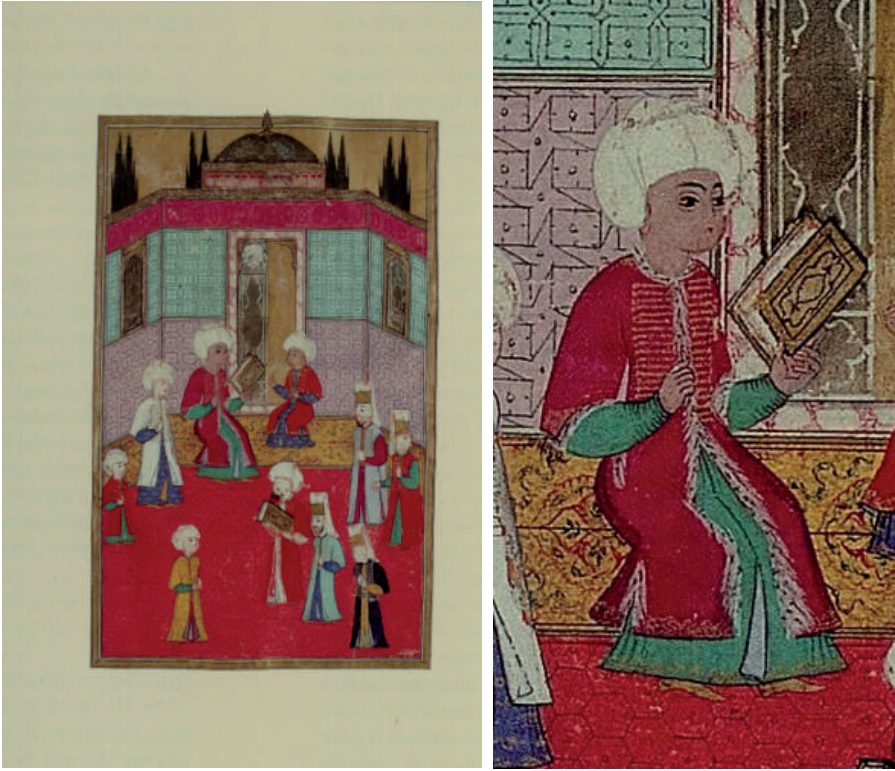
- Aynur, H. (2009). *Surnâme*. In TDVİA (Vol. 37, pp. 565–567). TDV Center for Islamic Studies.
- Akcan Ekici, S. (2020). Artisans of the Ottoman Empire in the 1801 *Ehl-i Hiref-i Hâssa* register. *Journal of History School (JOHS)*, 2189–2218.
- Anonim. (2001). *İpek – Ottoman Weaving Art*. Azimuth Editions Limited.
- Arlı, B. D., & Altun, A. (2008). *The Treasure of Anatolian Soil: Ceramics: The Ottoman Period*. Kale Group Cultural Publications.
- Aslan, T., & Yazar, T. (2015). Turkish glass art as cultural products within the context of traditional crafts: An analysis of the *Surnâme-i Hümayun*. *Turkish Studies: International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 10(5), 13–26.
- Aslanapa, O. (2000). Ottoman miniature art. *Yeni Türkiye Magazine, Osmanlı Special Issue IV – Culture and Art*, 6(34), 123–135.
- Atasoy, N. (1997). *1582 Surnâme-i Hümayun: The Book of Festivities*. Koçbank.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., & Tanındı, Z. (2006). *Ottoman Painting*. Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism.
- Bayramoğlu, F. (1974). *Turkish Glass Art and Beykoz Works*. İş Bankası Cultural Publications.
- Berkli, Y., Gültepe, G., & Pınar, M. (2021). The importance attributed to textile art in the Ottoman Empire. *Journal of Art and Iconography*, (1), 19–27.
- Binark, İ. (1978). Painting and miniature art among the Turks. *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, (5), 143–162.
- Cunbur, M. (1985). Notes from library endowment deeds. *Erdem*, 1(3), 711–744.
- Çivicioğlu, E. (2009). *Period, pattern and composition features of çatma and kemha textiles in the Sadberk Hanım Museum* (Unpublished master's thesis). Dokuz Eylül University, Institute of Fine Arts.
- Dündar, A. K. (2004). *State Protocol and Ceremonies in the Ottoman Empire: Imperial Ceremony*. Tarih Düşünce Publications.
- Ertuğ, Z. T. (1999). Miniatures and their value as historical documents. In *Osmanlı Ansiklopedisi* (Vol. 11, pp. 345–352). Yeni Türkiye Publications.
- Fetvacı, E. (2013). *Images of the Palace: Illustrated Histories from the Ottoman Court*. Yapı Kredi Publications.
- Karaman, Ş. (2024). An *Ehl-i Hiref* organization: The *Cemaati Kazgânyân-ı Hassa*. *Korkut Ata Journal of Turkic Studies*, (15), 1085–1109.
- Koçu, R. E. (1967). *Dictionary of Turkish Clothing, Costume, and Ornamentation*. Sümerbank Cultural Publications.

- Kütükoğlu, M. S. (1998). The *Divân-ı Hümayûn* and *Arz Odası* in Ottoman miniatures. *İstanbul University Journal of the Institute of History*, (16), 45–62.
- Onur, B. A. (2007). *Glass art and the “çeşm-i bülbül” tradition in the Ottoman Empire* (Unpublished master’s thesis). Istanbul Technical University, Institute of Social Sciences.
- Öney, G. (Ed.). (2007). *Turkish Period Ceramics and Tiles in Anatolia*. Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism Publications.
- Öten, A. (2021). The use of wood in the 17th-century structures of Sultan Ahmed Complex in Ottoman classical architecture. *Belleten*, 85(302), 53–94.
- Özaltın, N., & Ölmez, F. (2011). Traces of craftsmanship in Ottoman miniature painting. *Art-e Art Journal*, 4(7), 1–30.
- Pınarbaşı, S. Ö. (2004). *Turkish Thrones in the Light of Their Symbolic Meanings Throughout the Ages*. Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism Publications.
- Polat, E. (2019). An evaluation of miniatures attributed to Nakkaş Osman. *Journal of International Social Research*, 12(64), 1155–1164.
- Tansuğ, S. (2018). *The Order of the Şenlikname*. Everest Publications.
- Türkmenoğlu, D. (2008). *Surnâme-i Hümayûn* miniatures as artistic documents and their social meanings. *Electronic Journal of Social Sciences*, 7(26), 98–111.
- Ülgen, A. (2014). *The Ahi Organization and Vocational Training*. Turkish Historical Society Publications.

Archival References

- Kâğıtçı ve Mühreci Esnafı Nizamı: İstanbul Mahkemesi 24 Numaralı Sicil (H. 1138–1151 / M. 1726–1738)*.

Miniatures



Miniature 1: The Preparation of the Surname, (Atasoy, 1997).



Miniature 2-3: Entertainment Venues, (Atasoy, 1997: 31-43).



*Miniature 4: Mübrey Masters (Ottoman Burnishing Specialists),
99b-100a, (Atasoy, 1997: 53).*



*Miniature 5: Calligraphers,
214b, 212b, (Atasoy, 1997: 94).*



Miniature 6: Caftan makers, Surnâme-i Hümayun, 121a, (Atasoy, 1997: 91).



Miniature 7: Caftan Tailors, Surnâme-i Hümayun, 22a, (Atasoy, 1997: 91).



Miniature 8: Fabric Weavers, Surnâme-i Hümayun, 378a, (Atasoy, 1997: 92).



Miniature 9: The fabric merchants' show, Surnâme-i Hümayun, 11b-12a, (Atasoy, 1997: 25).



Miniature 10: Kemha Weavers, Surnâme-i Hümayun, 330b-331a, (Atasoy, 1997: 77).



Miniature 11: Pesthemal weavers, Surnâme-i Hümayun, 338b-339a, (Atasoy, 1997: 79).



Miniature 12: Coppersmith, Surnâme-i Hümayun, 254b-255a, (Atasoy, 1997: 73).



Miniature 13: Zerger / Zergerân, Surnâme-i Hümayun, 357a, (Atasoy, 1997: 93).



*Miniature 14: Gold-Plated Throne, Surnâme-i Hümayun, 429a,
(Atasoy, 1997: 85).*



*Miniature 15: 'Sarac' weavers,
Surnâme-i Hümayun (Atasoy, 1997: 48).*



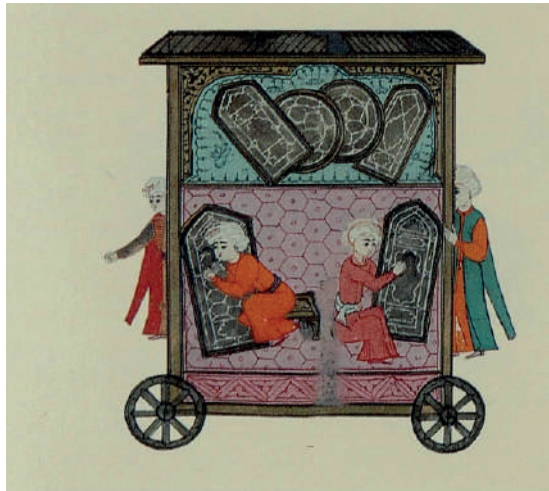
*Miniature 16: Old Bezistan,
Surnâme-i Hümayun, 80a, (Atasoy, 1997: 93).*



*Miniature 16: Ceremony for the Transfer of Members of the Câmgerân Guild
Surnâme-i Hümayun (Atasoy, 1997: 38).*



*Miniature 17: Câmgerân Guild, Glass Details,
Surnâme-i Hümayun (Atasoy, 1997: 39).*



*Miniature 18: Glassmakers, Surnâme-i Hümayun
(Atasoy, 1997: 99).*



*Miniature 19: Mirror Makers, Surnâme-i Hümayun
(Atasoy, 1997: 37).*



*Miniature 20: Ceremonial Nabil Tree,
Surnâme-i Hümayun (Atasoy, 1997: 20).*

Balıkesir/Edremit İlçe Merkezinden Seçilen Osmanlı Mezar Taşları Üzerine Bir İnceleme¹

Mücahit Gündoğan²

Ahmet Ali Bayhan³

Özet

Balıkesir'in tarihi ve kültürel gelişimine ilişkin en eski izleri barındıran Edremit, 1305 yılından itibaren Türk hâkimiyeti altında anılmaktadır. Bu hâkimiyetin en erken epigrafik izlerinden biri, Kurşunlu Camii Haziresi'nde yer alan Yusuf Sinan bin Habib'e ait M.1300 tarihli mezar taşıdır. Edremit, XIV. yüzyıldan XX. yüzyıla uzanan Türk mezar taşı gelişimini önemli ölçüde yansıtmaktadır. Bu çalışma, Edremit Merkez Kabristanlığı, Ağa Camii Haziresi ve Kurşunlu Camii Haziresi olmak üzere üç farklı alandan seçilen 23 mezar taşının incelenmesiyle gerçekleştirilmiştir. Söz konusu bu mezar taşları öncelikle tipolojik olarak değerlendirilmiş, ardından başlık formları başlık, tepelik ve alınlık olmak üzere sınıflandırılarak kendi içinde incelenmiştir. Bunun yanında, mezar taşları tezyinat özellikleri bakımından da incelenmiş; süsleme unsurlarının sembolik anlamları ve hangi bölgelerde tercih edildiği detaylı olarak ortaya konulmuştur. Son olarak mezar taşı kitabelerinde geçen yazılar ele alınmış ve içeriklerinde taşıdıkları anlamlara göre sınıflandırılmıştır.

Edremit'in kültürel sürekliliğini ve değerlerini en güçlü biçimde yansıtan bu eserler, sanat tarihi disiplininde Osmanlı mezar taşı araştırmalarına, kitabe

- 1 Bu çalışma, Prof. Dr. Ahmet Ali Bayhan'ın danışmanlığında Mücahit Gündoğan tarafından hazırlanan "Balıkesir İli Edremit İlçe Merkezindeki Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Mezar Taşları" adlı yüksek lisans tezinden seçilerek türetilmiştir. Edremit ilçe merkezindeki Osmanlı Mezar Taşları hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Mücahit Gündoğan, *Balıkesir İli Edremit İlçe Merkezinde Bulunan Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Mezar Taşları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu 2025.
- 2 Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Cumhuriyet Yerleşkesi, Altınordu/ Ordu, e-mail: mcahit100@gmail.com, ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-3920-4780>
- 3 Prof. Dr., Ordu Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Cumhuriyet Yerleşkesi, Altınordu / Ordu, e-mail: bayhanahmetali@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0003-2496-6136

metinleriyle edebiyat alanına ve sundukları tarihi verilerle tarih çalışmalarına referans niteliği taşıması bakımından büyük önem arz etmektedir. Yapılan tüm bu değerlendirmeler neticesinde Edremit'in, Balıkesir il sınırları içerisinde Osmanlı dönemi mezar taşı özelliklerini en belirgin biçimde yansıtan yerleşimlerden biri olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

1. Giriş

Edremit, Balıkesir iline bağlı, tarihsel olarak en köklü geçmişe ve kültürel birikime sahip olan ilçelerden biridir. Troas ve Mysia sınırları içerisinde yer alan ve ilk yerleşimin Neolitik döneme kadar uzandığı Edremit, eski kaynaklarda “Adramyttion” olarak da bilinmektedir (Özdemir, 2000, s. 21; Saka, 2016, s. 18). Karası Beyliği'nin XIII. yüzyılın sonu ile XIV. yüzyılın başlarında Balıkesir ve çevresinde hâkimiyet kurduğu, sonrasında ise Balıkesir'i beyliğin merkezine dönüştürdüğü kabul edilmektedir (Uzunçarşılı, 2011, s. 97). Edremit ise 1305 yılı itibarıyla Türk hâkimiyetine girmiş ve 1357 yılından sonra Osmanlı topraklarına katılmıştır (Özdemir, 2000, s. 42-48).

Türk-İslam sanatı sınırlarında gelişen mezar taşı kültürü, Anadolu Selçuklularından Osmanlı dönemine kadar Türkiye sınırları içerisinde izlenebilmektedir (Sevim, 2010, s. 65; Karamağaralı, 1992, s. 1). Balıkesir ili ve çevresi de bu sınırlar içerisinde önemli bir konuma sahiptir. Özellikle Edremit ilçesi, Türk-İslam mezar taşı gelişimini XIV. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar kronolojik bir biçimde ortaya koymaktadır.

Çalışmamızda bu kronolojik değişimi gösterebilmek amacıyla, Edremit Merkez Kabristanlığı, Ağa Camii Haziresi ve Kurşunlu Camii Haziresi'nden toplam 23 mezar örneği seçilerek, mezar ve mezar taşı tipi, başlık tipi, tezyinat, yazı bölümler halinde incelenmiş ve analiz edilmiştir.

1. Mezar Örnekleri

Mezar No. : 1

Görsel No. : 1-5

Çizim No. : 1-5

Bulunduğu Yer ve Konumu : Kurşunlu Camii Haziresi /
39°35'45"N 27°01'15"E

Kimliği : Yusuf Sinan Bin Habib

Tarihi : Cemâziye'l-âhir 700 (H) /
Şubat-Mart 1301 (M)

Kitabesi : Baş ve ayak şahidenin kitabe
satırları Arapça metinler halinde celi sülüs karakterlerle yazılmıştır.

