

Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Tarihi Lisansüstü Programı tarafından “Mekânlar/Zamanlar/İnsanlar” genel başlığı altında 2009 yılında Hamilik ve Mimarlık Tarihi teması ile altıncısı düzenlenen ve farklı disiplinlerdeki katılımcıların bir araya geldiği sempozyumda; tasarım, himaye, sanat, sanatçı, mimar, erk, temsil, cinsiyet, kimlik, hamilik gibi konular irdelenmiştir. Bu sempozyum kitabı, bu değerli katılımcıların sundukları bildiriler ile şekillenmiş ve son halini almıştır.

The sixth symposium entitled “Spaces/Times/Peoples” on the particular theme “Patronage and Architectural History” was organized by Middle East Technical University Architectural History graduate program in 2009. The symposium, which brought together the participants from varied disciplines, addressed the issues of design, patronage, art, artist, architect, political power, representation, gender, and identity. This symposium book was shaped and finalized based on the papers presented by the valuable participants.



ODTÜ Mimarlık Fakültesi 2016 / METU Faculty of Architecture 2016



MEKÂNLAR/ZAMANLAR/İNSANLAR: HAMİLİK VE MİMARLIK TARİHİ

## MEKÂNLAR/ZAMANLAR/İNSANLAR: HAMİLİK VE MİMARLIK TARİHİ

SPACES/TIMES/PEOPLES: PATRONAGE  
AND ARCHITECTURAL HISTORY

Derleyen | Edited by  
Ceren Katipoğlu, Ezgi Yavuz, Baharak Tabibi

**MEKÂNLAR/ZAMANLAR/İNSANLAR:  
HAMİLİK VE MİMARLIK TARİHİ**  
**SPACES/TIMES/PEOPLES: PATRONAGE AND  
ARCHITECTURAL HISTORY**

**Düzenleyenler / Edited by  
Ceren Katipoğlu, Ezgi Yavuz, Baharak Tabibi**



©2016

Orta Doğu Teknik Üniversitesi  
Mimarlık Fakültesi,  
Dumlupınar Bulvarı, 06800, Ankara/Türkiye  
tel: +90 312 210 2202, faks: +90 312 210 2297

Yayın Türü: Bildiri Kitabı  
Yayın Kurulu Kararı: 24.02.2014  
Yayın Kurulu: Elvan Altan, Çağla Doğan, Berin Gür, Çağatay Keskinok  
Sayfa Düzeni: Güliz Korkmaz Tirkeş  
Kapak Fotoğrafı: Millenium Bridge Tower, 2015; Ezgi Yavuz

ODTÜ Basım İşliğı, Ekim 2016

ISBN: 978-975-429-361-6

*Kitabın içeriğinde kullanılan fotoğraflar ve diğer görsel malzemelerin telifi, aksi belirtilmedikçe yazara aittir.*

*Bu kitabın tüm yayın hakları saklıdır. Telif sahibinin önceden yazılı izni olmadan kısmen ya da tamamen yeniden bastırılamaz, herhangi bir kayıt sisteminde saklanamaz, hiçbir şekilde elektronik, mekanik, fotokopi ya da başka bir araçla çoğaltılıp işleilemez.*

## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Sunuş.....	v
Introduction.....	ix
Mekân/Yazı/Ses: Osmanlı'da Kadınların Cami Hamiliğine İlişkin Bir İnceleme <i>Nina Ergin</i> .....	1
Patron's Final Manifestations: Funerary Architecture in Lycia <i>Pınar Aykaç</i> .....	25
Patronage of Churches in the Late Antique Northern Mesopotamia, AD. 300- 800 <i>Elif Keser Kayaalp</i> .....	43
The Relationship Between Architect and Patronage of Ottoman Mosques in the Sixteenth Century <i>Aysun Aydın, Zafer Sağdıç</i> .....	57
İstanbul Ahkâm Defterlerine Göre Osmanlı Mimarlık Hamileri: Vakıf Kurucuları <i>H. Gökçen Özkaya</i> .....	67
Metazori Hamilik Olarak Sömürgecilik: 1931 Paris Sömürgeler Fuarı'nda Suriye ve Lübnan <i>Ümit Fırat Açıkgöz</i> .....	77
Ina-Casa: Patronage for the Common Good <i>Giovanni Avosani</i> .....	97
Atatürk Bulvarı'nda Bir Dönüşüm Hikâyesi: 'Lale Sitesi' <i>Hilal Ayçi</i> .....	111
Gendered Empowerment in the Pahlavi Court; Shahbanu Farah's Patronage of Arts and Architecture <i>Baharak Tabibi</i> .....	121
Camilerde Anlam Sorgulaması: Kral Faysal Camisi Örneği <i>Serap Durmuş</i> .....	129
The Concept of Patronage from the Perspectives of Vernacular Architecture <i>Kemal Reha Kavas</i> .....	147



## SUNUŞ

Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Tarihi Lisansüstü Programı, 1999 yılından bu yana, “Mekânlar/Zamanlar/İnsanlar” genel başlığı altında, doktorasını son üç yıl içinde tamamlamış veya doktora çalışmalarına devam eden genç araştırmacıların yeni çalışmalarının tanımlanması ve sorunlarının eleştirel bir bakış açısı ile değerlendirilmesi amacı ile iki yılda bir, bir dizi sempozyum organize etmiştir. İlk *Osmanlı’da Mekânlar/Zamanlar/İnsanlar*, başlığı ile düzenlenen Doktora Araştırmaları Sempozyumu’nun bildiri kitabı, Ali Uzay Peker tarafından 2002 yılında derlenmiştir. 2001 yılında *Cumhuriyet’in Mekânları/Zamanları/İnsanları* adı ile düzenlenen sempozyumun bildiri kitabı ise 2010 yılında Elvan Altan Ergut ve Bilge İmamoğlu tarafından yayınlanmıştır. 2003 yılında *Eskiçağ’ın Mekânları/Zamanları/İnsanları* başlığı ile düzenlenen sempozyumun bildiri kitabı, 2005’de Lale Özgenel tarafından basılmıştır. 2005 ve 2007 yıllarında *Cinsiyet, Cinsellik* ve ardından *Kimlik* temaları ile, dördüncüsü ve beşincisi düzenlenen sempozyumları takiben 2009 yılında *Mekânlar/Zamanlar/İnsanlar: Hamilik ve Mimarlık Tarihi* başlığı ile altıncı sempozyum gerçekleştirilmiştir. Tasarım, himaye, sanat, sanatçı, mimar, erk, temsil, cinsiyet, kimlik, hamilik gibi konuları mekan/zaman/insan teması ile irdeleyen bildirilerin yer aldığı sempozyum, farklı disiplinlerdeki katılımcıları bir araya getirmiştir.

Sempozyuma davetli konuşmacı olarak katılan Nina Ergin makalesinde Atik Valide Sultan camisindeki mekânsal kurguyu yazı ve ses öğelerini inceleyerek aktarmakta ve bu sayede eserin hamisinin niyetlerini ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu bağlamda sanatçı ile hamî (buradaki örnekte Mimar Sinan ve Nurbanu Sultan) arasındaki ilişki ve hamilik kavramı irdelenmektedir.

Sempozyumda sunulan makaleler M.Ö. 5000. yüzyıldan başlayarak günümüze kadar uzanan geniş bir yelpazede yer almıştır. Bu nedenle bu kitapta yer alan