Baş Taşı İç Yüzü

Kale'n-Nebiyü Aleyhisselam

El-müminune layemutun nukile

Min darı'l-fena ila darı'l-beka

Baş Taşı İç Yüzü

قال النبي عليه السلام

المؤمنين لا يموتون نوقل

من درال فنا الى ادرالبقا

Baş Taşı Dış Yüzü

Tuviffiye el-merhum el-mağfur el-alim

El-amil Mevlâna Yusuf Sinan bin Habib

El-kadi bi İbn-i hâkim fi'ş-şehri

Cemâziye'l-âhir

Sene seb'a mi'e

Baş Taşı Dış Yüzü

توفى المرحم المغفور العالم

العامل مولانا يوثف سنن بن حبيب

القد بأ ابن حاكم في شحر جمازی الاخر

سنة سبعمائة

Ayak Taşı İç Yüzü

Ya men bi dünyahu'şteğal Gad ğarrahi
tulu'l-emel

Evelem yezel fi ğafletin Hatte denâ
minhü'l eccl

El-mevt babu ve külli ennesi dahilühü

Baş Taşı İç Yüzü

يامن بدنيا أشتغل قد غره طوالأمل

أولم يزل في غفلة حتى دنا منه الأجل

الموت باب وكل الناس داخله

Ayak Taşı Dış Yüzü

El-mevtı ye'ti bağteten Ve'l-kabru
sundûku'l-amel

İsbir ale ehvelihe La mevte illa bi'l eccl

El-mevti kas eve küllü ennesi şerbete

Baş Taşı Dış Yüzü

الموت يأتي بغتة والقبر صندوق العمل

اصبر على أهوالها لاموت إلا بالأجل

الموت كأس وكل الناس شاربة

Ölçüleri : **Baş Şahide** : **Gövde** : 87×37×6,5 cm.

: **Ayak Şahide** : **Gövde** : 94,5×35×6,5 cm.

: **Mezar** : 166×62×41 cm.

İşleme Tekniği : Oyma zemin üzerine alçak kabartma

Mezar Tipi : Çerçevesiz mezar

Baş Şahide : Mermer malzemeden yapılmış olan baş şahide, tepesi yatay düz çizgili ve düşey dikdörtgen prizmal bir gövdeden oluşmaktadır. Şahidenin iki yüzünde yer alan kitabe satırları celi süslüs karakterlerle Arapça metinler halinde yazılmıştır. Baş şahidenin dış yüzeyindeki dört satırlık ve iç yüzeyindeki üç satırlık Arapça kitabe satırları dikdörtgen kartuşlarla sınırlandırılmıştır. Şahidenin kitabe satırları zamanla tahrip olmuş vaziyettedir. Fakat bazı süsleme detayları bir nebze korunabilmiştir. Şahidenin dış yüzey kitabesindeki ilk iki satır ve son satırda yazı içlerine, köşelerine, kenarlarına ve şahidenin İç yüzeyinde satır sonlarına doğru yoğunlaşan rumi motifler kullanılmıştır.

Ayak Şahide : Mermer malzemeden yapılmış olan ayak şahide, tepesi yatay düz çizgili ve düşey dikdörtgen prizmal bir gövde formundan oluşmaktadır. Şahidenin iç ve dış yüzünde bulunan üçer satırlık Arapça kitabe satırları dikdörtgen kartuşlar içerisine alınmıştır. Rumi motiflerle süslenen söz konusu kitabe satırları şahidenin dış yüzeyindeki son satırda daha belirgin özelliktedir.

Mezar : Yüksek çerçeveli mezar dikdörtgen bir form yapısı sergilemekle birlikte ve baş ve ayak şahideleri mezarın kısa kenar çerçevelerinin içe bakan yüzünden toprağa gömülmüştür. Çerçeve mezarın kısa ve uzun kenar panoları dikdörtgen çerçevelerle hareketlendirilmiştir.

Mezar No. : 2

Görsel No. : 6

Çizim No. : 6

Bulunduğu Yer ve Konumu : Ağa Camii Haziresi / 39°35'44"N
27°01'07"E

Kimliği : Cemile

Tarihi : -

Kitabesi : Baş şahidenin Arapça kitabesi 2 satır halinde olup celi sülüs hatla yazılmıştır.

İntekalet el merhume

انتقلت المرحمه

El mağfure Cemile

المغفوره جميله

Ölçüleri : Baş Şahide : Gövde : 82×32,5×6,5 cm.

Alınlık : 20×32 cm.

İşleme Tekniği : Oyma zemin üzerine alçak kabartma

Mezar Tipi : Toprak mezar

Baş Şahide : Mermer malzemeden oluşan baş şahide düşey dikdörtgen prizmal bir gövde ve sivri kemerli bitkisel bir alınlığa sahiptir. Şahidenin 2 satır halindeki celi sülüs hatlı kitabesi dikdörtgen kartuşlarla sınırlandırılmıştır. Şahidenin sivri kemerli alınlığı palmet ve rumi motifleriyle süslenmiştir. Palmet alınlığın orta bölümünde rumi motiflerini kuşatan bir çerçeve etkisi yaratmış; rumi bezemeler ise bu çerçevenin iç alanını yoğun biçimde doldurarak kompozisyonu tamamlamıştır. Gövde üzerindeki iki satırlık kitabe, zencirek motiflerinden oluşan bir kenar suyu ile çevrelenmiş olup bu kenar suyu her iki satırın dikdörtgen kartuşu etrafında dolaşarak satırlar arasındaki bölümü belirgin şekilde ayırmıştır. Şahidenin iki yanında, zikzak motifleriyle işlenmiş birer sütünce motifi yer almakta ve bu sütuncelerin üst ve alt uçları birer kum saati tasviriyle bezenmektedir.

Mezar No. : 3

Görsel No. : 7

Çizim No.	: 7
Bulunduğu Yer ve Konumu	: Kurşunlu Camii Haziyesi / 39°35'45"N 27°01'15"E
Kimliği	: Muhammed Çelebi
Tarihi	: 1132 (H) / 1719-1720 (M)
Kitabesi	: Baş şahide 5 satır halinde yazılmış sülüs hatlı bir kitabeye sahiptir.

Merhum	مرحوم
Kassabzâde	قصاب زاده
Muhammed Çelebi	محمد چلبی
Ruhuna Fâtiha	روحنه فاتحه
Sene 1132	سنه ۱۱۳۲

Ölçüleri : **Baş Şahide** : **Gövde:** 80×17,5×17 cm.

İşleme Tekniği : Oyma zemin üzerine alçak kabartma

Mezar Tipi : Toprak mezar

Baş Şahide : Mermer malzeme ile yapılmış olan baş şahide karma bir forma sahiptir. Şahide bir noktaya kadar dikdörtgen prizmal bir şekilde devam etmiş ve daha sonrasında aşağı doğru daralarak altıgen prizmal bir forma dönüşmüştür. Dikdörtgen form en tepede köşelerden pahlanmış ve silindirik mezar taşı gövdelerinde olduğu gibi sivrilerek sonlanmıştır. Bu tipteki şahideler için bazı kaynaklar “Melami taş” olarak bahsetmektedir.⁴ Şahidenin 5 satırlık sülüs hatlı kitabesi kartuşlarla bölünmemiş bunun yerine tüm kitabe aşağı doğru daralarak ucu sivriltilmiş ve düz silmeli bir kartuş içerisine alınmıştır.

Şahidenin altıgen prizmal olarak devam eden gövde panosunda yuvarlak geometrik bir süsleme bulunmaktadır.

Mezar No. : 4

Görsel No. : 8

Çizim No. : 8

4 Melami taş hakkında daha detaylı bilgi için bkz. İrfan Yiğit, Ülkü Ünlüsoy, *Hıdırlık-Ulumezarlık Osmanlı Dönemi Çorum Mezar Taşları*, Çorum Belediyesi Kültür Yayınları, Çorum 2014, s.14.

Bulunduğu Yer ve Konumu : Ağa Camii Haziresi / 39°35'44"N
27°01'07"E

Kimliği : Hasan Ağa

Tarihi : 1145 (H) / 1732-1733 (M)

Kitabesi : Baş şahidenin tâlik hatla yazılmış
5 satırlık bir kitabesi bulunmaktadır.

Merhum ve mağfur
El muhtaç ila rahmeti
Rabbihil gafur Hasan
Ağa Ruhuna Fâtiha
Sene 1145

مرحوم و مغفور
المحتاج الى رحمت
ربّه الغفور حسن
اغا روحنه فاتحه
سنه ٥٤١١

Ölçüleri : Baş Şahide : Gövde: 92×24,5×13 cm.

Başlık : 24×26 cm.

Boyun : 14×14

İşleme Tekniği : Oyma zemin üzerine alçak kabartma

Mezar Tipi : Toprak mezar

Baş Şahide : Mermer malzeme kullanılarak yapılan baş şahide düşey dikdörtgen prizmal bir gövde ve oval formlu sarık tipinde bir başlıktan oluşmaktadır. Yuvarlak başlıklı, çapraz eğimde düşey dilimli destar, aşağı doğru genişleyen silindirik bir boyun ile gövdeye oturtulmuştur. Şahidenin 5 satırlık tâlik hatlı kitabesinin 4'ü dikdörtgen kartuşlar içerisine alınmışken tarih satırı ucu sivriltilmiş yarım yuvarlak bir kartuş ile sınırlandırılmıştır.

Şahidenin destar bölümündeki çapraz şeritlerin başlığı sıkıştırmasıyla oluşan formun tepe bölümünde dikey silmeler ve bunların içe doğru üçgen biçiminde bükülmüş süslemeleri tasvir edilmiştir.

Mezar No. : 5

Görsel No. : 9

Çizim No. : 9

Bulunduğu Yer ve Konumu : Ağa Camii Haziresi / 39°35'44"N
27°01'07"E

Kimliği : Ahmed Ağa

Tarihi : 1210 (H) Şevval 20 / 28 Nisan
1796 (M)

Kitabesi : Baş şahidenin 8 satırlık kitabesi
tâlik hatla yazılmıştır.

Hüve'l Hayyü'l Bâki	هو الحى الباقي
El çeküp bil cümleden ettim bekaya rıhleti	الچكوب بلجملدن اتم بقايه رحلتى
Terk idüp geriye malı mülki devleti	ترك ايدوب كرويه مال ملكى دولتى
Kim gelüp kabrimi ziyaret eyleyen ihvanımın	كيم كلوب قبرم زيارت ايلين اخوانمن
Okusunlar ruhum için “kulhüvallah” ayeti	اوقسونلر روحم ايچون قل هو الله ايتى
Merhum ve mağfurun leh ilmi zâde	مرحوم و مغفور له علمى زاده
Ahmed Ağa'nın Ruhçün	احمد اغانك روحچون
el-Fâtîha Sene 1210 Şevval 20	الفتاحه سنه ١٢١٠ في ل ٢٠

Ölçüleri : Baş Şahide : **Gövde:** 162×38×15 cm.

Başlık : 28×31 cm.

Boyun : 16×19 cm.

İşleme Tekniği : Oyma zemin üzerine alçak kabartma

Mezar Tipi : Toprak mezar

Baş Şahide : Mermer malzeme ile yapılmış olan baş şahide düşey dikdörtgen prizmal bir gövde ve çubuklu başlıklı kısa sarıklı kavuk formunda bir başlıktan oluşmaktadır. “Kâtibi” adı verilen bu kavuk, silindirik bir boyuna ile gövdeye bağlanmaktadır. Gövde toprağa doğru kademeli bir şekilde daralarak gömülmüştür. Şahidenin 8 satırlık süslü hatlı kitabesinin ilk satırı olan serlevha, basık kemerli bir kartuşla çevrelenmiştir. Birlikte değerlendirilen dua ile tarih satırı kısa kenarları dalgalı, uzun kenarları düz silmeli bir kartuşla sınırlandırılmıştır. Diğer kitabe satırları ise köşeleri pahlanmış dikdörtgen kartuşlar içerisine alınmıştır.

Baş şahidenin gövde panosunun üst bandı bitkisel ve istiridye kabuğu motifi ile süslenmiştir. Üst bandın ortasına üç ayrı parça şeklinde İstiridye kabuğu motifi yerleştirilmiş olup bandın iki tarafına üçer papatya çiçeğiyle sonlanan birer papatya dalı motifi kabartılmıştır. Başlığın sarık kısmına yüzü aşağı bakan bir gül motifi işlenmiştir.

Mezar No. : 6

Görsel No. : 10

Çizim No.	: 10
Bulunduğu Yer ve Konumu	: Ağa Camii Haziyesi / 39°35'44"N 27°01'07"E
Kimliği	: Muhammed Ağa
Tarihi	: 1215 (H) / 1800-1801 (M)
Kitabesi	: Baş şahidenin sülüs hatla yazılmış 10 satırlık bir kitabesi bulunmaktadır.

Hüve'l Bâki

هوالباقی

Beni kıl mağfired ey Rabbi Yezdân

بنی قیل مغفرت ای رب یزدان

Bi-hakkı Ârş-ı azam nur-ı Kur'an

بحق عرش اعظم نورو قران

Gelüp kabrim ziyaret iden ihvan

کلوب قبرم زیارت ایدن اخون

İde ruhuma bir Fâtiha ihsân

ایده روحمه بر فاتحه احسان

Merhum ve mağfurleh

مرحوم و مغفورله

Çolak Ali oğlu

چولاق علی اوغلو

Hacı Muhammed Ağa'nın

حاجی محمد اغانک

Ruhîcün Fâtiha

رحیچون فاتحه

Sene 1215

سنه ۱۲۱۵

Ölçüleri	: Baş Şahide	: Gövde: 157×37,5×16 cm.
		Başlık : 21×26 cm.
		Boyun : 15×17 cm.

İşleme Tekniği : Oyma zemin üzerine alçak kabartma

Mezar Tipi : Toprak mezar

Baş Şahide : Mermer malzeme ile yapılmış olan baş şahide düşey dikdörtgen prizmal bir gövde ve çubuklu başlıklı kısa sarıklı kavuk formunda bir başlıktan meydana gelmektedir. "Kâtibi" adı verilen bu kavuk, aşağı doğru hafif genişleyen bir boyuna oturtularak gövdeye bağlanmıştır. Gövde tarih satırının bulunduğu seviyeden aşağı doğru kademeli şekilde daralarak toprağa gömülmüştür. Şahidenin 10 satırlık sülüs hatlı kitabesinin ilk satırı olan serlevha, birbirine eşit olmayan altıgen bir kartuşla çevrelenmişken tarih satırı yay biçiminde bir kartuşla sınırlandırılmıştır. Kitabenin diğer satırları ise dikdörtgen kartuşlar içerisine alınmıştır.

Mezar No.	: 7
Görsel No.	: 11
Çizim No.	: 11
Bulunduğu Yer ve Konumu	: Edremit Merkez Kabristanlığı / 39°36'05" N 27°01'12"E
Kimliği	: Molla Mustafa
Tarihi	: 1229 (H) / 1813-1814 (M)
Kitabesi	: Baş şahidenin 8 satırlık kitabesi sülüs hatla yazılmıştır.

El Bâki	الباقى
Genç iken göçtü cihandan	کنچ ايکن کوچدى جهانندن
Böyle bir hulk-ı halim dilerim	بويله بر خلق حلیم ديلرم
Kabrini pür-nur eyleye rabbül kerim	قبرنى پر نور ايليّه رابلكریم
Merhum ve mağfur hâkim	مرحوم و مغفور حكيم
Ali baba oğlu Cennet mekân	على بابا او غلوجنت مکان
Molla Mustafa Ruhuna Fâtiha	منلا مصطفىه روحنه فاتحه
Sene 1229	سنه ۹۲۲۱

Ölçüleri	: Baş Şahide	: Gövde: 95×27,5×11 cm.
		Başlık : 14×24 cm.
		Boyun : 9×12 cm.

İşleme Tekniği : Oyma zemin üzerine alçak kabartma

Mezar Tipi : Toprak mezar

Baş Şahide : Mermer malzemeden yapılmış olan baş şahide düşey dikdörtgen prizmal gövde ve çapraz eğimde düşey dilimli şeritlerden oluşan bir başlığa sahiptir. Başlık, çapraz şeritler halinde sarılmış ve en üstte yatay tek bir şerit tarafından toplanmıştır. “Makdem” olarak adlandırılan bu başlık yukarı doğru hafif daralan bir boyun ile gövdeye oturtulmuştur. Şahidenin 8 satırlık sülüs hatlı kitabesinin 7'si dikdörtgen kartuşlar içerisine alınmışken serlevha satırı kare bir kartuş, tarih satırı ise yay biçiminde bir kartuş ile sınırlandırılmıştır.

Mezar No.	: 8
Görsel No.	: 12
Çizim No.	: 12
Bulunduğu Yer ve Konumu	: Edremit Merkez Kabristanlığı / 39°36'10" N 27°01'17"E
Kimliği	: Mustafa
Tarihi	: 1229 (H) / 1813-1814 (M)
Kitabesi	: Baş şahidenin tâlik hatla yazılmış 7 satırlık kitabesi bulunmaktadır.

Hüve'l Bâki

هوالباقی

Bakup geçme ricam budur ey Muhammed
ümmetiباقوب کچمه رجام بودر ای محمد امتی
اولونک دیردن همان بر فاتحه در منتیÖlünün diriden hemen bir Fâtihadır
minneti

قبریمی زیارت ایدن بولر جنتی

Kabirini ziyaret iden bulur cenneti

بر فاتحه احسان ایدن بولور جنتی

Bir Fâtiha ihsan iden bulur cenneti

کوردا اوغلرندان محمد اوغلی

Görede oğullarından Muhammed oğlu

مصطفی روحنه فاتحه سنه ۹۲۲۱

Mustafa Ruhuna Fâtiha sene 1229

Ölçüleri	: Baş Şahide	: Gövde : 89×26×8,5 cm.
		Başlık : 23×20 cm.
		Boyun : 10×13 cm.

İşleme Tekniği : Oyma zemin üzerine alçak kabartma

Mezar Tipi : Toprak mezar

Baş Şahide : Mermer malzemeden yapılmış olan baş şahide düşey dikdörtgen prizmal bir gövde ve kısa sarıklı kavuk tipinde bir başlıktan oluşmaktadır. Başlık yukarı doğru daralan silindirik bir boyuna oturtularak gövdeye bağlanmıştır. Şahidenin 7 satırlık tâlik hatlı kitabesi yamuk dikdörtgen kartuşlarla sınırlandırılmış olup sağdan sola doğru eğimli bir şekilde yazılmıştır.

Şahidenin başlık kısmı, enli bir şerit tarafından çevrelenmiş olup bu şeridin dışında kalan üst bölüm yıldız ya da baklava dilimi motifleriyle bezenmiştir.

Bu enli şerit üzerinde stilize bir gül kabartması yer almaktadır. Başlığın boyun ile bağlandığı kısım da yine baklava dilimi motifleriyle süslenmiştir.

Mezar No.	: 9
Görsel No.	: 13
Çizim No.	: 13
Bulunduğu Yer ve Konumu	: Ağa Camii Haziyesi / 39°35'44"N 27°01'07"E
Kimliği	: Hatice Kadın
Tarihi	: 1234 (H) Cemâziye'l-âhir 10 / 6 Nisan 1819 (M)
Kitabesi	: Baş şahidenin sülüs hatla yazılmış 8 satırlık kitabesi bulunmaktadır.

Hüve'l Bâki

هوالباقى

Bir gül-i gonca iken açılmadan

بر کلی غنجه ايکن اچلمدن

Soldum bağ-ı cihanı terk

صولدم باغ جهانى ترك

İdüp cennet-i âlâyı buldum

ايدوب جنت اعلاى بولدم

Ebubekir Ağa kerimesi

ابوبكر اغا كرمه سى

Merhume Hatice Kadın

مرحومه حديجه قدين

Ruhuna Fâtiha

روحنه فاتحه

Sene 1234 Cemâziye'l-âhir 10

فى سنه ١٢٣٤ ج ١٠

Ölçüleri : Baş Şahide : **Gövde** : 95×23×9 cm.

Başlık : 10×18 cm.

Boyun : 10×11 cm.

İşleme Tekniği : Oyma zemin üzerine alçak kabartma

Mezar Tipi : Toprak mezar

Baş Şahide : Mermer malzemedен yapılmış olan baş şahide düşey dikdörtgen prizmal bir gövde ve üstü mantar biçimli hotoz başlıktan oluşmaktadır. Hotoz başlık, aşağı doğru genişleyen silindirik bir boyun ile gövdeye bağlanmıştır. Şahidenin 8 satırlık sülüs hatlı kitabesinin 6 satırı dikdörtgen kartuşlar içerisinde düzenlenmiştir. Serlevha satırı yuvarlak bir kartuşla, tarih satırı ise ucu sivriltilmiş yarım yuvarlak bir kartuşla sınırlandırılmıştır.

Şahidenin gövdesinin üst sınırı bitkisel bir kompozisyonla bezenmiştir. Serlevhayı taçlandıran soyut yaprak dizileri, bu bölümün ana süsleme unsurunu oluşturmaktadır. Soyut yaprakların iki yanında birer lale dalı motifi yer almaktadır. Serlevhanın kısa kenarlarında söz konusu bu süsleme kompozisyonunu taşıyıcı şekilde betimlenmiş birer sütünce motifi bulunmaktadır. Hotoz başlığın hemen altı kabara şeklindeki bir peygamber çiçeği motifi ve onun iki yanında yer alan birer hurma dalı motifi ile süslenmiştir. Şahidenin boyun kısmı, ortada bir bilezik gibi silmeyle bölünen iki ayrı gerdanlık motifi ile bezenmiştir. Silmenin üstünde kalan ilk gerdanlık, dalgalı formlarla boyun kısmının etrafını dönerken ikinci bilezik silmenin altında kalıp, ortası silmeye tutturulmuş ve iki yana sarkıtılmış boncuk dizilerinden meydana gelmektedir. Söz konusu silmeye tutturulan bileziğin ise orta kısmından aşağı doğru ucu üç boncuktan oluşan bir takı sarkıtılmıştır.

Mezar No.	: 10
Görsel No.	: 14-16
Çizim No.	: 14-16
Bulunduğu Yer ve Konumu	: Ağa Camii Haziresi / 39°35'44"N 27°01'07"E
Kimliği	: Şerife Nefise Hanım
Tarihi	: 1240 (H) Safer 7 / 1 Ekim 1824 (M)
Kitabesi	: Baş şahidenin 10 satırlık kitabesi sülüs hatla yazılmıştır.

Hüve'l Hallâku'l Bâki

هو الخلاق الباقي

Olucak ferman hak ister icabet da'vete

اوليحق فرمان حق استر اجابت دعوته

Emrine mutiğ olan cümle ererler izzete

امرنه مطيع اولان جمله ايررلر عزته

Azm idüp beka mülküne bir ferdi sınhı

عزم ايدوب بقا ملكنه بر فرد سحني

El çeküp fani cihandan irdi kurbu rahmete

الچكوب فاني چها ندن ايردي قرب رحمته

Hayatında ruzi şeb ikram iderdi aleme

حياتنده روزشب اكرام ايردي عالمه

Hanesinde nice kimse el sunardı ni'mete

حانه سنده نهجه كيسه ال صوردي نعمته

Dergâh-ı Âli kapucı başlarından

درگاه عالي قيوچ باشيلرندن محمد اغانك

Muhammed Ağa'nın

خليله سي مرحومه شريفه حاتم روحچون

Halilesi merhume Şerife Nefise Hanım

الفتاحه سنده ٠٤٢١ في ٧ ص

Ruhiçün

el-Fâtıha sene 1240 Safer 7

Ölçüleri**: Baş Şahide: Gövde:** 51,5×35,5×18,5 cm.**Tepelik :** 32×35 cm.**Ayak Şahide: Gövde :** 148×35×17,5 cm.**Tepelik :** 34×32 cm.**Mezar :** 210×106 cm.**İşleme Tekniği****:** Oyma zemin üzerine alçak kabartma**Mezar Tipi****:** Çerçeveli mezar**Baş Şahide****:** Mermer malzemeden yapılmış olan baş

şahide düşey dikdörtgen prizmal gövde ve bitkisel tepelikten oluşmaktadır. Şahidenin gövdesi dikdörtgen bir kaideyle yükseltilmiş gibi görünmektedir. Fakat mezarın görünüşünden de anlaşılacağı üzere bu kısım çerçeveli mezarın kısa kenar panosunun görünen tarafı olmalıdır. Şahidenin sülüs hatla yazılmış 10 satırlık kitabesi, birbirinden farklı kartuş türlerine yer vermektedir. Kitabenin 8 satırı dikdörtgen formdaki kartuşlara yerleştirilmişken, serlevha kısmı basık kemer biçiminde tasarlanmış; dua ile tarih ibarelerinin bir arada bulunduğu bölüm ise aşağıya doğru daralan başka bir kartuşla sınırlandırılmıştır.

Kitabenin ikinci satırının kısa kenarlarını süsleyen sütüncü motifleri, serlevhayı taşır şekilde tasvir edilmiştir. Gövdenin serlevhadan ayrılan üst köşe bantları iki yandan birer lale dalı motifleriyle bezenmiştir. İstiridye kabuğu motifi ile taçlandırılan bitkisel tepelik, iki yandan aşağı doğru

akantus yapraklarıyla devam ederek formu belirlenmiştir. Bitkisel tepelik, en tepede fiyonk şeklindeki kurdele motifinden sarkan 7 adet tomurcuk gül motifi ve onun iki yanına aynalanmış yapraklı dallarla oluşturulan lale motifleri ile tamamen süslenmiştir. Gövdenin kısa kenar panosuna doğru iki yandan genişleyen kısmı stilize akantus ve istiridye motifleriyle oluşturulan bir kompozisyonla süslenmiştir. Kısa kenar panosu iki bölüm şeklinde değerlendirilmiştir. Panonun üst kısmını oluşturan ilk bölüm, yatay düzlemde bir bordür içindeki soyut yaprak dizisiyle oluşturulmuştur. Alt kısım olan ikinci bölüm ise ortada yer alan taç yapraklı çiçek ve ona tutturulmuş soyut yapraklarla ikiye bölünmüştür. Bu iki alanın yüzeyi de stilize yaprak motifleriyle süslenmiştir. Ortadaki taç yapraklı çiçek motifi panonun iki ucunda da yarım çiçek şeklinde aynalanarak işlenmiştir.

Ayak Şahide

: Mermer malzemeden yapılan ayak şahide,

aşağı doğru daralan düşey dikdörtgen prizmal bir gövde ve uçları aşağı doğru bakan yaprak motifleri şeklinde bitkisel bir tepelikten oluşmaktadır. Aynı zamanda tepeliğin uç kısmında birde topuz başlık bulunmaktadır. Tepelik kısmını oluşturan ve uçları aşağı bakan yaprak motifleri aynı zamanda ışınsal kollar ya da ışın demeti şeklinde de yorumlanabilir. Şahidenin kısa kenar panosu üzerinden yükselen gövde aşağı doğru iki yandan genişleyerek panoyla birleştirilmiştir.

Ayak şahidenin gövde yüzeyi vazodan çıkan şükûfe kompozisyonu ile hiç boş yer kalmayacak şekilde süslenmiştir. Klasik urn tipine yakın olan bu vazo antik dönemlerin krater vazo tipinde yansıtır tarzda işlenmiştir. Vazo içerisinden çıkan tek dal motifi gövdenin en tepesine kadar şükûfe kompozisyonunu dağıtarak ilerlemiştir. Vazondan çıkan ve gövdenin tam ekseninde yer alan dal motifinin iki yanına aynalanmış vaziyette stilize yaprak ve karanfil motifi bulunmaktadır. Karanfil motiflerinin yönleri gövdenin dış yüzeyine doğru dönmüştür. Tam eksenden çıkan tek dal motifi simetrik bir şekilde iki yanda uçlarında peygamber çiçeği olan kıvrımlı dallarla gövde yüzeyinin tepesine kadar çıkarak zirvede stilize lale motifiyle son bulmaktadır. Stilize lale motifinin iki yanında ise ana daldan simetrik olarak çıkan birer gonca gül motifi yer almaktadır. Orta eksenden içe doğru kıvrılan peygamber çiçekleriyle kesişen yerde bir penç motifi, kompozisyonun tamamlayıcısı olmuştur. Şükûfe kompozisyonu gövde yüzeyi boyunca yayılarak tüm gövdeyi tamamen süslemiştir. Şahidenin dört yönlü ışınsal kolları gövdeye doğru sarmaktadır. Gövdenin kısa kenar panosuna doğru genişleyen kısmı stilize akantus ve istiridye kabuğu motifleriyle şekillendirilmiştir. Kısa kenar panosu süsleme bakımından iki bölüme ayrılmaktadır. İlk kısım yani üst bölüm yatay bir bordür içinde stilize yaprak dizileriyle süslenmiştir. İkinci kısım yani alt bölüm ise ortada taç yapraklı bir çiçeğe tutturulan soyut

yaprak motifleriyle ikiye ayrılmıştır. İki alanda stilize yaprak motifleriyle süslenmiştir. Ortadaki taş yaprak kısa kenar panosunun iki ucuna da yarım olarak aynalanmıştır.

Mezar : Mermer malzemeden yapılmış olan mezar görünen kadarıyla alçak çerçeveli dikdörtgen bir form sergilemektedir. Fakat mezarın büyük bir kısmı toprak altında kalmış ve düzgünlüğü bozulmuştur. Mezarın sadece uzun ve kısa kenarlarının bir kısmı toprak üstünde yer almaktadır. Bundan dolayı mezar formunun kısa kenar panolarından da yola çıkarak yüksek çerçeveli mezar olma olasılığı hayli yüksektir.

Mezarın uzun kenar çerçevelerinin iç yüzlerinde yatay bir bordür içerisinde stilize yaprak dizileri ve taş yapraklı bir çiçeğe tutturulan soyut yaprak motifleri yer almaktadır. Bu bordür içindeki stilize yaprak dizisi şahidelerin kısa kenar panolarında da devam etmektedir. Muhtemelen mezarın uzun kenarları ters bir vaziyette kalmıştır. Çünkü başka örneklerde de rastlanılan bu kenar suyu süslemesi genel olarak çerçeveli mezar panolarının dış yüzeylerinde devam etmektedir. Bakıldığında anlaşılabileceği üzere de içe doğru yıkılmış bir görünüm sergilemektedir.

Mezar No.	: 11
Görsel No.	: 17
Çizim No.	: 17
Bulunduğu Yer ve Konumu	: Ağa Camii Haziresi / 39°35'44"N 27°01'07"E
Kimliği	: Emine Hanım
Tarihi	: 1246 (H) Zilhicce 3 / 15 Mayıs 1831 (M)
Kitabesi	: Baş şahidenin 9 satırlık kitabesi tâlik hatla yazılmıştır.

Hüve'l Bâki

هو الباقي

Bakup geçme ricam budur ey muhammed
ümmeti

بفوب كجه رجام بودر ای محمد امتی

Ölünün diriden heman bir Fâtihadır minneti

اولونك ديریدن همان بر فاتحه در منّتی

Kabrimi ziyaret iden ey Resulün ümmeti

قبرمی زیارت ایدن ای رسولك امتی

Bize bir Fâtiha ihsan iden bu cenneti

بزه بر فاتحه احسان ایدن بو جنتی

Alimizâde Ahmed Ağa'nın

عالمی زاده احمد اغانك

Zevcesi merhume ve mağfure

زوجه سی مرحومه و مغفوره

Emine Hanım Ruḥçün Fâtiha

امینه حانم روچون فاتحه

Sene 1246 zilhicce 3

سنه ١٢٤٦ فی ٣ ز

Ölçüleri**: Baş Şahide****Gövde: 139×27×11 cm.****Başlık : 20×20 cm.****İşleme Tekniği****: Oyma zemin üzerine alçak kabartma****Mezar Tipi****: Toprak mezar****Baş Şahide****: Mermer malzemeden yapılmış olan baş**

şahide uzun kenarları dalgalı düşey dikdörtgen prizmal gövde ve topuz başlıktan oluşmaktadır. Şahidenin 9 satırlık tâlik hatlı kitabesi sağdan sola doğru eğim verilerek yazılmıştır. Serlevha ve tarih satırı hariç diğer satırlar, kısa kenarları yumuşatılmış dikdörtgen kartuşlar içerisine alınmıştır. Serlevha gövdenin süsleme kısmıyla beraber değerlendirilerek çevrelenmemiştir. Tarih satırı ise oval bir kartuşla sınırlandırılmıştır.