bildiriler kronolojik bir sıra ile düzenlenmiştir. “Haminin Son Eseri: Likya’daki Mezar Yapıları” başlıklı bildirisinde Pınar Aykaç, Likya’daki yönetici sınıfın ve elitlerin mezar yapılarını kendi sosyal ve politik konumlarının temsil aracı olarak kullandıklarına dikkat çekmektedir. Elif Keser’in makalesinde ise M.S. 300-800 yılları arasında kuzey Mezopotamya’daki Bizans kiliselerinin yapım süreçleri ve mimari özellikleri, dönemin yönetici sınıfı, o bölgedeki piskoposun rolü ve yerel elitlerin etkisi çerçevesinde incelemiştir. Ortaçağ’daki hamilik ilişkilerini konu alan makalelerden Aysun Aydın ve Zafer Sağdıç’ın “Onaltıncı Yüzyılda Osmanlı Camilerinde Mimar ve Bani Arasındaki İlişki” başlıklı yazısı, Hassa Mimarı Mimar Sinan tarafında yapılan sultan, hanım sultan ve vezir camilerinde kullanılan mimari dil ile hamiler arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Bu bağlamda, Osmanlı klasik dönemindeki sanatsal üretim ve saray eliti ilişkisi, imparatorluk ideolojisi, politik durum ve imparatorluğun ekonomik gücü çerçevesinde incelenmektedir. Gökçen Özkaya, “İstanbul Ahkâm Defterlerine Göre Osmanlı Mimarlık Hamileri: Vakıf Kurucuları” başlıklı makalesinde, 1742-64 yılları arasında tutulan İstanbul Ahkâm Defterleri’ndeki vakıf sahiplerinin kimliklerine ait bilgilerden faydalanarak, Osmanlı’nın onsekizinci yüzyıldaki inşa faaliyetleri ve bani ilişkisini, banileri unvanlarına göre askeri sınıf ve sivil olmak üzere iki kategoriye ayırarak incelemiştir. Mimari eser, mimar ve hami ilişkisini, politik ve ideolojik gündemlerle tartışmaya sunun makalesinde Ümit Fırat Açıkgoz, 1931 Paris sömürgeler fuarı için tasarlanan Suriye-Lübnan pavyonu mimarisinin manda sisteminin bir modeli olarak karşımıza çıkışını tartışmıştır. Giovanni Avosani ise makalesinde savaş sonrası İtalya’da, iktidar partisinin oluşturduğu devlet politikasına değinerek, hamilik görevini üstlenen bir politik vizyonun, gerçekleştirdiği projeler ile ulaşılan sonuçları kent ve mimarlık ilişkisi bağlamında irdelemiştir. Sözü edilen Ina-Casa planı, gerek oluşum sürecinde gerekse sonuç ürününde kamu çıkarlarını gözeten ve ülkenin temel ihtiyaçlarına yanıt veren kamusal alanlara sahip bir şehir yaşamının, politik vizyon tarafından somutlaştırılmış hali olarak sunulur. “Atatürk Bulvarı’nda bir Dönüşüm Hikâyesi: Lale Sitesi” başlıklı makalesinde ise Hilal Aycı; 1970’li yıllarda Ankara’da inşa edilen Lale Sitesi’nin kentteki konumu ve sosyal yaşama etkisini Emek İnşaat bağlamında incelemiştir. Baharak Tabibi makalesinde Pehlevi dönemi İran’ındaki politika ve cinsiyet kavramlarını, sanat ve mimarlık bağlamında ele almıştır. Bu dönemin son yılında tahta geçme hakkını kazanan Shahbanu Farah Pehlevi’nin modern İran’ın mimarlık ve sanat tarihi gündemini belirlemedeki rolü hamilik çerçevesinde incelenmiştir. Serap Durmuş, “Camilerde Anlam Sorgulaması: Kral Faysal Camisi Örneği” başlıklı makalesinde, dekonstrüksiyon felsefesi üzerinden Kral Faysal Camisi’nin mimarisini, caminin mimarı, işvereni ve cami tipolojisi konuları çerçevesinde tartışmıştır. Ve son olarak hamilik kavramını mimari üretim sürecinde tasarımcı ile kullanıcı arasındaki ilişkiler ağı üzerinden yeniden tanımlayan Kemal Reha Kavas makalesinde, tasarımın ve dolayısıyla hamiliğin sivil mimari örneklerde de yer aldığı düşüncesini Akseki bölgesindeki yerel mimari örnekler üzerinden tartışmıştır.

Hamilik kavramının tarihinin değişik dönemlerinde ve farklı bağlamlar üzerinden tartışıldığı bildirilerin tamamı, mimarlık tarihinde çok güncel olan bu kavramın farklı bakış açıları ile ele alınabileceğini ve bu çerçevede farklı bir mimarlık tarihi okuması yapılabileceğini görmemizi sağladı.

3-4 Aralık 2009 tarihinde, ODTÜ Mimarlık Fakültesi'nde gerçekleşmiş olan bu sempozyumun davetli konuşmacıları Sevil Enginsoy Ekinci ve Nina Ergin'e ve aynı zamanda sempozyumun ikinci günü kapanış oturumunda tartışmalara yön veren Jale Erzen ve Suna Güven'e konuya kattıkları farklı bakış açıları ve değerli katkıları için teşekkür ederiz.

Sempozyumun düzenlenmesinde akademik olarak katkıda bulunan Mimarlık Tarihi Lisansüstü Programı öğretim üyeleri başta olmak üzere, fakültemiz dekanlığına, mimarlık bölümü başkanlığına ve sempozyumun sponsorluğunu üstlenen Kartallar Grup'a teşekkürlerimizi sunarız. Sempozyum kitabında bulunan makalelerin okumalarını yapan Kenneth Hayes'e ve T. Elvan Altan'a teşekkürü bir borç biliriz.

*Ceren Katipoğlu, Ezgi Yavuz, Baharak Tabibi*





## INTRODUCTION

Middle East Technical University, Architectural History Graduate Program has organized a series of graduate symposia bi-annually since 1999. Aimed to introduce and evaluate recent studies in a critical perspective, these organizations are open to graduate students and researchers who have recently completed their studies within the three years period. The first volume of these series entitled as *Spaces/Times/Peoples in the Ottoman period* was edited by Ali Uzay Peker in 2002. Organized under the title of *Spaces/Times/Peoples in the Republican Period* in 2001, the second volume was edited by Elvan Altan Ergut and Bilge İmamoğlu in 2010. Held in 2003, *Spaces, Times, Peoples of the Ancient World* proceeding book was edited by Lale Özgenel in 2005. The forth and the fifth symposiums, organized in 2005 and 2007, focused on *Gender, Sexuality* and *Identity* in relation to architectural history, respectively. The last organization of these series was executed in 2009 under the title of *Spaces/Times/Peoples: Patronage and Architectural History*. Through the concepts of design, patronage, art, artist, architect, power, representation, gender and identity, this symposium aimed to bring together current researches on space/times/peoples and to discuss the consequent knowledge produced in architectural history, particularly framed by the relation between architecture and patronage.

Participated as the keynote speaker, Nina Ergin's text investigates spatial fiction in Atik Valide Sultan's Mosque through searching lettering and sound elements and by this means she examines the patron's idea in creating his work. In this context, the artist-patron (here, Architect Sinan and Nurbanu Sultan) relationship is probed within the concept of patronage.

Since the texts presented in this symposium covers a wide range of subject area and time period, this proceeding is arranged in a chronological order started from B.C. 5000 to present time. In “Patron’s Final Manifestations: Funerary Architecture in Lycia”, Pınar Aykaç explores an inter-relation existed between the funerary architecture, dynastic power and patronage. Built for commemorating the status of the patrons, dynastic tombs are accepted as tools for self-manifestation of political power of the ruling dynasts in Lycia. Elif Keser’s paper focuses on the patterns of the Byzantine imperial patronage of the churches of Late Antique Northern Mesopotamia in order to explore the role of bishops and private patronage in the construction process and architectural features of ecclesiastical buildings through some individual cases. Among the articles to examine the notion of patronage during the middle age, Aysun Aydın and Zafer Sağdıç’s paper, “The Relationship between Architect and Patronage of Ottoman Mosques in the Sixteenth Century”, questions the architectural language of Architect Sinan’s sultans’, sultanas’ and vizier’s mosques relating with their patrons. In this context, the inter-relation between the artistic production and intelligentsia during the Ottoman classical period is explored through considering the imperial ideology, political state and the economic power of the empire. Using the records of the Waqf founders in Ahkâm Registers (Ahkâm Defterleri) of Istanbul between the years of 1742 and 1764, Gökçen Özkaya’s lecture, “Ottoman Waqf Founders as Patrons of Architecture: According to “Ahkâm” Records of Istanbul”, analyses the inter-relation between the titles/profiles of constructive and construction activities within the two main categories of civil and military classes during the eighteenth century Ottoman period. Questioning the inter-relation among the architect, architectural production and patron within the political context, Ümit Fırat Açıkgöz in “Colonialism as a Form of Forced Patronage: Syria and Lebanon in the 1931 Paris Colonial Exposition”, examines the architecture of the pavilion building of Syria Lebanon which is designed for the colonial exposition in Paris in 1931 as a model of mandate system. Analyzing the political visions and patronage of the ruling party in postwar Italy, Giovanni Avosani’s article probes on the materialized projects and their consequences in the context of city and architecture. The Ina-Casa Project is introduced as a concrete product of a political view that protected the public interest in both the process of formation and the product itself. Hilal Aycı’s research attempts to find out the position of Lale Complex in the context of Atatürk Boulevard as Ankara’s main public axis. In addition to this, the Emek Company that built the complex, the changes of the building and finally the context of daily life of Ankara is discussed by the study. Baharak Tabibi focuses on Shahbanu Farah’s role in Pahlavi Iran. As the only queen crowned by His Imperial Majesty Mohammad Reza Shah Pahlavi, and with her eventual appointment as the queen regent, Shahbanu attains a level of power and authority extensively directed in patronizing arts and architecture. Tabibi’s study examines various relations between gender, authority, art and architectural practices in an attempt to show how female royal patronage shapes the cultural agenda of Iran during the second Pahlavi

Monarchy. In “The Question of Meaning in Mosque Architecture: Shah Faisal Mosque”, Serap Durmuş investigates the architecture of Kral Faysal Mosque in the contexts of architect, client and mosque typology via the philosophy of deconstruction. Lastly, Kemal Reha Kavas re-defines the concept of patronage through the relationship between the designer and the client within the process of architectural production. Such a relationship is discussed through the examples of vernacular architecture in Akseki region.