Şahide gövdesinin en tepesini ve serlevhayı bir perde motifi taçlandırmaktadır. Perde iki uçtan köşelere tutturulmuş ve bu noktalardan birer püskül motifi sarkıtılmıştır.

Mezar No.**: 12****Görsel No.****: 18****Çizim No.****: 18****Bulunduğu Yer ve Konumu****: Edremit Merkez Kabristanlığı /****39°36'11" N 27°01'16"E****Kimliği****: Emin Efendi****Tarihi****: Şaban 1251 (H) / Kasım-Aralık****1835 (M)**

Kitabesi : Baş şahidenin 9 satırlık kitabesi sülüs hatla yazılmıştır.

Hüve'l Hayyü'l Bâki

هو الحى الباقي

Fani dünyaya meiletmek beka olmaz olur
yeksan

فنا دنيايه ميل اتمك بقا اولمز يكسان
كروب عالملى بربر الور عبرت اولان عفان

Görüp alemleri bir bir alır ibret olan irfan

بنم كبی كيدر بر كون كرك كشی كرك صبيان

Benim gibi gider bir gün gerek kişi gerek
sıbyan

بنم بو مرسا اوستوندا بكاوير فاتحه احسان

Benim bu mersa üstünde bakıver Fâtiha
ihсан

ایکی عالمدا شاد اتسون اول رب یزدان

İki alemde şad etsün ol rabbi yezdan

امین افندی روحیچون الفاتحه

Edremit vücuhundan merhum

سنه ۱۵۲۱ فی غره ش

Emin Efendi Ruhiçün el-Fâtiha

Sene 1251 fi gurre şaban

Ölçüleri : **Baş Şahide:** **Gövde:** 119×33,5×13 cm.

Başlık : 17×27 cm.

Boyun : 10×15 cm.

İşleme Tekniği : Oyma zemin üzerine alçak kabartma

Mezar Tipi : Toprak mezar

Baş Şahide : Mermer malzemeden yapılmış olan baş şahide düşey dikdörtgen prizmal gövde ve oval formlu kısa başlıklı sarık tipinde bir başlıktan oluşmaktadır. Yatay düz şeritler üzerinden tek çapraz bir şerit tarafından çevrilen destar, kısa silindirik bir boyun ile gövdeye oturtulmuştur. Şahidenin 9 satırlık sülüs kitabesi dikdörtgen kartuşlar içerisine alınmıştır. Serlevha ve tarih satırının kartuş sınırlaması diğer satırlara göre daha küçük tutulmuştur.

Mezar No. : 13

Görsel No. : 19

Çizim No. : 19

Bulunduğu Yer ve Konumu : Edremit Merkez Kabristanlığı /
39°36'11" N 27°01'16"E

Kimliği : Muhammed Tahir Efendi

Tarihi
Eylül 1836 (M)

: 1252 (H) Cemâziye'l-âhir 1 / 13

Kitabesi
9 satırlık kitabesi bulunmaktadır.

: Baş şahidenin sülüs hatla yazılmış

Hüve'l Hayyü'l Bâki

هو الحى الباقي

Beni kıl mağfiret ey Rabb-i Yazdân

بنى قيل مغفرت اى رب يزدان

Bi-hakkı Ârş-ı azam nur-u Kur'an

بحق عرش اعظم نور قران

Gelüp kabrim ziyaret iden ihvan

كلوب قبرم زيارت ايدن اخوان

İdeler ruhuma bir Fatiha ihsân

ايدلر روحمه بر فاتحه احسان

Merhum Emin Efendi'nin oğlu

مرحوم امين افنديك اوغلى

Merhum esseyid Muhammed Tahir

مرحوم السيد محمد طاهر

Efendi Ruhuna el-Fâtiha

افندى روحنه الفاتحه

Sene 1252 Cemâziye'l-âhir 1

سنة ٢٥٢١ في ١ ج

Ölçüleri

: **Baş Şahide:** Gövde: 111×27×11 cm.

Başlık : 16×22 cm.

Boyun : 8×12 cm.

İşleme Tekniği

: Oyma zemin üzerine alçak kabartma

Mezar Tipi

: Toprak mezar

Baş Şahide

: Mermer malzemeden yapılmış olan baş

şahide düşey dikdörtgen prizmal bir gövde ve oval formlu kısa başlıklı sarık tipinde bir başlığa sahiptir. Yatay düz şeritli destar, tek çapraz bir şeritle çevrilmiş ve silindirik bir boyun ile gövdeye oturtulmuştur. Şahidenin 9 satırlık sülüs kitabesinin 7'si dikdörtgen kartuşlar içerisine alınmıştır. Serlevha ve tarih satırı diğer satırlardan farklı olarak, serlevha hareketli bir kartuşla, tarih satırı ise yarım yuvarlak bir kartuşla sınırlandırılmıştır.

Mezar No.

: 14

Görsel No.

: 20

Çizim No.

: 20

Bulunduğu Yer ve Konumu
27°01'07"E

: Ağa Camii Haziresi / 39°35'44"N

Kimliği

: Aliyye Hanım

Tarihi : 1276 (H) Muharrem 7 / 6
Ağustos 1859 (M)

Kitabesi : Baş şahidenin tâlik hatla yazılmış
11 satırlık kitabesi bulunmaktadır.

Hüve'l Bâki	هو الباقي
Akil isen çeşmi ibretle nazar kıl zaide	عاقل ایسک چشم عبرتله نظر قیل ز ایدا
Hab içinde görünen muğaye benzer bu fena	خواب ایجنده کورینن مغایه بکز بو فنا
Tutalmıki hazreti nuh ömrüne irsül el	طوتالمکه حضرت نوح عمرینه ایرسون ال
Çeşmi pür nurun açup yutmak kader gelmez sana	چشم پر نورک آچوب یوتمق قدر کلمز سکا
Küllî şeyin halik nassına başım eğmişim	کل شی هالک نصنه باشم اکمشم
Anın için razıyım fermanına ya Rabbenâ	انک ایچون راضیم فرمانکه یا ربنا
Sabık Edremit Müftüsü Muhammed Efendi kerimesi	سابق ادرمید مفتیسی محمد افندی کریمه سی
	و خواجه زاده الحاج طاهر افندی جلیله سی
Ve Hocazâde el-haç Tahir Efendi halilesi	مرحومه عالیّه خانمک روحنه فاتحه
Merhume Aliyye Hanım'ın Ruhuna Fâtiha	سنه ١٢٧٢١ فی ٧ م
Sene 1276 fi Muharrem 7	

Ölçüleri : **Baş Şahide:** Gövde : 138×36×9 cm.

Tepelik : 25×37 cm.

Boyun : 15×17 cm.

İşleme Tekniği : Oyma zemin üzerine alçak kabartma

Mezar Tipi : Toprak mezar

Baş Şahide : Mermer malzemedен yapılmış olan baş şahide düşey dikdörtgen prizmal gövde ve bitkisel bir tepelikten oluşmaktadır. Sol alt ucunun bir kısmı kırılmış olan bitkisel tepelik aşağı doğru genişleyen bir boyunla gövdeye bağlanmıştır. Şahidenin 10 satırlık tâlik hatlı kitabesi sağdan sola eğimli bir şekilde yazılmıştır. Serlevha ve tarih satırı hariç diğer satırlar yamuk dikdörtgen şekilli kartuşlar içerisine alınmıştır. Serlevha ve tarih satırı ise yarım yuvarlak bir kartuş ile sınırlandırılmıştır.

Şahidenin bitkisel tepeliği, stilize akantus yapraklarının bir bağ ile bağlandığı boyun kısmıyla birleşmiş ve yedi gül motifinin bir araya gelmesiyle oluşan tepelik, tam bir gül demeti şeklini almıştır. Fakat tepeliğin bir kısmı kırılmış olduğundan muhtemelen gül motifi kırılmış parçayla beraber sekiz

olmalıdır. Şahidenin kitabe satırlarını stilize yaprak motiflerinden oluşan bir kenar suyu çevrelemektedir. Gövdenin üst köşelerine ise birer palmet motifi yerleştirilmiştir.

Mezar No.	: 15
Görsel No.	: 21
Çizim No.	: 21
Bulunduğu Yer ve Konumu	: Ağa Camii Haziresi / 39°35'44"N 27°01'07"E
Kimliği	: Halil Ağa
Tarihi	: 1229 (H) / 1813-1814 (M)
Kitabesi	: Baş şahidenin sülüs hatla yazılmış 9 satırlık kitabesi bulunmaktadır.

Hüve'l Bâki	هوالباقى
Fenadan bekaya eyledi rihlet	فنادن بقايه ايلدى رحلت
İde kabrini hak ravza-i cennet	ايدى قبرنى حق روضه جنت
Merhum ve mağfur	مرحوم و ممغفور
El muhtaç ila rahmeti	المحتاج الى رحمته
Rabbihil gafur Kızıl	ربه الغفور قىطل
Keçili Hacı Halil Ağa	كچلى حاج حليل اغا
nın Ruhçün el-Fâtiha	نك روحچون الفاتحه
Sene 1229	سنه ٩٢٢٩

Ölçüleri : Baş Şahide: Gövde : 139×29,5×13 cm.

Başlık : 17×27 cm.

Boyun : 9×15 cm.

İşleme Tekniği : Oyma zemin üzerine alçak kabartma

Mezar Tipi : Toprak mezar

Baş Şahide : Mermer malzemeden yapılmış olan baş şahide düşey dikdörtgen prizmal bir gövde ve kısa başlıklı, çapraz eğimde düşey dilimli sarık tipinde bir başlıktan oluşmaktadır. Çapraz şekilde sarılmış destarin, en üstte yatay bir şeritle toplandığı “makdem” adı verilen bu başlık, aşağı doğru genişleyen silindirik bir boyuna oturtularak gövdeye bağlanmıştır.

Şahidenin 9 satırlık sülüs hatlı kitabesinin 7'si dikdörtgen kartuşlar içerisine alınmıştır. Fakat serlevha satırı kenarları dalgalı bir kartuş ile çevrelenmiştir. Tarih satırı ise yay biçiminde bir kartuşla sınırlandırılmıştır.

Şahidenin çapraz şeritli destarının üzeri yönü aşağı bakan bir peygamber çiçeği motifi ile süslenmiştir.

Mezar No.	: 16
Görsel No.	: 22
Çizim No.	: 22
Bulunduğu Yer ve Konumu	: Edremit Merkez Kabristanlığı / 39°35'44"N 27°01'07"E
Kimliği	: Gülsüm Hanım
Tarihi	: 1284 (H) Rebî'ü'l-evvel 8 / 10 Temmuz 1867 (M)
Kitabesi	: Baş şahidenin tâlik hatla yazılmış 8 satırlık kitabesi bulunmaktadır.

Âh Mine'l Mevt

آه منالموت

Hamlini vaz' eyleyüp eyledi terki fena

حملنى وضع ايليوب ايلدى ترك فنا

Ol habibin hürmetine mağfired kıl ya
Rabbena

اول حبيبك حرمتنه مغفرت قبل يا ربنا
معصوكك بر اقدى دعاجى عزم ايتدى باغ جناحه

Masumken bıraktı duacı azm itti bağ-ı cinana

رحمتنه مستغرق ایده اول باغرى خدا

Rahmetine müstağrak ide ol bağı hüda

امين افندى زاده شاکر افندينک

Emin Efendi zâde Şakir Efendi'nin

حليله سى نفیسه کلثم خنمک

Halilesi Nefise Gülsüm Hanım'ın

روحنه سنه ١٢٨٤ فاتحه في ٨ ر١

Ruhuna sene 1284 Fâtiha fi Rebî'ü'l-evvel 8

Ölçüleri : **Baş Şahide:** Gövde : 94×31,5×10 cm.

Tepelik : 21×30 cm.

İşleme Tekniği : Oyma zemin üzerine alçak kabartma

Mezar Tipi : Toprak mezar

Baş Şahide : Mermer malzemeden yapılmış olan baş şahide düşey dikdörtgen prizmal gövde ve bitkisel tepelikten oluşmaktadır. Şahidenin 8 satırlık tâlik hatlı kitabesi sağdan sola eğimli bir şekilde yazılmıştır. Kitabe satırları yamuk dikdörtgen şekilli kartuşlar içerisine alınmıştır. Serlevha

satırı ve tarih satırı diğer satırlardan farklı olarak, serlevha satırı dalgalı bir kartuşla, tarih satırı ise yay biçiminde bir kartuşla sınırlandırılmıştır. Bitkisel tepelik ile gövde dalgalı bir kemer formuyla birbirinden ayrılmıştır.

Şahidenin gövde kısmı oldukça sade ele alınmıştır. Bitkisel tepelik akantus yapraklarından oluşturulmuş bir taç şekliyle bütünleşmiş vaziyettedir. Akantus yapraklarıyla oluşturulan bu süsleme kompozisyonu tepeliğin iki yanından gövdeye doğru sarkarak bitkisel tepeliğin formunu oluşturmuştur. Taç şeklinde ele alınmış olan akantus yapraklarının ortasından da aynı zamanda birbirine bakar tarzda içe kıvrılmış yapraklar ve bu yaprakların ortasından dik bir şekilde çıkan akantus motifi tepeliğin yüzeyini tamamen süslemiştir.

Mezar No. : 17

Görsel No. : 23

Çizim No. : 23

Bulunduğu Yer ve Konumu : Kurşunlu Camii Haziresi /
39°35'45"N 27°01'15"E

Kimliği : Osman Nuri Efendi

Tarihi : 1287 (H) Cemâziye'l-âhir - 1286
(R) 24 Ağustos / 1870 (M) Ağustos/Eylül – 1869-1870 (M)

Kitabesi : Baş şahidenin sülüs hatla yazılmış
7 satırlık kitabesi bulunmaktadır.

Hüve'l Hallâku'l Bâki

هو الخالق الباقي

İlahi abdin el asi atana

الهي عبدك العاصي اتاكا

Merhum eşrafi küşattan

مرحوم اشراف قصا تذن

Edremid hâkimi el-hac

ادرميد حاكمي الحاج

Osman Nuri Efendi

عثمان نوري افندی

Bin Ya'kub gufre le hüme

بن يعقوب غفر لهما

Sene 1287 fi 2 Cemâziye'l-âhir sene ٦٨٢١ في ٦ جمادى الاخر سنة ٦٨٢١ في
1286 fi 24 Ağustos ٤٦ اغستوس

Ölçüleri : Baş Şahide: Gövde : Yükseklik 137 cm.

Çevre U. 75 cm

İşleme Tekniği : Oyma zemin üzerine alçak kabartma

Mezar Tipi : Toprak mezar

Baş Şahide : Mermer malzemeden yapılmış olan baş şahide sivrilerek sonlanan silindirik bir gövdeye sahiptir. Gövde yukarı doğru daralan yamuk dikdörtgen bir kaide üzerinden yükseltilmiştir. Şahidenin 7 satırlık sülüs hatlı kitabesi silindirik gövdenin yarısını kapsayacak şekilde gövdeyi sarmaktadır. Serlevha satırı diğer kitabe satırlarından ayrı tutularak gövdenin en tepesine yerleştirilmiştir. Tarih ibarelerinin bulunduğu son satır hariç diğer kitabe satırları dikdörtgen kartuşlar içerisine alınmıştır. Son satır ise ters kaş kemer biçimli bir kartuşla sınırlandırılmıştır.

Şahide serlevha satırı ile diğer kitabe satırları arasındaki gövde panosuna rufai tacı sembolü işlenmiştir. Rufai tacı sembolü çapraz destarlı bir sarık şeklindedir. Tacın hemen altında başlığı taşıyan, yarım ay şeklinde ve dört adet ucu kıvrımlı ayaktan oluşan taç altlığı bulunmaktadır. Silindirik gövdeyi yükselten dikdörtgen kaidenin yüzeyi bitkisel bir kompozisyon ile süslenmiştir. Kaide yüzeyinin tam ortasına açmamış bir rozet çiçeği motifi yerleştirilmiştir. Rozet çiçeği dört yandan fiyonk şeklinde iki kurdele motifiyle bağlanmış ve bu süsleme kompozisyonu, iki yanda paralel olarak devam eden kıvrımlı filiz dalı motifleri ile tamamlanmıştır.

Mezar No. : 18

Görsel No. : 24

Çizim No. : 24

Bulunduğu Yer ve Konumu : Ağa Camii Haziresi /
39°35'44"N 27°01'07"E

Kimliği : Aişe Kadın

Tarihi : 1291 (H) Recep / Ağustos-Eylül
1874 (M)

Kitabesi : Baş şahidenin nesih hatla yazılmış
10 satırlık kitabesi bulunmaktadır.

Âh Mine'l Mevt

آه منالموت

Yürü ey bi vefa dünya seninle elveda' olsun

یوری ای بیوفا دنیا سنکله الوداع اولسون

İşi cevri cefa dünya seninle elveda' olsun

ایشی جورى جفا دنیا سنکله الوداع اولسون

Fenadan el çeküb Ya Rab bekaya eyledim
rihlet

فنادن ال چکوب یارب بقایا ایلدم رحلت

Kerem kıl cürmümü afv it adn bana makam
olsun

کرم قیل جرممی عفو ایت عدن بکا مقام اولسون

الهی بن کنا هکاری حشرین ایلمه رسوای

İlahi ben günahkârı haşrın eyleme rüsvay

دیلرم جرم عصیانم سنک عفوکلهمحو اولسون

Dilerim cürm-ü isyanım senin afvınla mahv
olsun

عالمی زآده کریمه سی مرحومه و مغفوره

عیشه قادینک روحنه الفاتحه

Alimizâde kerimesi merhum ve mağfure

سنه ۱۹۲۱ فی غره ب

Aişe Kadının Ruhuna el-Fâtiha

Sene 1291 fi gurre Recep

Ölçüleri**: Baş Şahide: Gövde : 119×29,5×8 cm.****Alınlık : 18×19 cm.****İşleme Tekniği****: Oyma zemin üzerine alçak kabartma****Mezar Tipi****: Toprak mezar****Baş Şahide****: Mermer malzemeden yapılmış olan baş**

şahide düşey dikdörtgen prizmal bir gövde ve sivri kemerli bitkisel bir alınlığa sahiptir. Dikdörtgen gövde alttan genişleyerek yatay dikdörtgen bir kaideye oturmaktadır. Fakat bu kaide gibi görünen aslında çerçeveleli mezarın kısa kenar panosu olmalıdır. Günümüzde şahidenin çerçeveleli mezarına dair kısa kenar panosunun bir kısmı dışında bir kalıntı bulunmamaktadır. Bu veriler mezarın orijinal yerinin burası olmadığını farklı bir yerden buraya taşındığını düşündürmektedir. Şahidenin 10 satırlık nesih hatlı kitabesi sağdan sola eğimli bir şekilde yazılmıştır. Serlevha ve tarih satırı hariç diğer satırlar yamuk dikdörtgen kartuşlar içerisine alınmıştır. Serlevha satırı köşeleri pahlanmış üçgen bir kartuşla sınırlandırılmıştır. Tarih satırı ise yarım yuvarlak bir kartuşla çevrelenmiştir.

Baş şahidenin sivri kemerli bitkisel alınlığı, geometrik ışınsal kollarla oluşturulan ışınsal demet motifiyle süslenmiştir. Işınsal çıkış noktasında üç adet iç içe geçmiş ve C kıvrımlı stilize edilmiş bitkisel bir motif yer almaktadır. Bunun dışında gövdenin kaideye doğru genişleyen kısımları stilize yaprak motifleriyle hareketlendirilmiştir.

Mezar No.	: 19
Görsel No .	: 25-26
Çizim No.	: 25-26
Bulunduğu Yer ve Konumu	: Edremit Merkez Kabristanlığı / 39°36'13" N 27°01'16"E
Kimliği	: Azize Hanım
Tarihi	: 1298 (H) Muharrem 18 / 21
Aralık 1880 (M)	
Kitabesi	: Baş şahidenin tâlik hatla yazılmış 8 satırlık kitabesi bulunmaktadır.

Hüve'l Bâki

هوالباقی

Dar-i ağacım muti nüş idüp ruhum ata ittim

دری اغاجام موتی نوش ایدوب روح عطا ایتم

Geçürdüm serih ömrüm hezar şükürü hüda
ittimکچوردم سریخ عمرم هزار شکر خدا ایتم
الهی بیت قبرم رحمتکله نوره غرق ایله

İlahi beyt kabrim rahmetinle nura garg cyle

خدانک حکنه راضی اولوب جاتم فدا ایتم

Hüdanın hükmüne razı olup canım feda ittim

مولوه لی صالح قیودانک زوجه سی

Mevleveli Salih kapudanın zevcesi

مهاجرین چراکسه دن عزیزه خانمک

Muhacirini çerakiseden Azize Hanım'ın

روحنه فاتحه محرم ۸۱ فی سنه ۸۹۲۱

Ruhuna Fâtiha fi sene 1298 muharrem 18

Ölçüleri : Baş Şahide: **Gövde :** 104×35×8 cm.**Tepelik :** 20×32 cm.**Ayak Şahide :** **Gövde:** 114×35,5×10 cm.**Tepelik :** 29×33 cm.**İşleme Tekniği** : Oyma zemin üzerine alçak kabartma**Mezar Tipi** : Toprak mezar

Baş Şahide : Mermer malzemedен yapılmış olan baş şahide aşağı doğru gidildikçe daralan düşey dikdörtgen prizmal bir gövde ve bitkisel tepeliğe sahiptir. Şahidenin 8 satırlık tâlik hatlı kitabesi sağdan sola eğimli bir şekilde yazılmıştır. Kitabenin ilk satırı olan serlevha ve son satırı olan tarih satırı hariç, diğer 6 satır yamuk dikdörtgen kartuşlarla sınırlandırılmıştır. Fakat serlevha satırı dalgalı bir kartuş içerisine alınmıştır. Tarih satırı ise yay formundaki bir kartuşla çevrelenmiştir. Şahidenin bitkisel

tepeliği akantus yapraklarından oluşan bir bağ şeklinde bağlanarak bir demeti andırır vaziyettedir. Bu akantus yaprakları iki yanda aşağı doğru sarkarak uçları gövdeyle birleşmiştir. Akantus yapraklarıyla beraber yükselen tepelik, etrafı palmet yapraklarıyla çevrilmiş ve ortada açmış bir gül motifinden oluşmaktadır.

Ayak Şahide : Mermer malzemeden yapılmış olan ayak şahide düşey dikdörtgen prizmal bir gövde ve bitkisel tepeliğe sahiptir. Tepelik, basık kemer formunda sonlanan gövdeye oturtulmuştur. Şahidenin gövde yüzeyi en alttan gövdenin en tepesine kadar kıvrımlı tek bir gül dalından çıkan gül dallarıyla süslenmiştir. Gövdenin üstünden yükselen tepeliğin boyun kısmı akantus yapraklarından meydana gelmiştir. Asıl tepelik kısmı üç gül ve gül tomurcuğundan oluşan bir demet ve bu demetin etrafında oluşturulmuş üst üste binen yapraklardan meydana gelmiştir. Gül demetinin hemen çevresinden çıkan yapraklar daha küçük boyutta ele alınmışken tepeliğin çevresini şekillendiren yaprak motifleri daha büyük boyuttadır. Söz konusu tepelik üçer gül motifini içine alan ve yapraklarla aşağı doğru iki yandan sarkarak gövdeyle birleşmiştir.

Mezar No. : 20

Görsel No. : 27

Çizim No. - : 27

Bulunduğu Yer ve Konumu : Edremit Merkez Kabristanlığı /
39°36'07" N 27°01'16"E

Kimliği : Muhammed

Tarihi : 1305 (H) / 1887-1888 (M)

Kitabesi : Baş şahidenin tâlik hatla yazılmış
7 satırlık kitabesi bulunmaktadır.

Hû sene 1305

هو سنه ١٣٠٥

Kimseye bâki değildir çünkü dehri sübut

کیمسیه باقی دکلر چونکی دهرئی بوت

Gel oku ihlasla bir Fatiha itme sükût

کل او قر اخلاصله بر فاتحه ایتمه سکوت

Gel nazar eyle bu mevta kabrine hem ibret al

کل نظر ایله بو موتا قبرینه هم عبرت ال

Küllü nefsün faniyyete fallahü hayyülle yemüt

کل نفس فانیئه فالله حیایülle ییموت

Tarikat-ı Aliyye-i Kadiriyye muhibbanından
Hacı

طریقت علییه قادریه محبانندن حاجی
یوسف او غلی محمد روحنه فتحه

Yusuf oğlu Muhammed Ruhuna Fâtiha

Ölçüleri : **Baş Şahide:** **Gövde** : $80 \times 32,5 \times 5$ cm.

Başlık : 18×20 cm.

Boyun : 6×17 cm.

İşleme Tekniği : Oyma zemin üzerine alçak kabartma

Mezar Tipi : Toprak mezar

Baş Şahide : Baş şahide aşağı doğru daralan düşey dikdörtgen prizmal bir gövde ve dört terkli bir başlığa sahiptir. Dört terke bölünmüş olan başlık, alt sınırda ince bir şeritle sarılmış ve yukarıya doğru daralan bir boyun ile gövdeye oturtulmuştur. Şahidenin 7 satırlık tâlik hatlı kitabesi sağdan sola doğru eğimli bir şekilde yazılmıştır. Bu 7 satırın 6'sı kısa kenarları pahlanmış yamuk dikdörtgen kartuşlar içerisine alınmışken son satır olan serlevha ise oval bir kartuşla sınırlandırılmıştır.

Mezar No. : 21

Görsel No. : 28

Çizim No. : 28

Bulunduğu Yer ve Konumu : Ağa Camii Haziresi /
39°35'44"N 27°01'07"E

Kimliği : -

Tarihi : -

Kitabesi : Baş şahidenin sülüs hatla yazılmış
5 satırlık kitabesi bulunmaktadır.

Hüve'l Hallâkû'l Bâki

خوالق الباقى

Bir nazeninin meskenidir

بر نازنينك مسكنيدر

Bu mezar eylemiş nazik teni

بو مزار ايلميش نازك تنى

Hak yeksan rüzgâr

خاك يکسان روزگار

Merhume ve mağfure

مرحومه و مغفوره

Ölçüleri : **Baş Şahide** : **Gövde** : $71 \times 23 \times 8$ cm.

Başlık : 4×19 cm.

Boyun : 17×13 cm.

İşleme Tekniği : Oyma zemin üzerine alçak kabartma

Mezar Tipi : Toprak mezar

Baş Şahide : Mermer malzemeden yapılmış olan baş şahide düşey dikdörtgen prizmal bir gövde ve üstü düz biçimli hotoz başlıktan oluşmaktadır. Başlık aşağı doğru genişleyen bir boyunla gövdeye bağlanmıştır. Şahidenin 5 satırlık sülüs hatlı kitabesinin 4'ü dikdörtgen kartuşlar içerisine alınmışken, serlevha satırı yarım yuvarlak bir kartuşla sınırlandırılmıştır. Şahidenin bir kısmı toprak altında kaldığından kimliği ve tarihi tespit edilememiştir.

Mezar No. : 22

Görsel No. : 29

Çizim No. : 29

Bulunduğu Yer ve Konumu : Ağa Camii Haziresi / 39°35'44"N
27°01'07"E

Kimliği : -

Tarihi : -

Kitabesi : Baş şahidenin sülüs hatla yazılmış 6 satırlık kitabesi bulunmaktadır.

Hüve'l Bâki

هو الباقي

Olucak ferman hüdadın kelamı icabet
dağvete

اولیجق فرمان خدادن کلام اجابت دعوتہ

امرینہ مطیع اولنلر جمله ایرر عزتہ

Emrine mutiğ olanlar cümle erer izzete

عزم ایدوب بقا ملکینہ ایتدی ...

Azm idüp beka mülküne itdi

الکوب فانی جهاندن ایردی قرب رحمتہ

El çeküp fani cihandan irdi kurbu rahmete

صاغلغینده روز شب اکرام ایدردی عالمہ

Sağlığında ruzı şeb ikram iderdi aleme

Ölçüleri : **Baş Şahide:** **Gövde** : 133,5×46×4 cm.

Alınlık : 50×48 cm.

İşleme Tekniği : Oyma zemin üzerine alçak kabartma

Mezar Tipi : Toprak mezar

Baş Şahide : Baş şahide düşey dikdörtgen prizmal bir gövde ve üçgen biçimli bitkisel bir alınlığa sahiptir. Şahidenin 6 satırlık sülüs hatlı kitabesinin 5'i dikdörtgen kartuşlar içerisine alınmışken serlevha satırı gövde panosundaki süsleme kompozisyonunu sınırlar nitelikte değerlendirilmiştir.

Baş şahidenin üçgen ya da ters “V” biçimli bitkisel alınlığı cami tasviri ve bitkisel süsleme kompozisyonuyla bezenmiştir. Alınlığın eksenine yerleştirilen minare, tasvir edilen kompozisyonu ikiye bölmektedir. Bu süsleme kompozisyonu üçgen alınlığın sivri ucunda palmet motifi ile tamamlanmış ve tepeliğin kenarları alınlığın asıl kompozisyonunu sınırlar şekilde stilize akantus yaprakları ile çevrilmiştir. Minarenin kürsü kısmı yatay bir silme ile minare ekseninden kaymış ve pabuç kısmı bir kaide niteliğinde değerlendirilmiştir. Külahlı sonlanan minarenin şerefe kısmının hemen altında bir bilezik betimlenmiştir. Minarenin solunda yer alan cami, basık kemerli bir girişe sahip olan son cemaat mekânı ile tasvir edilmiştir. Son cemaat mekânı girişinin iki yanında birer dikdörtgen pencere açıklığına yer verilmiş ve mekân kasnaksız iki dilimli kubbeye kapatılmıştır. Son cemaat mekânından sonra cami iki katlı olarak düzenlenmiştir. İlk katında üç dikdörtgen pencere açıklığı yer almaktadır. İkinci kat ortada oval bir pencere ve onun iki yanında dikdörtgen pencere açıklıklarıyla düzenlenmiş ve kasnaksız dilimli bir kubbeye kapatılmıştır. Minarenin sağ tarafındaki alınlık kısmı dilimli bir kâse içerisinde bulunan erik, incir ve cennet hurması meyveleriyle doldurulmuştur. Bunun dışında yine bu kâseden çıkan stilize lale dalı motifi alınlığı yukarıya kadar süslemiştir. Gövde panosunun üst bandının alt köşelerinde, birer palmet motifi ve onların üstünde dilimli kâse içerisine doldurulan erik, incir ve cennet hurması motifleri yer almaktadır. Yine bu kâse içerisinde stilize lale motifi yüzeyin iki köşesini de tepeye kadar süsleyerek şahide alınlığındaki süslemenin hemen hemen aynısı gövde panosunun köşelerinde tekrarlanmıştır. Gövdedeki bu süsleme kompozisyonu ikinci satırın kısa kenarlarında yer alan sütunceler tarafından taşınır gibi betimlenerek serlevha satırını en tepede bir istiridye kabuğu motifi ile taçlandırmıştır.