Discussing through various contexts and within different time periods, the debates demonstrate that, as a current notion in the architectural history, the concept of patronage can be tackled through various perspectives, and within this framework, it is possible to read an alternative history of architecture. It is a pleasure to thank the symposium’s key speakers, Sevil Enginsoy Ekinici and Nina Ergin and at the same time to Jale Erzen and Suna Güven for directing debates and bringing different perspectives to the subject matter in the closing statement of this gathering held at METU Faculty of Architecture on December 4 and 5, 2009.

We would also like to express our deepest gratitude to the academic members of the METU Architectural History Graduate Program, our Dean of Faculty, Head of Architecture Department as well as the sponsor of the event, Kartallar Grup. We are very grateful to Kenneth Hayes and T. Elvan Altan for their contributions in reading the articles published in this proceedings.

*Ceren Katipoğlu, Ezgi Yavuz, Baharak Tabibi*

## AÇILIŞ KONUŞMASI /KEYNOTE SPEECH

### MEKÂN/YAZI/SES: OSMANLI'DA KADINLARIN CAMİ HAMİLİĞİNE İLİŞKİN BİR İNCELEME<sup>1</sup>

Nina Ergin

... Valide sultan fani dünyanın nimetlerini ebedi olan ahiretin nimet ve saadetlerine vasletmek istedi çünkü yüksek zekâ sahibi olan bir kimse yalnız dünyanın kararsız devletine bağlanup kalmaz. İşte bu düşünceye binaen valide-i müşarünileyha semahat elini herkese açup emsâl ve evlâdın değil, ancak temiz bir kalp ile Allaha kavuşmanın müfid olabileceği dehşetli bir günün müdhiş azabından kaçmak ve büyük sevaba nail olmak için daimi ve bütün halka şâmil bir ihsan yapmak istedi buna binaen şu vakıfnamede mufassalan zikredilecek olan şeyleri en temiz emvâl ve emlakinden ihrac ve ifraz etti. Safi ve sadık bir azimet, riya ve süm'a lekesinden ari temis bir niyyet ile çok büyük ve muhteşem emlakını hayriyye bina ve inşa ettirdi...(Vakıflar Genel Müdürlüğü, Defter no. 1766, s.136)

M.S. 1582/3 (H. 990) yılına ait bir vakfiye'den yapılan bu alıntı, II. Selim'in eşi, III. Murat'ın annesi Nurbanu Sultan'ın Üsküdar'da bulunan ve yapımı 1568'de tamamlanan Atik Valide Külliyesi'ne ilişkin sanat hamiliğini ve külliyenin yapımını ve bakımını sürdüren vakfı, yani hayır kurumunu tanımlar. Belge aynı zamanda sanat ve mimarlık tarihçilerinin en çok ilgisini çeken meselelerden birine, anıtsal ölçekte bir mimari görevlendirmenin arkasında yatan saiklerin neler olduğuna da ışık tutmaktadır. Ama Osmanlı mimarisi üzerine çalışan araştırmacıların en önemli kaynaklarından biri olarak görülen vakfiyelerin formülümsü mahiyeti, araştırmacıları yanıtlardan çok yeni sorularla baş başa bırakır niteliktedir. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı, mimari hamiliğin ve sözünü ettiğimiz camii ve külliye bağlamında mekânın üretiminin ve algılanmasının incelenmesinde kullanılacak yeni kaynaklar bulmaya çalışmaktır. Ne var ki, bir vaka analizine girişmeden önce, sanat hamiliğini özellikle İslam dünyasında kadın hamilik çalışmaları alanına konumlandırabilmek için hamilik hakkında birkaç genel açıklama yapmamız gerekir.

## Kadınlar ve Sanat Hamiliği

Sanat tarihi bağlamında hamilik, genellikle güçlü ve varlıklı kişilerin ressamalara, mimarlara, heykeltıraşlara ve diğer sanatçılara yaptığı mali ve/veya sembolik yardımı ifade eder.<sup>2</sup> Hamiliğin arkasındaki temel saikler çeşitlilik gösterir: Sözgelimi Fatih Sultan Mehmed'in yeni bir imparator—'iki kıtanın sultanı ve iki denizin hakanı'—kanısı yaratmak için Topkapı Sarayı'nı inşa ettirmesinde olduğu gibi, haminin amacı siyasi ve kültürel prestijini artırmak olabilir.<sup>3</sup> Ya da tipik bir örneğine Hollandalı grup portrelerinde rastladığımız gibi, sanat yapıtını veya mimari yapıyı yaptıran grup prestij sağlama peşinde olabilir. Bizanslı Maliye Bakanı Theodoros Metokhites'in kendisini Kariye Kilisesi'nin bir maketini tahta oturmuş İsa'ya sunarken gösteren mozaik armağan etmesinde söz konusu olduğu gibi bizatihi hayır sahibinin kendi erdemini vurgulama arzusu baskın olabilir.<sup>4</sup> Eski sanat hamilerine özenerek kendilerini sanat yapıtına konu ettiren hamiler de vardır, sırf kendi duygularını tatmin etmek isteyenler de. Ama unutulmaması gereken nokta, hamiliğin altındaki saiklerin nadiren kesin ve açık olduğu, çoğunlukla da burada verdiğimiz örneklerin yansıttığından çok daha karmaşık ve birbiriyle bağlantılı olduğudur.

Francis Haskell'in 'Hamiler ve Ressamlar' (*Patrons and Painters*) başlıklı çığır açan çalışmasının ardından 1960'larda sanat hamiliği çalışmaları, tam da bu saikleri, sanatçı hami ilişkilerini ve ilgili diğer meseleleri irdeleyen ayrı bir alan olarak ortaya çıktı. (Haskell 1963) Üslup analizinden uzaklaşarak bir toplumsal tarih yaklaşımını benimseyen Haskell, ağırlıklı olarak sanat tarihinin kapsamı dışında kalan arşiv kayıtlarına ve diğer kanıtlara bağlı kalmıştır. Buradaki vaka analizinde ben de Haskell'in izinden gideceğim. Bütün hamilik çalışmaları alanını gözden geçirmek bu çalışmanın amaçları arasında yer almıyor; ama ele aldığım haminin bir valide sultan, yani bir Osmanlı padişahının annesi olduğunu dikkate alacak olursak, kadınların sanat tarihi incelemesi kapsamına alınması bakımından hamilik çalışmalarının neler yapmış olduğu üzerinde kısaca durabiliriz.

Linda Nochlin'in ünlü "Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?" sorusunu hamilik alanına tercüme etmeye kalktığımızda bunun pek doğru olmadığını görürüz; zira, "Neden hiç büyük kadın hami yok?" sorusu hamilik bağlamında düpedüz yersiz gibidir. (Nochlin, 1988: 145-78) Özellikle Isabella d'Este gibi güçlü ve varlıklı kadın sanatseverlerin, geçmişe bakıp kendilerine örnek alabileceği kalabalık bir selefler listesi vardır: Örneğin Karya Kraliçesi Artemis Halikarnassos'ta kocası Mausoleus için bir anıt mezar yaptırmıştır; I. Attalos'un karısı Kraliçe Apollonis Pergamon'daki Demeter kültünü ve tapınağını inşa ettirmiştir; son Roma imparatorunun kızı Anicia Juliana Konstantinopolis'teki Hagios Polieuktos Kilisesi'ni yaptırmıştır. Orta Çağ'da Avrupalı kadınlar kiliseler ve manastırlar inşa ettirmiş, kiliselere konan resimlere ve heykellere, değerli elyazmalarına ve minyatürlere önemli mali destek sağlamıştır. Ünlü ve güçlü kadın hamiler listesi doğrudan doğruya toplumsal sınıf, imtiyaz ve aile bağlantıları gibi konuların ele alınması gerek-

liliğini işaret eder, zira bunlar bir bütün olarak (gerek kadınların gerek erkeklerin) sanat hamiliğinin zorunlu önkoşulu olmakla kalmayıp, aynı zamanda onun bir sonucudur da. Sonuçta sanat, varlıklı ve güçlü olanların kültürel, toplumsal ve ekonomik zenginliğini sergileyebildiği en önemli kanallardan biriydi.