Mezar No.	: 23
Görsel No.	: 30
Çizim No.	: 30
Bulunduğu Yer ve Konumu	: Ağa Camii Haziyesi / 39°35'44"N 27°01'07"E
Kimliği	: -
Tarihi	: -
Kitabesi	: Baş şahidenin tâlik hatla yazılmış 6 satırlık kitabesi bulunmaktadır.

Hüve'l Hallâku'l Bâki

خوالخالق الباقي

Ya İlahi ol mübarek ismi pakın izzeti

يا الهى اولمبارك اسم پكين عزتى

Hem Resulün fahri alem şahı kevneyn
hürmeti

هم رسولك فخر عالم شاه كونين حرمتى
ايله قبرم روضه جنت ياله العالمين

Eyle kabrim ravza-i cennet ya ilahel alemin
Gece gündüz eylesünler huri gılman hizmeti

كجه كوندر ايلسونلر حور غلمان
حزمتى

..... Muhammed Efendi'nin

..... محمد افنديك

Ölçüleri

: Baş Şahide :

Gövde : 88×43×7,5 cm.

Tepelik : 25×48 cm.

İşleme Tekniği

: Oyma zemin üzerine alçak kabartma

Mezar Tipi

: Toprak mezar

Baş Şahide

: Mermer malzemeden yapılmış olan baş

şahide düşey dikdörtgen prizmal bir gövde ve bitkisel tepelikten oluşmaktadır. Gövdenin uzun kenarları dalgalı formda ele alınmıştır. Şahidenin 6 satırlık tâlik hatlı kitabesi sağdan sola doğru eğimli bir şekilde yazılmıştır. Bu 6 satırın 5'i Serl kısa kenarları dalgalı yamuk dikdörtgen kartuşlar içerisine alınmışken serlevha satırı yarım yuvarlak bir form veren dalgalı bir kartuşla sınırlandırılmıştır.

Baş şahidenin bitkisel tepeliği kenarlara işlenmiş stilize kıvrımlı yapraklarla form kazanmıştır. Tepeliğin tam ekseninde aşağı doğru spiral şekilde kıvrılan bir bereket boynuzu motifi yer almaktadır. Bereket boynuzunun iki yanındaki boşlukları “S” kıvrımlı stilize yapraklar tarafından süslenmiştir. Kitabe panosunu ise taş yapraklı çiçek ve kıvrımlı dal süslemelerinden meydana gelen kenar suyu çevrelemektedir.

2. DEĞERLENDİRME

Gerçekleştirilmiş olan bu çalışma Balıkesir ili Edremit ilçe merkezinde, Edremit Merkez Kabristanlığı, Ağa Camii Haziresi ve Kurşunlu Camii Haziresi'nden seçilen bazı mezar taşlarının incelenmesiyle gerçekleştirilmiştir. Seçilen bu şahidler Edremit'in XIII-XIX. yüzyıllar arasındaki mezar taşı gelişimini kronojik olarak ortaya koymayı amaçlamaktadır.

2.1. Mezar ve Mezar Taşı Tipleri

Bu çalışmada toplam 23 mezar örneği incelenmiş olup bunların 2'si çerçevesi mezar⁵, 21'i ise toprak mezardır⁶. Şahide tipolojisi açısından ise toplam 8 farklı tipolojik form örneği tespit edilmiştir. Bu tipolojiler; Başlıklı ve düşey dikdörtgen prizmal gövdeli⁷, başlıklı ve uzun kenarları dalgalı düşey dikdörtgen prizmal gövdeli⁸, bitkisel tepelikli ve düşey dikdörtgen prizmal gövdeli⁹, sivri kemerli bitkisel alınlık ve düşey dikdörtgen prizmal gövdeli¹⁰, karma tip (Melami taş)¹¹, tepesi yatay düz çizgili ve düşey dikdörtgen prizmal gövdeli¹², üçgen alınlıklı ve düşey dikdörtgen prizmal gövdeli¹³ ve silindirik gövdeli¹⁴ örneklerden oluşmaktadır. Mezar taşlarında tipolojik değerlendirmelerde mevcut olan en güncel düzenleme Halit Çal'ın "Selçuklu-Osmanlı Mezar Taşlarında Terim, Tip ve Yöntem Sorunları"¹⁵ isimli çalışmasında ortaya konmuş olup, form analizlerinde başlıca yararlanılan temel kaynaklardan biri bu yayın olmuştur.

2.2. Mezar Taşlarında Tepelik, Alınlık ve Başlıklar

Mezar taşlarında başlık kullanımı, kökenini Göktürk dönemine kadar götürmek mümkündür (İşli, 2010, s. 14). Orta Asya'daki ölenin heykelini yapma geleneği yani "balbal" olarak adlandırılan mezar taşı tipi; Osmanlı dönemi şahidelerinde de bu geleneğin yansımaları şeklinde görülebilmektedir. (Çal, 2000, s. 208). Fakat Türklerde İslamiyet sonrası mezar taşı, İslamiyet'i

5 Mezar No: 1, 10.

6 Mezar No: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23.

7 Mezar No: 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 15, 20, 21.

8 Mezar No: 11

9 Mezar No: 10 (baş-ayak), 14, 16, 19, 23.

10 Mezar No: 2, 18.

11 Mezar No: 3.

12 Mezar No: 1

13 Mezar No: 22.

14 Mezar No: 17.

15 Detaylı bilgi için bkz. Halit Çal, *Selçuklu-Osmanlı Mezar Taşlarında Terim, Tip ve Yöntem Sorunları*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara 2024.

kabul eden Karahanlı döneminde kufi hatlı mezar taşlarının gelişmesiyle başlamıştır (Rustamovo, 2022, s. 195-198). Selçuklu dönemine kadar görülen şahide örnekleri de büyük ölçüde bu kitabelerle sınırlı kalmıştır. Osmanlı dönemine gelindiğinde ise bu mezar taşlarında “serpuş” adı verilen başlıklar görülmeye başlanmış ve bu başlıklar temsil ettiği kişilerin statü ve mesleklerine göre farklılıklar arz etmiştir (Güzel, 2019, s. 45). Selçuklu ve Beylikler dönemi mezar taşlarının Osmanlı dönemine geçişinin göstergelerinden biride İznik üslubunda yapılan sivri kemerli, dilimli ya da mukarnaslı tepelik ve alınlık kısımları olmuştur (Başkan, 1996, s. 65).

2.2.1. Başlıklar

İncelenen mezar taşları içerisinde 9 ayrı başlık tipi¹⁶ tespit edilmiş olup bu tipolojilerin 6’sı erkek, 3’ü ise kadın mezar taşlarında gözlemlenmiştir. Erkek mezar taşlarında görülen başlık tipleri; Yuvarlak başlıklı, çapraz eğimde düşey dilimli sarık (Kuka)¹⁷, kısa başlıklı, çapraz eğimde düşey dilimli sarık (Makdem)¹⁸, kısa başlıklı, yatay dilimli, çapraz şeritli oval sarık (Örfi Destar)¹⁹, çubuklu başlıklı kısa sarıklı kavuk (Kâtibi Kavuk)²⁰, baklava dilimli, yıldız desenli, kısa sarıklı kavuk (Nezkep)²¹, dört terkli başlık (Edhemi Taç, Bektaşî Tacı)²² şeklindedir. Kadın mezar taşlarında görülen başlık tipleri ise üstü mantar biçimli hotoz başlık²³, üstü düz biçimli hotoz başlık²⁴ ve topuz başlık²⁵ şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Başlıkların bulunduğu mezar taşları genel itibarıyla XVIII. yüzyılın sonlarına ve XIX. yüzyıla tarihlenmektedir.

16 Başlık tipleri hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Hans Peter Laqueur, *Hüve'l-Baki İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları*, (Çev. Selahattin Dilidüzgün), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1993; Necdet İşli, *Osmanlı Serpuşları*, Avrupa Kültür Başkenti Yayınları, İstanbul 2010.

17 Mezar No: 4.

18 Mezar No: 7, 15.

19 Mezar No: 12, 13.

20 Mezar No: 5, 6.

21 Mezar No: 8.

22 Mezar No: 20.

23 Mezar No: 9.

24 Mezar No: 21.

25 Mezar No: 11.



2.2.2. Tepelik ve Alınlıklar

Seçilen mezar taşları arasında yalnızca kadın mezar taşlarında görülen 3 ayrı tepelik ve alınlık tipi tespit edilmiştir. Söz konusu mezar taşlarında 5 adet bitkisel tepelik²⁶ görülmüş olup bunların 4'ü XIX. yüzyıla tarihlenirken 1'inin tarihi bilinmemektedir. 2 adet mezar taşında ise sivri kemerli bitkisel alınlık²⁷ izlenmekte olup bunların 1'i XIX. yüzyıla tarihlenirken 1'inin tarihi bilinmemektedir. Tarihi bilinmeyen 1 adet mezar taşında da üçgen ya da ters "V" biçimli alınlık²⁸ görülmektedir.



Bitkisel Tepelik



Sivri Kemerli Bitkisel Alınlık



Üçgen ya da Ters "V" Biçimli Alınlık

2.3. Mezar Taşlarında Tezyinat

Türk sanatı çerçevesinde oldukça önemli bir yere sahip olan mezar taşları süsleme bakımından da Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemleri içerisinde en ilgi gören konulardan biri olmuştur (Züher, 1972, s. 125).

26 Mezar No: 10 (Baş-Ayak), 14, 16, 19, 23.

27 Mezar No: 2, 18.

28 Mezar No: 22.

Söz konusu mezar taşlarında bitkisel, geometrik, nesnesel ve mimari nitelikte çeşitli bezeme unsurlarının kullanıldığı görülmektedir. Bu unsurlar içerisinde en fazla tercih edilen bitkisel süsleme kompozisyonları olmuştur. Bitkisel süslemeler içerisinde ise en fazla gül, lale, palmet, peygamber çiçeği ve akantus yapraklarının yer aldığı süslemeler olmuştur. Seçilen mezar taşları içerisinde gül motifi 1'i XVIII. yüzyıl, 4'ü XIX. yüzyıla tarihlenen 5 adet mezar taşında²⁹ sarık üzerlerinde, gövde yüzeylerinde ve bitkisel tepeliklerde izlenmektedir. Gül motifinin mezar taşlarında bu kadar fazla tercih edilmesinin başlıca sebeplerinden biri Hz. Muhammed'in sembolü kabul edilen bir çiçek olarak halk arasında kutsallık atfedilmesidir. (Laqueur, 1993, s. 30; Kurnaz, 1996, s. 220). Gül motifiyle oldukça benzerlik gösteren peygamber çiçeği de XIX. yüzyıla tarihlenen 3 adet mezar taşında³⁰ görülmüştür. Bu örnekler şahidelerin gövde yüzeylerinde ve sarıklı başlıkların üzerlerinde tercih edildiği görülmektedir. Lale motifi ise XIX. yüzyıla tarihlenen 3 adet mezar taşında³¹ gövde panolarının üst bantlarında, bitkisel tepeliklerde ve üçgen alınlıklarda kullanıldığı gözlemlenmiştir. Anadolu'da XII. yüzyıl itibariyle Türkler tarafından bir süs bitkisi olarak kullanılan lale (Baytop, Kurnaz, 2023, s. 79), XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türk bezeme sanatında özgün biçimlerde yorumlanarak karakteristik bir form kazamaya başlamış ve XIX yüzyıla kadarda varlığını devam ettirmiştir (Derman, 2003, s. 81). Söz konusu mezar taşlarında oldukça fazla tercih edilen bir diğer bitkisel bezemede akantus yaprakları olmuştur. 5 adet mezar taşında³² akantus yapraklarının kullanıldığı tespit edilmiş olup bunların 4'ü XIX. yüzyıla tarihlenirken 1'inin tarihi bilinmemektedir. Akantus izlenen örneklerde özellikle bitkisel tepeliklerin ve ana süsleme kompozisyonlarının tamamlayıcısı olmuştur. Seçilen mezar taşlarında önemli ölçüde palmet motiflerine de yer verilmiştir. 4 örnekte³³ görülen palmet motifinin 2'si XIX. yüzyıla tarihlenirken diğer 2'sinin ise tarihi bilinmemektedir. Palmet yaprakları sivri kemerli alınlıklarda sınırlayıcı süsleme unsuru olarak kullanılırken bazı şahideler de gövde panolarının üst bantlarında yer almıştır. Ayrıca bitkisel tepeliklerin boyun kısmında da kullanıldığı saptanmıştır.

İncelemiş olduğumuz mezar taşları içerisinde nadir rastlanılan bitkisel süslemeler; rumi, papatya, soyut yaprak dizileri, taş yapraklı çiçek, bereket boynuzu (cornucopia), karanfil ve kâsede meyve tasvirleri olmuştur. Rumi

29 Mezar No: 5, 8, 10, 14, 19.

30 Mezar No: 9, 10, 22.

31 Mezar No: 9, 10, 22.

32 Mezar No: 10, 14, 16, 19, 22.

33 Mezar No: 2, 14, 19, 22.

motifi 2 örnekte³⁴ gözlemlenmiş olup bunların 1'i XIV. yüzyıla tarihlenirken diğerinin tarih ibaresi bulunmamaktadır. Rumiler bahsi geçen şahidelerin kitabe satır aralıklarında ve sivri kemerli alınlıklarda izlenmektedir. Soyut yaprak dizilerinin görüldüğü XIX. yüzyıla tarihlenen 2 örnekte³⁵ ise bu diziler şahidelerin gövde panolarının üst bantlarında ve çerçeveli mezarların kısa ve uzun kenar panolarında kullanılmıştır. Taç yapraklı çiçek bezemesi de yine XIX. yüzyıla tarihlenen 2 örnekte³⁶ izlenmektedir. Bu çiçek bezemeleri şahidelerin kitabe satırlarını çevreleyen kenar suyu içerlerinde ve çerçeveli mezarın kısa kenar panolarında değerlendirilmiştir. Papatya motifi XVIII. yüzyıla tarihlenen sadece 1 şahide³⁷ örneğinde görülmüş olup şahidenin gövde panosunun üst köşe bantlarında kullanılmıştır. Bir diğer süsleme unsuru olan karanfil ise XIX. yüzyıla tarihlenen 1 adet³⁸ şahidenin gövde yüzeyinde şûkufe üslubu içerisinde işlenmiştir. Tarihini belirleyemediğimiz 1 örnekte³⁹ görülen kâsede meyve tasvirleri, alınlıkta ve şahidenin gövde panosunun üst köşelerinde yer alarak belirleyici süsleme unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk sanatında meyve tasvirleri, genellikle bereketi, ölümsüzlüğü ve mutluluğu sembolize eden öğeler olmuştur (Gültekin, 2008, s. 9-12). Son olarak yine tarihini tespit edemediğimiz 1 örnekte⁴⁰ bitkisel tepelik yüzeyinin belirleyici süsleme unsuru olarak bereket boynuzu motifi kullanıldığı saptanmıştır.

Seçilen mezar taşlarında gerdanlık, vazo, perde, püskül, kurdele, kum saati, Rufai tacı, istiridye kabuğu gibi nesnesel motiflerinde kullanıldığı saptanmıştır. Gerdanlık motifinin kullanımı XIX. yüzyıla tarihlenen 1 örnekte⁴¹ karşılaşılmaktadır. Söz konusu motif, mezar taşının hotoz başlığının hemen altında yer almakta olup bir insanın boynuna asılmış gibi tasvir edilmiştir. XIX. yüzyıla ait 2 adet mezar taşında⁴² rastlanılan kurdele motifi ise bitkisel tepeliğin yüzeyinde ve şahideyi yükselten kaide panosunda tespit edilmiştir. Vazo motifi XIX. yüzyıla tarihlenen 1 örnekte⁴³ görülmüş olup şahidenin gövde yüzeyindeki şûkufe üslubu içerisinde değerlendirilen kompozisyonun başlıca öğesi olmuştur. Sembolik bir bezeme unsuru olarak

34 Mezar No: 1, 2.

35 Mezar No: 9, 10.

36 Mezar No: 10, 23.

37 Mezar No: 5.

38 Mezar No: 10.

39 Mezar No: 22.

40 Mezar No: 23.

41 Mezar No: 9.

42 Mezar No: 10, 17.

43 Mezar No: 10.

kullanılan Rufai tacı, XIX. yüzyıla tarihlenen silindirik bir mezar taşının⁴⁴ gövde panosunun tepe noktasına yerleştirilmiştir. Tarihini belirleyemediğimiz fakat bursa üslubunu yansıttığı üzere Erken Osmanlı dönemine tarihlenen uygun olduğu 1 örnekte⁴⁵ kum saati motifinin kullanıldığı görülmüştür. Bu motif şahide gövdesinin uzun kenarlarında yer alan sütuncelerin uç kısımlarında kullanılmıştır. İncelemiş olduğumuz şahide örneklerinde daha yaygın kullanılmış olan istiridye kabuğu motifi ise 3 örnekte⁴⁶ saptanmıştır. Bunların 1'i XVIII. yüzyıl, 1'XIX. yüzyıla tarihlenirken son kalan şahidenin tarihi belirlenememiştir. İstiridye kabuğu motifleri bu şahidelerin bitkisel tepeliklerinde ve şahide gövdelerinin üst bantlarında serlevha satırlarını taçlandıran belirleyici süsleme unsurları olmuştur. Son olarak perde ve püskül motifinin beraber kullanıldığı 1 örnekte⁴⁷, bu bezemenin şahidenin gövde panosunun en tepe noktasını süslediği belirlenmiştir.

Bahsi geçen mezar taşlarında geometrik süsleme unsuru olarak ışınsal kollar, zencirek ve zikzak motiflerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. XIX. yüzyıla tarihlenen 2 örnekte⁴⁸ rastlanan ışınsal kollar ya da ışın demetleri, bitkisel tepeliğin asıl formunu belirlemede ve sivri kemerli alınlığın ana süsleme ögesi olarak kullanılmıştır. Zikzak ve zencirek motifinin görüldüğü 1 adet şahide⁴⁹ örneğinde, zikzaklar sütünce motifinin yüzeyini hareketlendirirken zencirek motifleri ise kitabe satırlarını çeviren kenar suyu olarak düzenlenmiştir.

Çalışma örnekleri içerisinde cami tasviri ve sütünce motifleri gibi mimari unsurlarda sergilenmiştir. Sütünce motifleri 4 adet mezar taşı⁵⁰ örneğinde görülmüş olup bunların 2'si XIX. yüzyıla tarihlenirken 2'sinin tarihi tespit edilememiştir. Bu motifler genelde şahidelerin serlevhasını taçlandıran süsleme kompozisyonunu taşır şekilde tasvir edilmiştir. Tarihini belirleyemediğimiz fakat form ve süsleme bakımından XVIII-XIX. yüzyıllara tarihlenmesi mümkün görünen 1 örnekte⁵¹ cami tasviri, üçgen alınlığın başlıca süsleme ögesi olarak ele alınmıştır.

44 Mezar No: 17.

45 Mezar No: 2.

46 Mezar No: 5, 10, 22.

47 Mezar No: 11.

48 Mezar No: 10, 18.

49 Mezar No: 2.

50 Mezar No: 2, 9, 10, 22.

51 Mezar No: 22.

2.4. Mezar Taşlarında Yazılar

İncelenmiş olan 23 mezar taşı içerisinde celi sülüs, sülüs, tâlik ve nesih olmak üzere 4 farklı hat türünde yazılmış kitabeler tespit edilmiştir. Bu mezar taşlarından 9'u tâlik hatlı⁵² olup bunların 2'si XVIII. yüzyıla, 6'sı XIX. yüzyıla tarihlenmiş, 1'inin ise tarihi belirlenememiştir. Sülüs hatlı kitabeler 11 örnekte⁵³ görülmekte olup bunların 2'si XVIII. yüzyıla, 7'si XIX. yüzyıla tarihlenmekte, 2 örneğin ise tarihi bilinmemektedir. Ayrıca 2 mezar taşında⁵⁴ celi sülüs hatlı kitabe tespit edilmiş; bunların 1'i XIV. yüzyıla tarihlenirken 1'inin tarihi saptanamamıştır. Son olarak değerlendirmeye alınan mezar taşları arasında XIX. yüzyıla tarihlenen 1 örnekte⁵⁵ nesih hatlı kitabe tercih edilmiştir.

Mezar taşlarında yazılan başlangıç ifadeleri arasında serlevha satırları önemli bir yer tutmaktadır. Bu satırlar Allah'ın sonsuz (bâki), ölümsüz, yaratıcı ve diri (hayy) olduğunu ifade eden bölümleri içermektedir. İncelenen mezar taşlarında Allah'ın bu sıfatlarına ilişkin kullanılan ifadeler; “Hüve'l Bâki”⁵⁶ (O (Allah) sonsuzdur, ölümsüzdür), “Hüve'l Hallâku'l Bâki”⁵⁷ (O, yaratıcı ve sonsuzdur), “Hüve'l Hayyü'l Bâki”⁵⁸ (O, diri ve sonsuzdur), “El Bâki”⁵⁹ (O, sonsuzdur), “Hû”⁶⁰ (O sonsuzdur) şeklindedir. Ayrıca ölüm acısını yansıtan “Âh Mine'l Mevt”⁶¹ (Ah ölüm) ifadesi de serlevha olarak tercih edilmiştir.

Mezar taşı kitabelerinde, kişinin ölüm sebebini veya ölüm anındaki durumunu ifade eden çeşitli bazı şiirsel söyleşiler bulunmaktadır (Çal, İltar, 2011, s. 55). İncelemiş olduğumuz örneklerde bu ifadeler şu şekildedir;

El çeküp bil cümleden ettim bekaya rıhleti Terk idüp geriye malı mülki devleti ⁶²	El çeküp fani cihandan irdi kurbu rahmete Hayatında ruzi şeb ikram iderdi aleme Hanesinde nice kimse el sunardı ni'mete ⁶³
---	---

52 Mezar No: 4, 5, 8, 11, 14, 16, 19, 20, 23.

53 Mezar No: 3, 6, 7, 9, 10, 12, 13, 15, 17, 21, 22.

54 Mezar No: 1, 2.

55 Mezar No: 18.

56 Mezar No: 6, 8, 9, 11, 14, 15, 19, 22.

57 Mezar No: 10, 17, 21, 23.

58 Mezar No: 5, 12, 13.

59 Mezar No: 7.

60 Mezar No: 20.

61 Mezar No: 16, 18.

62 Mezar No: 5.

63 Mezar No: 10.

Genç iken göçtü cihandan ⁶⁴	Görüp alemleri bir bir alır ibret olan irfan Benim gibi gider bir gün gerek kişi gerek sıbyan ⁶⁵
*Bir gül-i gonca iken açılmadan Soldum bağ-ı cihanı terk İdüp cennet-i âlâyı buldum ⁶⁶	*Akil isen çeşmi ibretle nazar kıl zaide Hab içinde görünen muğaye benzer bu fena Tutalımki hazreti nuh ömrüne irsül el Çeşmi pür nurun açup yutmak kader gelmez sana Küllü şeyin halik nassına başım eğmişim ⁶⁷
Fenadan bekaya eyledi rihlet İde kabrini hak ravza-i cennet ⁶⁸	Hamlini vaz' eyleyüp eyledi terki fena Ol habibin hürmetine hürmetine mağfired kıl ya Rabbena Masumken bıraktı duacı azm itti bağ-ı cinana ⁶⁹
Yürü ey bi vefa dünya seninle elveda' olsun İşi cevri cefa dünya seninle elveda' olsun Fenadan el çeküb Ya Rab bekaya eyledim rihlet ⁷⁰	Dar-i ağacım muti nüş idüp ruhum ata ittim Geçürdüm serih ömrüm hezar şükri hüda ittim İlahi beyt kabrim rahmetinle nura garg eyle Hüdanın hükmüne razı olup canım feda ittim ⁷¹
Bir nazeninin meskenidir Bu mezar eylemiş nazik teni ⁷²	Olucak ferman hüdadan kelim icabet dağvete Emrine mutiğ olanlar cümle erer izzete Azm idüp beka mülküne itdi El çeküp fani cihandan irdi kurbu rahmete Sağlığında ruzi şeb ikram iderdi aleme ⁷³

Mezar taşı kitabelerinin bir diğer bölümü, Allah'tan dua talebini ve Allah'a yakarışı içeren ifadelerle ayrılmıştır. Çalışmamızın konusu olan mezar taşlarında bu ifadeler aşağıdaki biçimde yer bulmuştur;

Beni kıl mağfired ey Rabbi Yezdân Bi-hakkı Ârş-ı azam nur-u Kur'an ⁷⁴	Kabrini pür-nur eyleye rabbül kerim ⁷⁵
---	---

64 Mezar No: 7.

65 Mezar No: 12.

66 Mezar No: 9.

67 Mezar No: 14.

68 Mezar No: 15.

69 Mezar No: 16.

70 Mezar No: 18.

71 Mezar No: 19.

72 Mezar No: 21.

73 Mezar No: 22.

74 Mezar No: 6, 13.

75 Mezar No: 7.

İki alemde şad etsün ol rabbi yezdan ⁷⁶	Küllü şeyin halik nassına başım eğmişim Anın için razıyım fermanına ya Rabbena ⁷⁷
Fenadan bekaya eyledi rıhlet İde kabrini hak ravza-i cennet ⁷⁸	Hamlini vaz' eyleyüp eyledi terki fena Ol habibin hürmetine mağfiret kıl ya Rabbena Masumken bıraktı duacı azm itti bağ-ı cinana Rahmetine müstağrak ide ol bağı hüda ⁷⁹
Kerem kıl cürmümü afv it adn bana makam olsun İlahi ben günahkârı haşrın eyleme rüsvey Dilerim cürm-ü isyanım senin afvınla mahv olsun ⁸⁰	İlahi beyt kabrim rahmetinle nura garg eyle ⁸¹
Ya İlahi ol mübarek ismi pakın izzeti Hem Resulün fahri alem şahı kevneyn hürmeti Eyle kabrim ravza-i cennet ya ilahel alemin Gece gündüz eylesünler huri gılman hizmeti ⁸²	

Mezar taşı kitabelerinde sıkça karşılaşılan bir diğer ifade türü de, ziyaretçilerden dua talebinin şiişsel bir dille istendiği bölümlerdir. Seçilen mezar taşlarında bu ifadeler şu şekildedir;

Kim gelüp kabrimi ziyaret eyleyen ihvanımın Okusunlar ruhum için “kulhüvallah” ayeti ⁸³	Gelüp kabrim ziyaret iden ihvan İde ruhuma bir Fâtiha ihsân ⁸⁴
Bakup geçme ricam budur ey Muhammed ümmeti Ölünün diriden hemen bir Fâtihadır minneti Kabirini ziyaret iden bulur cenneti Bir Fâtiha ihsan iden bulur cenneti ⁸⁵	Benim bu mersa üstünde bakıver Fâtiha ihsan ⁸⁶

76 Mezar No: 12.

77 Mezar No: 14.

78 Mezar No: 15.

79 Mezar No: 16.

80 Mezar No: 18.

81 Mezar No: 19.

82 Mezar No: 23.

83 Mezar No: 5.

84 Mezar No: 6, 13.

85 Mezar No: 8, 11.

86 Mezar No: 12.

Mezar taşlarında, ziyaretçilere nasihat ve öğüt vererek ibret almaya yönelten şiirsel ifadeler de yer verilmiştir. Kitabelerde yer alan bu ifadeler aşağıdaki gibidir;

Fani dünyaya meiletmek beka olmaz olur yeksan Görüp alemleri bir bir alır ibret olan irfan Benim gibi gider bir gün gerek kişi gerek sıbyan ⁸⁷	Akil isen çeşmi ibretle nazar kıl zaide Hab içinde görünen muğaye benzer bu fena ⁸⁸
Kimseye bâki değildir çünkü dehri sübut ⁸⁹	

Mezar taşı kitabelerinin belki de en önemli bölümlerinden biri, genellikle son satırlarda yer alan ve ziyaretçilerden Fâtiha talep edilen kısımlardır. Söz konusu mezar taşlarında bu ifadeler: Ruhuna Fâtiha⁹⁰, Ruhiçün el-Fâtiha⁹¹, Ruhiçün Fâtiha⁹², Ruhiçün el-Fâtiha⁹³, Ruhuna el-Fâtiha⁹⁴ şeklindedir.

İncelemiş olduğumuz mezar taşlarında tespit edilen erkek isimleri Yusuf Sinan Bin Habib⁹⁵, Muhammed Çelebi⁹⁶, Hasan⁹⁷, Ahmed⁹⁸, Muhammed⁹⁹, Mustafa¹⁰⁰, Emin¹⁰¹, Muhammed Tahir¹⁰²; kadın isimleri ise Cemile¹⁰³,

87 Mezar No: 12.

88 Mezar No: 14.

89 Mezar No: 20.

90 Mezar No: 3, 4, 7, 8, 9, 14, 16, 19, 20.

91 Mezar No: 5, 15.

92 Mezar No: 6, 11.

93 Mezar No: 7, 12.

94 Mezar No: 13, 18.

95 Mezar No: 1.

96 Mezar No: 3.

97 Mezar No: 4.

98 Mezar No: 5.

99 Mezar No: 6, 20.

100 Mezar No: 7, 8.

101 Mezar No: 12.

102 Mezar No: 17.

103 Mezar No: 2.

Hatice¹⁰⁴, Aliyye¹⁰⁵, Şerife Nefise¹⁰⁶, Emine¹⁰⁷, Gülsüm¹⁰⁸, Aişe¹⁰⁹, Azize¹¹⁰ olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu mezar taşlarının bazılarında kişilerin sülale aidiyetlerini belirten ifadeler de yer verilmiştir. Bu ifadeler Kassapzâde¹¹¹, İlmizâde¹¹², Görede oğulları¹¹³, Alimizâde¹¹⁴, Hocasâde¹¹⁵, Emin Efendizâde¹¹⁶ şeklindedir.

Seçilen mezar taşlarında çeşitli akrabalık bağı bildiren ifadeler yer verilmiştir. Erkek mezar taşlarında bu ifadeler 3 farklı şekilde karşımıza çıkmakta olup İbn-i¹¹⁷, oğlu¹¹⁸, bin¹¹⁹ şeklindedir. Kadın mezar taşlarında ise yine 3 farklı akrabalık bağı ifadesi tespit edilmiş olup bunlar kerimesi¹²⁰, halilesi¹²¹ ve zevcesi¹²² şeklinde kullanılmıştır.