Yukarıda zikredilen kadın sanat hamilerinin çoğu ya kocalarının ya da babalarının adıyla anılır: Güçlü bir adamın kızı, karısı veya dul karısı olmak, kadınlara zenginlik sağlamış ve sanat hamiliği fırsatı vermiştir. Böylelikle bir taraftan atavert sistem içerisinde kalırken, diğer taraftan da o sistem içerisinde kendilerine ayrıcalıklı bir konum inşa etmeyi başarmışlardır. Dolayısıyla kadınların hamiler olarak kültürel üretime yaptıkları katkı, sanatçı olarak yaptıklarına kıyasla çok daha fazla olmuştur. Başka bir deyişle, sanatçılar yerine hamilere odaklandığımızda, sanat tarihine adını yazdırabileceğimiz kadın sayısının çok daha fazla olduğunu görürüz.<sup>5</sup>

Hiç kuşkusuz aynısı, İslam sanatı ve mimarisi için de geçerlidir.<sup>6</sup> İslam dünyasında Artemisia Gentileschi gibi kadın sanatçılar bulmak zor olsa da bu, (ister minyatörcü ister hattat olsun) benzer seviyede kadın sanatçıların var olmadığı anlamına gelmez; sadece onlara ilişkin bu bilginin bize ulaşmadığını gösterebilir. Buna karşın, Isabella d'Este gibi bir hamiler bulmak için çok çaba sarf etmemize gerek yoktur. Gerçekten de, birtakım etkenler Müslüman kadınların kamusal anıtların mimari hamiliğini üstlenmesini büyük ölçüde kolaylaştırmıştır. Bu etkenler seçkin Müslüman kadınlar için bir iktidar kaynağı tasnifi de içerir: Çoğu iyi bir eğitim almıştır; geldikleri ailenin veya oğullarının statüsüne—özellikle de oğullarının tahta çıkmasına—bağlı olarak nüfuz sahibi olurlar; dini sebeplerden ötürü evlenmeme kararı vermişlerse, tasavvuf onlara aynı zamanda İslam'a hizmet edecek mimari yapıların hamiliğini üstlenmelerini sağlayan alternatif bir hayat tarzı sunar; en önemli etkense, mali açıdan bağımsız olmalarıdır.<sup>7</sup> Büyük önem taşıyan bu ekonomik bağımsızlık, miras, çeyiz, vakıflardan gelen gelirler ve bağışlar, armağanlar ve ticari kazançlardan elde edilen gelirlere dayanır.<sup>8</sup>

Müslüman kadınlar mal ve para varlıklarının idaresine kendi başına karar verirdi, ama yine de genel çerçeveyi belirleyen, kesinlikle gelenek ve görgü kurallarıydı. Gelenek Erken Yeniçağ'da Müslüman kadınlara örnek alabilecekleri, Yakın Doğu'da eski çağlardan beri krallıklar yöneten, anıtlar inşa ettiren ünlü kadın rol modellerinden oluşan bir selefler soy kütüğü sunmuştur. Sözgelimi, M.Ö. onuncu yüzyılda Yemen'e hükmeden Saba Melikesi Belkis, bir akıl ve güç timsali haline gelip kendisinden sonraki kadın hükümdarlar için son derece önemli bir rol modeli olmuştur. (Sadek, 1993: 14-27 ve Atıl, 1993: 4) Hz. Muhammed'in ailesinin kadın fertlerinin sahip olduğu güç de kayda değerdir; her ne kadar anıtlar yaptırmış olmasalar da, siyasete bulaşmış sözünü esirgemeyen kadınlar olmalarından ötürü rol modeli işlevi görmüşlerdir.

İslam dünyasının kayıtlara geçmiş ilk kadın mimari eser hamilerinden biri de, 850'lerde Fas'ın Fes şehrindeki Karavin Medresesi'nin yapımını başlatmış olan

Muhammad al-Fihri'nin kızı Fatıma'ydı. Abbasi Halifesi Harun el-Reşid'in karısı Zübeyde yaptırdığı camiler, hanlar ve köprülerle nam salmıştı; Kûfe ve Mekke arasında yaklaşık 1500 kilometre uzunluğunda muazzam bir su kanalı inşa ettirmiş, ayrıca Medine'deki anıtları restore ettirmişti. Anadolu'daysa Selçuklu İmparatorluğu hanedan kadınları anıt mezarlar, medreseler, kervansaraylar ve diğer türde mimari yapılar yaptırmıştır; bunların çoğu, söz konusu kadınların hayırseverlik aracılığıyla devlet meselelerine aktif olarak katıldığını kanıtlar niteliktedir. (Bates, 1982: 245-60)<sup>9</sup> Tek bir örnek verelim: Sultan I. Alâeddin Keykubad'ın (saltanatı 1219–37) karısı ve Sultan II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in (saltanatı 1237–46) annesi Mahperi Hatun 1230'larda Kayseri'de büyük bir külliye yaptırmış ve vakfetmiştir, ayrıca beş kervansarayı mali olarak desteklemiştir. (Atıl, 1993; 8) Öyleyse Osmanlı kadınlarının mimari hamiliklerini gerekçelendirme ve biçimlendirme bakımından kendilerine örnek alabilecekleri birçok rol modeli olduğunu söyleyebiliriz. Aslında, tebaalarının gözünde hanedanın meşruluğunu sağlamaları için Osmanlı sarayının üst mertebeden kadın fertlerinden mimari yapıların hamiliğini üstlenmeleri ve vakıf kurmaları beklenirdi.

Adabımuâşeret bakımından da hamilik birtakım kurallara uymak zorundaydı: on beşinci yüzyılda ve onaltıncı yüzyılın başlarında yaygın kanı, bir kadının hamili olabilmesi için ya bir şehzadenin annesi olması ya da aktif cinsel hayatının sona ermiş olması gerektiği idi. (Peirce, 2000: 53-68) Yönetim ve idare eğitimi almak üzere sancağa gönderilen şehzadeye annesi de eşlik ederdi; dolayısıyla kadın hamiliğin şehzadenin gönderildiği sancağın bulunduğu şehirle sınırlı olması son derece doğaldır. Bu durum Osmanlı örneğinde—toplumsal cinsiyet kategorisi kapsamında—keza yaş veya hayat evrelerinin de, üreme kapasitesinin de önemli bir rol oynadığını gösterir (Peirce, 1997: 169-96); öyleyse yekpare bir “kadın hamisi” kategorisinin mevcudiyetinden söz etmek doğru olmayacaktır.

Osmanlı saray kadınları yüzyıllarla birlikte sınırları zorlamıştır; ama halk görgü kurallarını ve bu kuralların meşruluğunu sorgulayarak bu tür ihlalleri kabullenmiştir. Örneğin, kocası Kanuni Sultan Süleyman'ı (saltanatı 1520–66) büyülemekle suçlanan Hürrem Sultan vakasında bunu görebiliriz. Hürrem Sultan, Ahmet Refik Altınay'ın “Kadınlar Saltanatı” olarak adlandırdığı dönemin başlangıcını teşkil eder. (Altınay, 2005) Altınay söz konusu dönemi öyle hararetle bir kadın düşmanlığıyla ele alır ki 1990'larda Leslie Peirce'nin *Harem-i Hümayun* kitabı ve büyük önem taşıyan *Çağlarboyu Anadolu'da Kadın/Anadolu Kadınının 9000 Yılı* sergisi kataloğu yayımlanana dek Osmanlı saray kadınları hanedanın değerli üyeleri olarak hak ettikleri saygıyı görmemiştir. (Peirce, 1993) Peirce özellikle Osmanlı yönetiminin savaşa dayalı bir biçimden daha yerleşik bir biçime dönüşümü sırasında oğullarına vekâlet eden valide sultanların oynadığı rolün önemine dikkat çeker—buradaki vaka analizi bakımından da önemli bir roldür bu.

Peirce'nin alana yaptığı katkıdan bu yana sayıları giderek artan Osmanlı saray kadınlarının hamiliğini sorgulayan sanat tarihi çalışmaları<sup>10</sup> arasında en dikkat



çekici olanı Lucienne Thys-Şenocak'ın çalışmasıdır. Thys-Şenocak güç ve görsellik kesişmesine bakarak İstanbul'daki Yeni Valide Külliyesi'nin düzenlenişini ve kadınların hareketliliğine ilişkin kısıtlamaların kadınlara mimari yapının farklı bölümlerine fiziksel olmasa da en azından görsel erişim izni veren yaratıcı mimari çözümlere yol açışını analiz eder (Thys-Şenocak, 2000b: 69-90). Thys-Şenocak *Hadice Turhan Sultan: Osmanlı İmparatorluğu'nda Kadın Baniler* başlıklı kitabında ise kapsamlı bir valide sultan analizine girişerek kadın hamiliğin -çoğunlukla kadınların annelik ve/veya sevgi, şefkat içgüdülerini yansıttığı adedilen- hayırseverlik örnekleriyle sınırlandırılmayacağını, Çanakkale'de bulunan Seddülbahir ve Kumkale'deki kalelerden anlaşılacağı gibi, keza askeri tesisler de içerdiğini açıkça ortaya koyar. (Thys-Şenocak, 2009)

İslam dünyasında toplumsal cinsiyet konusu üzerinde çalışan Peirce, Thys-Şenocak ve diğer araştırmacılar muhtelif kaynaklardan yararlanır: Çalışmamın başında alıntıyı aktardığım vakfiye ve benzerlerini, başka arşiv kaynaklarını, Kur'an'ı, Şeriat yasalarını, şeriye sicillerini, hatıratları, biyografi ansiklopedilerini, şiirleri ve atasözlerini, destanlar ve edebiyatı, mektupları, kitabeleri, sonraki yüzyıllar için basılmış kaynakları, küçük tekstil ürünlerinden büyük külliyelelere kadar çeşitlilik gösteren malzemeleri örnek gösterebiliriz. Bu kaynakların, kadınların tarihini keşfetmek dışında başka amaçlara yönelik olarak verimli şekillerde kullanıldığı açık olsa da, söz konusu kaynaklara dair (toplumsal cinsiyetin edimselliği gibi) daha yeni kuramsal yaklaşımları dikkate alan eleştirel ve yaratıcı bir yeniden-okumanın yeni çığırılar açtığı ve açmaya devam edeceği de aşikârdır.<sup>11</sup> Çalışmanın başında da değindiğim gibi, bu incelemenin amacı, mimari hamiliğin arkasındaki temel saiklerin incelenmesi için kullanılan malzemeyi genişletmenin yollarını araştırmaktır. Bu amaçla, şimdi Atik Valide Külliyesi ile hamisini ele alacağım.