Söz konusu mezar taşlarında erkek ve kadınlara ait bazı unvan belirten ifadeler rastlanmaktadır. Erkekler için 6 çeşit unvan ifadesi kullanılmış olup bunlar Ağa¹²³, hacı¹²⁴, molla¹²⁵, efendi¹²⁶, esseyid¹²⁷, el-hac¹²⁸ şeklindedir. Kadınlar için ise kadın¹²⁹ ve hanım¹³⁰ olarak 2 farklı unvan ifadesi

104 Mezar No: 9.

105 Mezar No: 14.

106 Mezar No: 10.

107 Mezar No: 11.

108 Mezar No: 16.

109 Mezar No: 18.

110 Mezar No: 19.

111 Mezar No: 3.

112 Mezar No: 5.

113 Mezar No: 8.

114 Mezar No: 11, 18.

115 Mezar No: 14.

116 Mezar No: 16.

117 Mezar No: 1.

118 Mezar No: 6, 7, 8, 13, 20.

119 Mezar No: 17.

120 Mezar No: 9, 14, 18.

121 Mezar No: 10, 14, 16.

122 Mezar No: 11, 19.

123 Mezar No: 4, 5, 6, 10, 11, 15.

124 Mezar No: 6, 20.

125 Mezar No: 7.

126 Mezar No: 12, 13, 14, 15, 17, 23.

127 Mezar No: 13.

128 Mezar No: 14, 17.

129 Mezar No: 9, 18.

130 Mezar No: 10, 11, 14, 15, 19.

kullanılmıştır. Ayrıca incelemiş olduğumuz mezar taşlarında Dergâh-ı Âli kapucı başlarından¹³¹ ve Edremit hâkimi¹³² şeklinde 2 farklı meslek belirten ifadeler de yer verilmiştir.

Son olarak mezar taşı kitabelerinde, kişinin vefat tarihini hicri ya da rumi takvime göre kaydeden tarih satırları bulunmaktadır. Bu satırlardan elde ettiğimiz verilere göre Edremit ilçe merkezinden seçmiş olduğumuz mezar örneklerinden 1'i XIV. yüzyıl, 3'ü XVIII. yüzyıl, 15'i XIX. yüzyıla tarihlenirken 4'ünün tarih ibaresi bulunmamaktadır. Bu tarihlerin yanı, metinlerde hicri ay isimlerinin de kullanıldığı görülmektedir. Bu aylar; Cemâziye'l-âhir¹³³, Şevval¹³⁴, Safer¹³⁵, Zilhicce¹³⁶, Şaban¹³⁷, Muharrem¹³⁸, Rebî'ü'l-evvel¹³⁹ ve Recep¹⁴⁰ aylarıdır.

3. SONUÇ

Edremit, Balıkesir il sınırları içerisinde Türk mezar taşı gelişimini Beyliklerden Osmanlı'nın son dönemine kadar en kapsamlı biçimde yansıtan önemli ilçelerden biridir. İncelediğimiz mezar taşlarında kullanılan malzeme ve tezyinat uygulamalarının oldukça detaylı ve yüksek işçilikli olduğu görülmektedir. Özellikle Ağa Camii Haziresi'nde tespit edilen örneklerin nitelik bakımından İstanbul, Bursa ve İznik üsluplarına daha yakın olduğu, dolayısıyla belirgin biçimde ayrıştığı dikkat çekmektedir. Tipolojik olarak gövde, başlık ve tepelik unsurları üzerinden yapılan değerlendirmeler sonucunda, bu mezar taşlarının oldukça zengin ve çeşitlilik gösteren bir tipolojiye sahip olduğu anlaşılmaktadır. Kurşunlu Camii Haziresi'nde tespit edilen Yusuf Sinan bin Habib'e ait olan ve XIV. yüzyıla tarihlenen mezar taşı, Edremit'in Türk hâkimiyetine girdiği tarih dikkate alındığında, ilçenin Türk yurdu kimliğini belgeleyen önemli bir tarihi iz niteliğindedir. Söz konusu mezar taşı kitabeleri, şiirsel anlatım bakımından oldukça zengin olup edebi üslup özellikleriyle dikkat çekmektedir. Bu satırlarda yer alan şiirsel ifadeler, edebiyat bilimine de anlamlı katkılar sunmaktadır. Bu kitabelerde yer alan meslek ve unvan ifadelerine bakıldığında devlet işlerinde önemli

131 Mezar No: 10.

132 Mezar No: 17.

133 Mezar No: 1, 9, 13, 17.

134 Mezar No: 5.

135 Mezar No: 10.

136 Mezar No: 11.

137 Mezar No: 12.

138 Mezar No: 14, 19.

139 Mezar No: 16.

140 Mezar No: 18.

kademelerde bulunan kişilerin yer aldığı da görülmektedir. Unvan olarak da erkeklere atfedilen ifadelerin kadınlara kıyasla daha fazla olduğu görülmüştür. Son olarak Ağa Camii Haziresi'nde yer alan bazı örneklerin önemli derecede toprak altında kalması ve formuna uygun olmayan bir görsel sunması bu örneklerin yerlerinin değiştirilmiş olabileceği düşüncesini akla getirmektedir. Tüm bu veriler ışığında Edremit'in, Balıkesir'in tarihsel ve kültürel kronolojisini yansıtan önemli yerleşimlerden biri olduğu anlaşılmaktadır. İncelenen mezar taşları da bu bağlamda bölgenin tarihi kimliğini belgeleyen değerli kültür varlıkları niteliği taşımaktadır.

Kaynakça

- Başkan, S. (1996). *Karamanoğulları Dönemi Konya Mezar Taşları*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Baytop, T., & Kurnaz, C. (2003). LALE. *TDV İslam Ansiklopedisi*. (C.27, s. 79-81). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Çal, H. (2000). *İstanbul Eyüp'teki Erkek Mezartaşlarında Başlıklar*. Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüp Sultan Sempozyumu III Tebliğler. (s. 206-225). İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları.
- Çal, H., & İltar, G. (2011). *Giresun İli Osmanlı Mezar Taşları*. Giresun Valiliği Yayınları.
- Derman, F. Ç. (2003). LALE. *TDV İslam Ansiklopedisi*. (C.27, s. 81). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Gültekin, R. E. (2008). Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi. *Turkish Studies*, 3(5), 9-31. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.408>.
- Gündoğan, M. (2025). *Balıkesir İli Edremit İlçe Merkezinde Bulunan Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Mezar Taşları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.
- Güzel, E. (2019). *Osmanlı Erkek Mezar Taşlarında Serpuş Biçimleri*. Çizgi Kitabevi Yayınları.
- İşli, N. (2010). *Osmanlı Serpuşları*. Avrupa Kültür Başkenti Yayınları.
- Karamağaralı, B. (1992). *Ahlat Mezar Taşları*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kurnaz, C. (1996). GÜL. *TDV İslam Ansiklopedisi*. (C.14, s.219). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Laqueur, H. P. (1993). *Hüve'l-Baki İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları*. (Çev. Selahattin Dilidüzgün). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Özdemir, Z. (2000). *Adramyttion'dan Efeler Toprağı Edremit'e*.
- Rustamovo, M. (2022). *Karahanlı Devri Mimarisi ve Bezemeleri*. Türk Dünyası Belediyeler Birliği.
- Saka, A. (2016). *Antik Dönemde Edremit Körfezi; Balıkesir İli Edremit, Havran, Burhaniye, Gömeç İlçeleri Yüzey Araştırması*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Sevim, N. (2010). *Medeniyetin Sessiz Tanıkları, Eyüp Sultan'da Osmanlı Mezar Taşları ve Edebi Eyüp Sultanlı'lar*. Kitapdostu Yayınları.
- Uzunçarşılı, İ.H. (2011). *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Yiğit, İ., & Ünlüsoy, Ü. (2014). *Osmanlı Dönemi Çorum Mezar Taşları*. Çorum Belediyesi Kültür Yayınları.
- Züher, H. (1972). *Türk Süsleme Sanatı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

GÖRSELLER



Görsel No.: 1



Görsel No.: 2



Görsel No.: 3



Görsel No.: 4



Görsel No.: 5



Görsel No.: 6



Görsel No.: 7



Görsel No.: 8



Görsel No.: 9



Görsel: 10



Görsel: 11



Görsel: 12



Görsel: 13



Görsel: 14



Görsel: 15



Görsel: 16



Görsel: 17



Görsel: 18



Görsel: 19



Görsel: 20



Görsel: 21



Görsel: 22



Görsel: 23



Görsel: 24



Görsel: 25



Görsel: 26



Görsel: 27



Görsel: 28



Görsel: 29

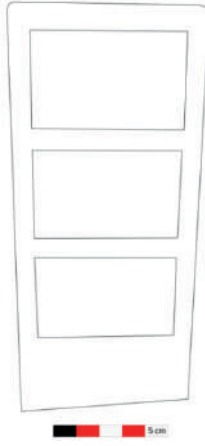


Görsel: 30

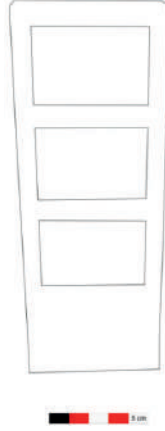
ÇİZİMLER



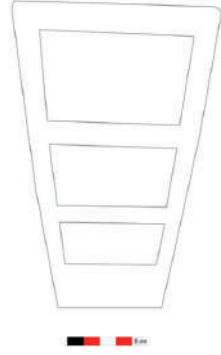
Çizim No.: 1



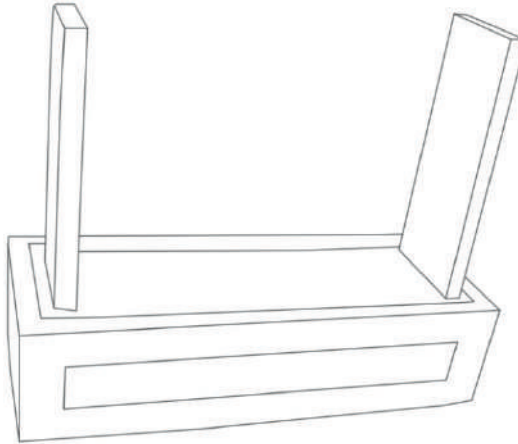
Çizim No.: 2



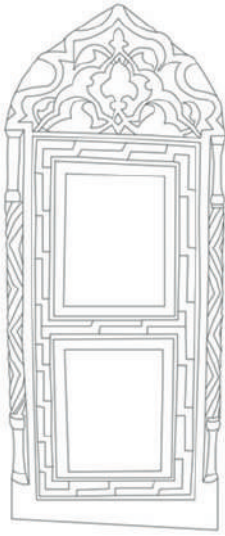
Çizim No.: 3



Çizim No.: 4



Çizim No.: 5



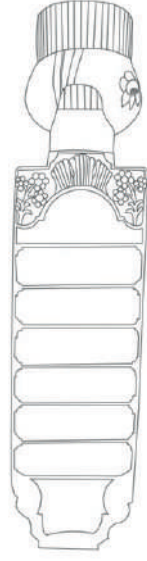
Çizim No.: 6



Çizim No.: 7



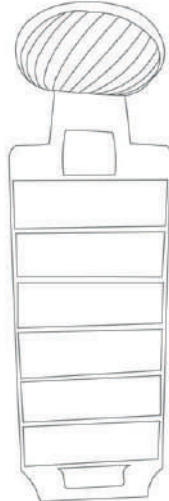
Çizim No.: 8



Çizim No.: 9



Çizim: 10



Çizim: 11



Çizim: 12



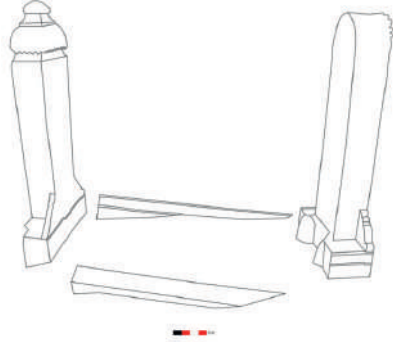
Çizim: 13



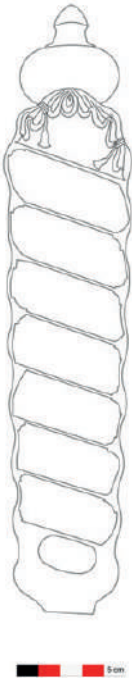
Çizim: 14



Çizim: 15



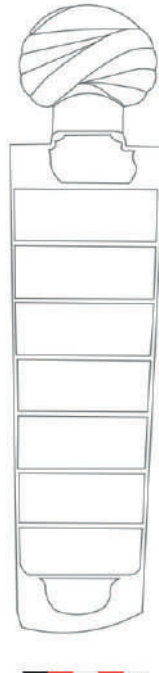
Görsel: 16



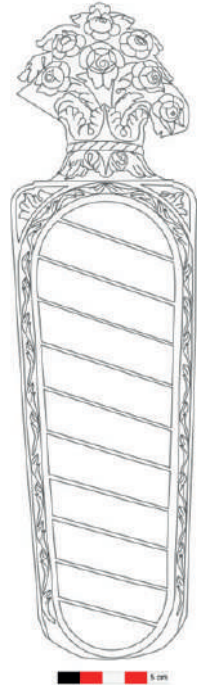
Çizim: 17



Çizim: 18



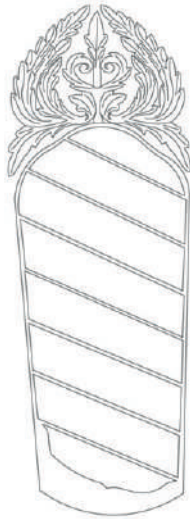
Çizim: 19



Çizim: 20



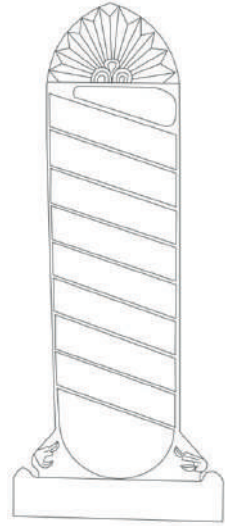
Çizim: 21



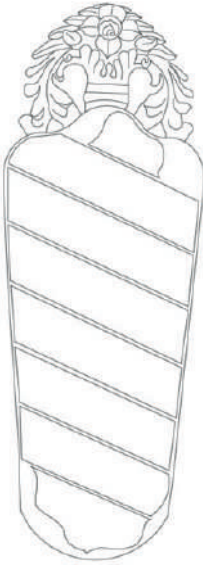
Çizim: 22



Çizim: 23



Çizim: 24



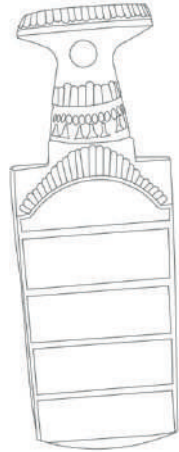
Çizim: 25



Çizim: 26



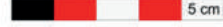
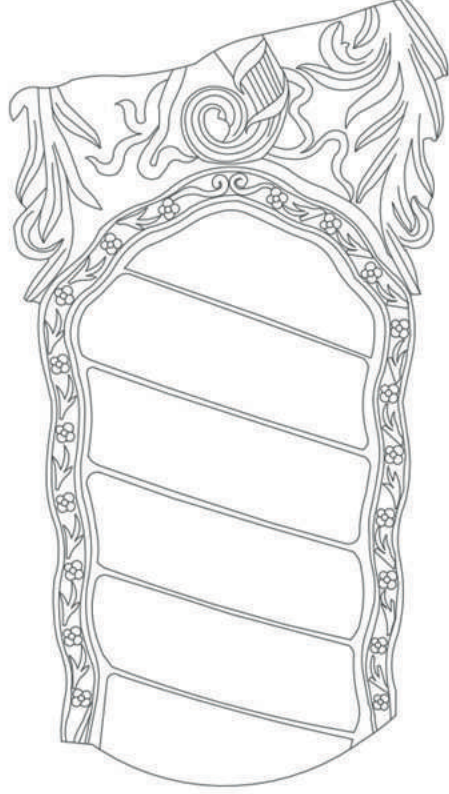
Çizim: 27



Çizim: 28



Çizim: 29



Çizim: 30

Sanat Tarihinde İzler ve İz Bırakanlar

Editör:
Serpil Seyfi