### **Nurbanu Sultan ve Atik Valide Külliyesi**

Osmanlı donanmasının bir Ege Adaları akınında tutsak düşen Nurbanu 1537'de saray haremine alındığında on iki yaşında genç bir kızdı.<sup>12</sup> Tarihçiler Nurbanu'nun hayatının ilk yıllarına ilişkin iki farklı uyarlamaya inşa etmiştir. Kendisinin de savunduğu birinci uyarlamaya göre, o sıralar Venedik toprağı olan Ege Denizi'ndeki Paros adasının valisi Nicolo Venier ile bir asilzade olan Violante Baffo'nun gayrimeşru kızı olarak dünyaya gelmişti ve asıl adı Cecilia Venier-Baffo'ydu. İkinci uyarlamaya göreyse yine Venedik hâkimiyetindeki Korfu adasında doğmuş Kale Kartanou adında bir Rum kıızıydı. Saray haremine alınınca Korfu'nun Venedikli yönetici seçkin sınıfının mensubu olduğunu iddia ederek statüsünü yükseltmeyi başarmıştı.

Nurbanu güzelliğiyle Şehzade Selim'in gözdesi oldu. Selim Konya'ya Sancakbeyi olarak atandığında Nurbanu da onunla birlikte gitti ve kısa aralıklarla Selim'den dört kız çocuğı—Esmahan, Şah, Gevherhan ve Fatma—ve bir oğlan çocuğı—Murat—dünyaya getirdi. 1566'da Kanuni Sultan Süleyman'ın ölümünün ardın-

dan tahta geçen Selim ailesiyle birlikte Topkapı Sarayı'na taşındı. Göreneklere göre padişah eşleri bir şehzade doğurduktan sonra artık sultanın gözdesi olmaktan çıkardı ve cinsel hayatları sona ererdi. Buna rağmen Nurbanu kendisini Selim'e o kadar çok sevdirmiştir ki 1571'de onun nikâhlı yasal eşi statüsünü kazanmıştır; Selim, nikâhlı eşi olması vesilesiyle Nurbanu'ya 110,000 altınlık muazzam bir servet hediye etmiştir. Bu parayı hemen değerlendirmek isteyen Nurbanu aynı yıl içinde kendi külliyesinin yapımını başlatmıştır.

II. Selim 1574'de hamamda sarhoşken ayağı kayarak düşüp ölünce, dul kalan eşi Nurbanu, oğlu Murat sancakbeyliği yaptığı Manisa'dan İstanbul'a gelene dek kocasının ölümünü gizler. Annesinin padişahın ölümünü gizlemesi sayesinde Murat üvey kardeşlerinin müdahalesine maruz kalmadan kolayca tahta oturur. Oğlunun tahta çıkmasıyla birlikte Nurbanu'nun kazandığı yeni statü ve otorite, Valide Alayı adı verilen Eski Saray'dan Topkapı Sarayı'na taşınma merasiminde kendisini hemen hissettirir. Sultan onu göreneklerin tersine Topkapı Sarayı'nda atının üstünde değil bizatihi ayakta karşılamıştır. Nurbanu'nun statüsündeki hızlı yükseliş, kendisinin yaratmış olduğu (ve sonraki nesiller tarafından da kullanılacak olan) "valide sultan" unvanında da hissedilir. Böylelikle Harem-i Hümayûn'un en itibarlı, en yüksek makamına ulaşmıştır. Bu makamdan dolayı günlük cep harçlığı 2,000 akçeye çıkmıştır, oysa sıradan harem kadınlarının cep harçlığı 40 akçedir. Harem-i Hümayûn'u yönetmenin yanı sıra, kızlarını devletin önemli kademesindeki erkeklerle evlendirerek siyasi ittifaklar kurmuş ve oğlu III. Murat'ı siyasi meselelerde yönlendirmiştir. Nurbanu'nun Venediklilerle ve Fransa kralının dul karısı Catherine de Medici ile yoğun diplomatik mektuplaşmaları, Osmanlı İmparatorluğuyla Avrupa arasında iyi ilişkiler gelişmesine yardımcı olmuştur. Sahip olduğu servet sayesinde hayır işlevi taşıyan mimari eserler yaptırmıştır. Ayrıca kendisine Marmara Denizi kıyısında Yenikapı yakınlarında özel bir saray ve Üsküdar'da bir saray daha inşa ettirmiştir.

Oğlu kendisini giderek daha fazla sarayına kapatırken, Nurbanu yaptırdığı mimari eserlerle olduğu kadar kamusal olarak ortalıkta boy göstererek de kendisini İstanbul halkına fazlasıyla görünür kılmıştır. Kamusal görünürlüğü çoğunlukla bir kortej eşliğinde saraydan Üsküdar'daki külliyesine törensel bir biçimde gitmesiyle gerçekleşir, bu sırada geçit alayını izleyen kalabalığa para dağıtılırdı. Nurbanu geceyi orada geçirip ertesi günkü Cuma namazına katılırdı.

Nurbanu 1583 Aralık ayında Yenikapı'daki sarayında vefat etti. Annesini ve en yakın siyasi danışmanını kaybetmenin üzüntüsüyle büyük bir yasa boğulan III. Murat muhteşem bir cenaze töreni düzenletti. Hatta Nurbanu'nun sarayından yola çıkan cenaze alayı, Lokman'ın 1597'de yazdığı *Şehinşah-nâme* eserinde padişahın ailesinden bir kadının hayatına ilişkin olarak minyatürlerde tasvir edilen tek olaydır. (Topkapı Sarayı Kütüphanesi, B. 200, 2. cilt, fol. 146a, bkz. Resim 1) Sultan III. Murat, annesi Nurbanu'nun cenaze alayını saraydan Fatih Camii'ne dek dinmeyen göz yaşlarıyla ayakta takip ederek görenekleri çiğnemiştir. Cenaze alayı



**Resim 1.** Nurbanu Sultan'ın cenaze töreni, Lokman'ın *Şahinşahname*, 1597. Kaynak: Topkapı Sarayı Kütüphanesi, B. 200, c. 2, fol. 146a.

daha sonra Aya Sofya'ya gitmiş ve Nurbanu II. Selim'in mezarına defnedilmiştir. Nurbanu'nun yaptırdığı Üsküdar'daki külliye, Edirne yakınlarında Lapseki'de ve Sarıgazi'de yaptırdığı iki mimari eserden ve diğer kamusal yardım yapılarından daha uzun ömürlü olarak günümüze dek ulaşan en kalıcı katkısı olmuştur. İncelemenin geri kalanında külliyenin üç boyutunu—mekân, yazı, ses—analiz etmenin, eserin hamisinin niyetlerini daha iyi anlamamıza yardımcı olacağı kanısındayım.

### *Mekân*

Her türlü mekân tartışmasının, mimari eserin şehir dokusuna yerleştirilmesiyle başlaması gerekir. Anıtsal bir görünüm sağlanması ve uzaktan görünür kılınması amacıyla Atik Valide'nin bir tepenin üzerinde konumlandırılması, Mimar Sinan'ın Osmanlı hanedanının en seçkin mensupları için yaptığı külliyelere ilişkin alışıldık topografik seçimini yansıtır: Yapı, İstanbul Boğazı'nın Anadolu yakasındaki bir tepede inşa edilmiştir.<sup>13</sup> 1590'larda yazan coğrafya uzmanı Âşık Mehmed'e göre, Nurbanu Sultan hayır binalarını inşa ettirmeden önce bu alan ve çevresi boş arsalardan müteşekkildi, ama yeni inşalarla birlikte etraflarında kalabalık bir grup toplandı, bunlar Üsküdar'ın meskûn bölgesinin nüfusunu en azından üçte bir oranında artırdı.<sup>14</sup> Günümüzde şehrsel gelişme projesi olarak kabul edilebilecek bir şeyi başlatıp adına da "valide" unvanını ilâştiren Nurbanu böylelikle şehir dokusunda ve görenlerin müşterek belleğinde kendisini ebedileştirmiştir. Ayrıca bu mekân, Kanuni Sultan Süleyman'ın kızı Mihrimah Sultan'ın kıyıda bir cami yaptırarak başlattığı geleneği sürdürdüğü için bir bakıma toplumsal cinsiyetle bağlantılı bir nitelik de taşır; Nurbanu'nun ardından başka birçok valide sultan da Üsküdar'da önemli camiler yaptırmıştır.<sup>15</sup>

Külliye muhtelif bölümlerden oluşur: Cemaatin bir araya toplandığı cami, medrese ve sıbyan mektebinden oluşan bölüm; tekkenin bulunduğu bölüm; imaret (aşhane, tabhane, kervansaray) ve darüşşifadan oluşan bölüm ve yandaki çifte hamam (bkz. Resim 2 ve 3).<sup>16</sup> Ayrıca bir darülhadis ve Kur'an okuma sanatının ve biliminin öğretildiği bir darülkurra da vardı; bugünse bu bölümlerin tam olarak nerede olduğu bilinmemektedir. Caminin ve külliyenin yapım tarihinin ve mekânsal düzenlenişinin de açıkça gösterdiği gibi, Osmanlı hanedanının kadın hamileri açısından bir mimari görevlendirmeyi belirleyen sadece toplumsal cinsiyet değildir, ayrıca kadın hamilerin yaşları, hayatlarının hangi evresinde oldukları ve saray hiyerarşisindeki statüleri de bu bakımdan belirleyici rol oynar. 1571 ile 1574 yılları arasına denk gelen inşanın ilk aşaması, Nurbanu'nun II. Selim'in nikâhlı eşi ve şehzadenin annesi statüsünü yansıtır ve bu konuma bağlı olarak Sinan'ın hizmetlerinden sınırlı şekilde yararlanabildiğini gösterir; bunu caminin küçük boyutundan da görebiliriz. Yapının genel planı Sinan'ın tasarımı olsa da, Sinan Edirne'de Selimiye Camii'ni tamamlamaya çalışırken başka bir hassa mimarı projeyi yürütüyordu. İnşanın ikinci aşaması Nurbanu'nun eş statüsüyle birlikte valide sultan evresine tekabül eder. Bu dönemde Sinan Edirne'den dönmüştü ve artık Nurbanu'nun yeni statüsüne uygun olarak başlangıçtaki tasarımı

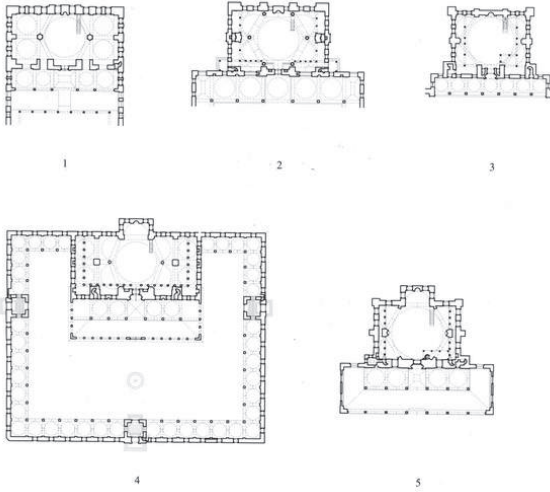


**Resim 2.** Atik Valide Külliyesi, Üsküdar, İstanbul, 1571-1586. Kaynak: Gülru Necipoğlu, *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire* (Princeton: Princeton University Press, 2005), fig. 261.

**Resim 3.** Atik Valide Camii. Kaynak: Gülru Necipoğlu, *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire* (Princeton: Princeton University Press, 2005), fig. 270.

büyütmeye hazırды. İlk tasarımda, görece küçük, neredeyse kare biçimli cami mekânının altı dayanaklı bir istinat sistemi üzerine oturmuş ekoyumlu dört yarım kubbesi ve merkezi bir ana kubbesi vardı; bu haliyle, Nurbanu'nun yeni statüsünün büyüklüğünü yeterince yansıtmıyordu. Bu sebeple, Sinan özgün tasarıma bir dış revak ve dikkat çekici ikinci bir minare ekledi. O zamana dek çifte minare sadece padişahların yaptırdığı camilerde bulunan bir ayrıcalık timsaliydi, öyleyse bu eklemeye birlikte Nurbanu, valide sultanlığın gücünü benzersiz bir şekilde sergileme cüretini göstermişti. Gülru Necipoğlu'na göre, Nurbanu inşa projesine bir eş değil de bir valide sultan olarak başlamış olsaydı, kendisinden önceki kadın hamilerin yaptırdığı camilerden çok daha büyük, muazzam bir anıtsal cami yaptırdı. (Necipoğlu, 2005: 286) Yapım sürecinin üçüncü aşaması, büyük ölçüde oğlu III. Murat'ın saltanat dönemine denk düşmekle birlikte Nurbanu'nun ölümünden sonra gerçekleşmiştir; söz konusu dönemde, her birinin bir kubbesi olan iki yan kanatla birlikte iç kısma da U şeklinde bir mahfil eklenmiştir.

Peki, caminin mekânsal düzenlemesi bir hamî olarak Nurbanu'nun saiklerini nasıl yansıtır? Merkezi planı, Sinan'ın 1560'larda ve 1570'lerde sadrazamlar için yaptığı –örneğin Sokullu Mehmet Paşa (ve Esmahan Sultan) için İstanbul'da Kadırgalimanı'nda yaptığı (1567–1572 arasında tamamlanan) ve Kara Ahmet Paşa için yine İstanbul'da yaptığı (1565–1572 arasında tamamlanan, Resim 4) gibi– camilerin altıgen baldakenli merkezi planına çok benzer. (Necipoğlu, 2005: 286) Öyleyse bu, Nurbanu'nun en azından başlangıçta statüsüne uygun olarak mimari hamiliğin yerleşik kurallarına bağlı kaldığını gösterir. Dolayısıyla, onaltıncı



**Resim 4.** (1) Sinan Paşa Camii, Beşiktaş, İstanbul, 1554-1556; (2) Kara Ahmet Paşa Camii, Topkapı, İstanbul, 1565-1572; (3) Sokollu Mehmet Paşa ve İsmihan Sultan Camii, Kadırgalımanı, İstanbul, 1567-1572; (4) Atik Valide Camii; (5) Semiz Ali Paşa Camii, Babaeski, c1569-1586. Kaynak: Gülru Necipoğlu, *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire* (Princeton: Princeton University Press, 2005), fig. 4.

yüzyıl Osmanlı mimarisinde erkek ve kadın hamilik arasında görünüşte hiçbir farklılık yoktur. Toplumsal cinsiyetten çok daha önemli olan şey, kişinin saray hiyerarşisindeki konumudur.<sup>17</sup> Ama plana eklenen ikinci minare ilginç bir perspektif sunar: Şayet çifte minareyi padişaha özel bir ayrıcalık olarak belirleyen kuralı ihlal etmeye kalkışan, erkek bir hami olsaydı, derhal boynu vurularak idam edilirdi. Ne var ki, cinsiyeti sebebiyle Nurbanu'ya bu kuraldan bir istisna yapılmıştır ve o da böyle bir ihlali gerçekleştirebilmiştir. Günümüze ulaşan biçimiyle cami, Nurbanu'nun Osmanlı hanedanında ve imparatorluğunda giderek daha fazla otorite sahibi olmasıyla birlikte müteakip yıllarda gücünün ve servetinin artmasının da bir kanıtıdır. Oğlunun İstanbul'da hiç cami yaptırmamış olmasıysa, tebaaların gözünde Nurbanu'nun sultana vekâlet ettiği gerçeğini vurgular sadece. (Peirce, 1993: 251-3)

#### Yazı

Yazı boyutu iki kategoride düşünülebilir: Yalnızca sınırlı sayıda kişinin (ve Allah'ın) görebildiği bir belge olsa da, Nurbanu'nun temel saiklerini ve niyetlerini yazıya döktüğü vakfiye ve bunları camisinin duvarlarına yazdırdığı, ibadet ve eğitim için bu bölümlere gelen herkesin görebildiği kitabeler.<sup>18</sup>

Vakfiyelerin son derece formülüs bir yapısı vardır: Başlangıç bölümünde önce Allah'a ve Peygamber'e sunulan şükür ve övgünün ardından saltanat süren padi-

şah için bir dua yer alır.<sup>19</sup> Bunun ardından *maksad* bölümünde vakfiyenin özgül amacı açıklanır ve bunu da, bu amacı gerçekleştirmek için yerine getirilecek hükümler izler. Özellikle *dua* ve *maksad* bölümleri bize hami hakkında çok fazla şey söyleyebilir. Nurbanu'nun vakfiyesinde bunu ayrıntılı olarak görebiliriz; sözünü ettiğim bölümler, ilgili dönemin siyasi bağlamı hakkında ve valide sultanla oğlunun bu bağlam içerisindeki konumuna dair birçok bilgi verir. Vakfiyeden anladığımız kadarıyla Nurbanu hayırseverliği sayesinde cennete gitmeyi açıkça ümit etse de, aynı zamanda oğlu III. Murat'ı saraya kapanarak etkisiz bir yönetim anlayışı benimsemekle eleştirenlere karşı savunmayı da amaçlar. III. Murat'ı en sert eleştirenlerden biri, Mustafa Âli adında bir yazar ve tarihçiydi. Sultanı askeri zaferler kazanan savaşçı gazi idealine uymamakla ve dolayısıyla yaptırdığı caminin yapım maliyetini karşılayacağı savaş ganimetleri kazanmamakla eleştiriyordu. (Mustafa Ali, 1979: 54) Hiç kuşkusuz, vakfiyenin sultanın askeri ve/veya siyasi başarılarını övmesini bekleyemeyiz, ama vakfiye III. Murat'ı ismini fetihlere yazdırmış bir savaşçıdan ziyade dindar bir halife olarak tanımlar:

Sultanların en hayırseveri, en ünlüsü: büyük imam [not: halifelere verilen unvan], görünenin sultanı, büyük halifenin varisi; yoldan çıkanları ve karşı çıkanları engelleyen, koruyucu ve güvenlik sağlayıcı, adaletin savunucusu padişah; o, Allah'ın buyruğundan çıkmadan yasasını savunur, kendisini dinin gerçek ayetlerine adanmıştır ve haklı olanı destekler, dinin savunucusudur; Allah'ın yazılı kanunlarının düşmanlarını yok eder, Allah'ın yolunda bir savaşçıdır [...] ömrünü dindar halkına ve onları adil ve itaatkar bir hayata [yönelmeye] adanmıştır;...<sup>20</sup>

Avrupalı çağdaş muadillerinin çoğunun hamiliğinde söz konusu olduğu gibi Nurbanu'nun hamiliği de, kendi manevi kazanımları kadar erkek akrabasının siyasi kazançlarına da hizmet ediyordu. Nurbanu özenli bir şekilde hazırlanmış olan vakfiyesiyle sadece külliyesinin misyonunu ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda kendisine ve hanedana dair belirli bir izlenim yaratıp bunu pekiştirir de.

Bir anıtın özgül mesajını ifade eden en görünür unsurlardan birisi kitabeler olduğu için yazıt bilim, mimari hamiliğin bağlamını ve hamiliğin altında yatan saikleri yeniden inşa etme çabalarında İslam mimarisi tarihçilerine uzun süredir hizmet etmektedir.<sup>21</sup> Öncelikle Nurbanu'nun (ölümünden sonra eklenen) caminin giriş kapısındaki kitabeyle başlayalım. Yazıt gelenleri şu sözlerle karşılar:

Nurbânû o zat-ı pür ismet  
Taraf-ı hayra eyleyip niyet  
Etdi bu mabed-i lâtifî bina  
Habbeza re'y-i Ahsen-ü ziba  
Eser-i hassıdır bu hayr-ı güzîn  
Oldu tarih zehi behişt-i berrin (991 [1583]) (Ayvansarayî, 2000: 489)<sup>22</sup>

Hanedan kadınlarının yaptırdığı diğer camilerin giriş kapısındaki kitabelerin çoğu haminin adına yer vermez ve onun yerine—kocasını, kardeşi veya oğlu olan—padişahın adını belirtir; oysa Nurbanu buna bir istisna teşkil eder, üstelik adı daha

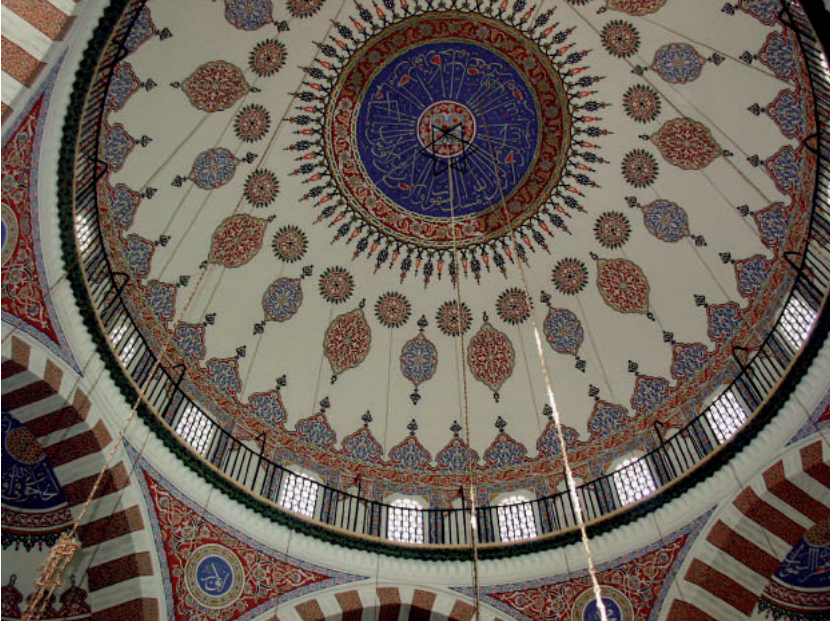


**Resim 5.** Atik Valide Camii'nin mihrabı. Kaynak: Yazarın fotoğrafı.

ilk satırda geçmektedir. Bundan Nurbanu'nun otoritesinin III. Murad'inkine tabi olmadığını anlıyoruz.

Osmanlı anıtlarına ilişkin yorumlayıcı yazıt çözümlenmeleri, genellikle caminin kuruluşuna ilişkin yazıtlarla sınırlıdır ve dikkat çekici bazı istisnalar dışında neredeyse Kur'an ayetlerinin üzerinde hiç durulmaz.<sup>23</sup> Yine de, belli başlı ayetlerin mevcudiyeti—veya eksikliği—hamiler hakkında çok fazla şey açığa vurabilir, çünkü genellikle kitabenin metninin seçiminde hamî etkin bir rol oynar. Atik Valide Camii'ne baktığımızda Nurbanu camiye gelenlerin girişteki sağ ve sol levhalarda *kelime-i şehadet* ile karşılaşmasını istemiştir. Girişin solundaki ve sağındaki bölmelerin üzerindeki kabartmalarda *Zümer* suresinden bir ayetin (39:53) Allah'ın yüce bağışlayıcılığını ve merhametini vurgulayarak günahkâr kulları camiye çağırıldığını görürüz. *Fetih* suresinin yer aldığı iki dış bölmeyi, sonradan eklendikleri ve büyük bir olasılıkla Nurbanu'nun seçimini yansıtmadıkları için





**Resim 6.** Atik Valide Camii'nin orta kubbesi. Kaynak: Yazarın fotoğrafı.



**Resim 7.** Atik Valide Camii'nin yan kubbeleri. Kaynak: Yazarın fotoğrafı.



**Resim 8.** Süleymaniye Camii’deki rezonatörlerin kapatılmış ağızları, 2011 yılında tamamlanan onarımlardan önce. Kaynak: Yazarın fotoğrafı.

burada dikkate almıyorum. Caminin içine girdiğinizde bakışlarınız kendiliğinden mihraba ve üzerindeki kitabelere çevrilir (bkz. Resim 5). Mihrabın sağındaki ve solundaki yazı kuşağında *Bakara* suresinden (2:255) hayatı ve ölümü insanlara bahşeden kadiri mutlak ve koruyucu Allah’ın varlığını tanımlayan *ayetü’l-kursi* bulunmaktadır. Bizatihi mihraba kitabe olarak *Âl-i İmrân* (3:39) suresinden bir ayet yazılıdır ki bu, Mimar Sinan’ın camileri için son derece tipik bir uygulamadır. Bu ayet, Zekeriyya’ya ve Meryem’e gönderme yapar ve doğrudan doğruya “mihrab” sözcüğünü içerir; bu nedenle tercih edilmiş olmalıdır, zira Osmanlı cami kitabelerinde Kur’an ayetlerinin—kapılara ve bir pencerenin üzerindeki pencere- lere gönderme yapan ayet örneğinde olduğu gibi—daha ziyade harfiyen kullanımı yaygındır. Mihrabın duvarındaki altı kuşakta çini üzerine *Fetih* suresinin İslam’ın zaferini ve Allah’ın bozguna uğrayanlar arasından İslam’ı kucaklayanları affetmesini vurgulayan ilk iki ayeti yazılıdır (48:1-2).

Caminin merkezinde Hasan Üsküdarî’nin (ö. 1614) orijinal *celî sülüs* yazıtlarını görürüz. Ana kubbenin merkezindeki yuvarlak girintide popüler bir sure olan *Fatır* suresinden (35:41, Resim 6) alıntılar bulunmaktadır. Bu ayetler Allah’ı evrenlerin işleyişini kontrol eden, hep bağışlayan, kadiri mutlak yaratıcı olarak tanımlar. Ana kubbenin etrafındaki beş yarı kubbede *En’am* suresinden iki ayette (6:79-80) inançsızların karşı çıkışlarına rağmen inananların Allah’ın birliği ve rehberliğiyle inançlarından vazgeçmemesini anlatan Peygamberin sözlerine yer verilir.

Bir bütün olarak kitabeler daha ziyade uzlaşımaldır ve kurallara, geleneklere bağlıdır, erkek veya kadın bir haminin yaptırmış olması hiç fark etmeksizin Mimar Sinan’ın camilerindeki tipik Kur’an ayetlerinin çoğunu içerir.<sup>24</sup> Ama yine de,

doğru yola girmek isteyen günahkârlara karşı Allah'ın merhametini ve bağışlayıcılığını defalarca yineleyen yazıtlarda sanki kişisel bir vurgu varmış gibidir. Nurbanu sadece camisini ziyaret edenlere hitap etmiyor olabilir pekâlâ —o dönemde Üsküdar'da ikamet eden birtakım gayrimüslim cemaatler olduğu biliniyor— Nurbanu belki Hıristiyan geçmişine, belki de kendi günahkârlığına gönderme yapıyordur. Hem vakfiyede hem de caminin içindeki kitabelerinde Nurbanu'nun hami olarak otoritesi kadar günahlarından arınma umudu da vurgulanmıştır.<sup>25</sup>

### Ses

Çok yakın bir zamana kadar tarihçiler, sesi pek o kadar da tarihsel kayıtlardan keşfedilebilecek veya anıtların yorumlanmasına katkıda bulunabilecek bir olgu olarak görmüyordu. Buna mukabil ses, özellikle İslam kültüründe şiir okumadan ezana ve Kur'an okumaya (*kıraat*) kadar çeşitlilik gösteren, bir sürü simgesel anlam barındıran bir insan deneyimi boyutuyla bağlantılıdır. Gerçekten de ses, İslami cemaat kimliğinin öyle önemli bir boyutunu teşkil eder ki İslam sanat tarihinin kurucularından Oleg Grabar bunu şöyle ifade etmiştir: “İslam kültürünün kendini temsil etme aracı, görmekten ziyade *işitmeye* ve edimde bulunmaya dayanır [zira ...] İslam kültürünü belirleyen biçim değil [...] *ses*, tarih ve belli bir hayat tarzıdır.”<sup>26</sup> Farklı kıraat sistemleri şeklinde tezahür eden neredeyse bilimsel takıntının da açıkça ortaya koyduğu gibi, Allah'ın sözünün işitsel aktarımı en azından hat sanatı biçimine bürünmüş olan görsel aktarımıyla eşit seviyededir. Kıraat sistemleri sadece zevkli bir dinleme deneyimi sunmanın ötesinde inananların Kur'an'ı anlamasına da yardımcı olur; gerçekten de, işitmek sözcüğünün Arapçası *sam'* aynı zamanda “anlamak” anlamına da gelir. Ustaca bir Kur'an okumayı dinlemek, ibadet edenleri sadece düşünsel düzeyde etkilemekle kalmaz, ayrıca duygusal ve tinsel olarak da etkiler. Sessizce ağlamak gibi duygusal ve fiziksel tepkiler bizatihi Kur'an'ın kendisinde de caiz olarak zikredilir; verilen tepkiler arasında bayılma, vecd, hatta ölüm bile sayılmaktadır. (Kermani, 1999; 377) Ayrıca tasavvufçular, Allah'la nihai bütünleşmenin sadece işitsel süreçle mümkün olabileceğine inanır; öyleyse Allah'ın en yüce tezahürü sözcüklerle veya görüntülerle değil, sadece saf ve soyut sesle mümkündür. (Kermani; 419)

Başka bir çalışmamda da öne sürdüğüm gibi, Osmanlı mimarları camilerini özgün vahyin yeniden sahnelendiği, bir olaya dayalı olarak meydana gelen bir metin addettikleri Kur'an'ı seslendirmelerini sağlayan müzik aletleri olarak görürdü. (Ergin, 2008: 204-21) Sözelimi Mimar Sinan yaptığı camilerde Kur'an okuma deneyimini zenginleştirmek için örneğin çınlamayı sağlamak amacıyla kubbeye toprak testiler eklemek gibi Süleymaniye Camii'nde uyguladığına benzer yöntemlere başvururdu (bkz. Resim 8). Helmholtz rezonatörü adı verilen aletle aynı prensiple çalışan bu testiler bazı frekanstaki sesleri emme bazılarını yansıtma işlevi görmektedir; dolayısıyla pişmiş toprak testiler sorunlu noktalarda istenmeyen etkileri sıfıra indirerek, ses dalgalarına ve diğer akustik bozulmalara karşı bir perde işlevi görür ve böylece ses dağılımını belirlemeye yardımcı olur.<sup>27</sup> Rezo-

natör işlevi gören kubbeye gömülü bu tip testilerin yuvarlak ağızlarını Atik Valide Camii'nde saptayamamış olsam da, önceki restorasyonlarda üzerleri sıvayla kaplandığı için göremediğimizi düşünüyorum; bu tür rezonatörler büyük bir olasılıkla burada da mevcut; neticede bu anıtın ses ortamını yeniden inşa etmemize yardımcı olacak kaynaklar bulunuyor.<sup>28</sup>

Vakfiye, okuyucuların sayısı, hangi saatlerde, hangi surelerin ve ayetlerin okunacağı gibi Kur'an okumayla ilgili her türlü konuyu en ince ayrıntısına kadar belirler. Vakfiyeye göre, camide Kur'an okumak ve günlük ibadeti yerine getirmek üzere 148 görevli vardı. Bunların arasından 112'si Kur'an'ın tamamını ya da bölümlerini okurdu; bazıları da Kur'an okumadan dolayı oluşan sevabı belli kişilere ithaf ederdi. Altı kişi namaz kıлып Peygambere, padişaha ve camiye yaptıran hamiyetli şükranlarını sunar, otuz kişi tesbih çekerek *kelime-i şehadet* getirirdi. Kârî denilen Kur'an okuyuculara ve dua etmek, namaz kılmak vb. gibi görevleri yerine getirenlere günlük 2 ila 4 akçe arasında ücret ödenirdi; ödenen toplam günlük ücret 352 akçeyi bulurdu.

Kur'an okuma programı şu şekilde yeniden inşa edilebilir: Sabah ezanının ve namazın ardından, İslam'ın merkezi figürü Hz. Muhammed ile merkezi öğretisi vahiy ve ahiretle ilgili olan ve Kur'an'ın kalbi kabul edilen *Yâsîn* suresi okunurdu. Daha sonra on görevlinin her biri ayrı ayrı 1,000 kez *kelime-i şehadet* getirirdi. Otuz kişi Kur'an'ın üçte birini okurdu. Öğle namazının ardından, sabah namazında olduğu gibi yine aynı şekilde 1,000 kez *Kelime-i Şahadet* getirilir, Kur'an'ın diğer üçte biri okunurdu. Aynı şeyler ikindi namazında da yinelenirdi. Akşam namazından önce bir kişi, insanlığın din tarihi hakkında fikir veren ve Hıristiyanların İslam'ı kabul etmesini vurgulayan *Âl-i İmrân* suresini okurdu. Yatsı namazından sonra, tinsel olanı insanların anlayabileceği terimlerle tanımlayarak bu dünyayı ve geçiciliğini ahiret ile karşılaştıran *Mülk* suresinin okunmasıyla birlikte gün noktalanırdı. Cumaları yukarıda sayılanların haricinde başka ayetler de okunurdu; *Bakara* suresinin son iki ayetine (2:285-286) özellikle yer veriliirdi.

Bunun gibi bir Kur'an okuma programı nasıl bir mesaj iletir? *Âl-i İmrân*, *Yâsîn* ve *Mülk* surelerinin ve okunma sayılarının seçimi, bunun, yazı programı kadar uzlaşım ve kurallara bağlı bir okuma programı olduğunu söyler. Mimar Sinan'ın İstanbul'daki on altı camisinde okunan surelere ilişkin yaptığım küçük araştırmada, *Yâsîn* suresinin dokuz camide sabah namazından sonra okunduğunu, *Âl-i İmrân* suresinin sekiz camide ikindi namazından sonra okunduğunu ve *Mülk* suresinin de altı camide akşam veya yatsı namazından sonra okunduğunu saptadım. (Ayvansarayı, 2000) Bununla birlikte, 21-30. ayetleri Hıristiyanların İslam'ı kabul etmesini vurguladığı ve dolayısıyla hamisinin kişisel tarihine gönderme yaptığı için Nurbanu'nun camisi bağlamında *Âl-i İmrân* suresinin özel bir yeri olduğu düşünülebilir. Nurbanu'nun camisinde okuttuğu *Bakara* suresinin son iki ayetinin (2:285-286) araştırmamda yer alan diğer on beş caminin hiçbirinde okunmuyor olması da son derece kayda değer bir noktadır. Üstelik söz konusu ayetler Cuma

namazından sonra, tüm cemaatin camide toplandığı ve mesajın en büyük izler kit-  
leye iletilebileceği bir sırada okunurdu. Bu ayetlere göre Allah adilce ödüllendirir  
ve cezalandırır, inanlara taşıyabileceklerinden daha ağır bir yük yüklemeyiz. Ayrıca  
Allah'ın iman etmeyenlere karşı koruyuculuk rolü kadar bağışlayıcılığı da açıkça  
vurgulanır. Dolayısıyla, yazıda aktarılmak istenen mesaj—yani, oğlunun savaşçı  
değil ruhani bir lider ve dindar bir halife olduğunu kabul etmeyenlerin hak ettiği  
cezayı alması isteği kadar Nurbanu'nun kendi kişisel kurtuluş umudu da—seslen-  
dirilmiş, sesle güçlendirilmiş gibidir.

Her ne kadar buradaki tartışma, mekân, yazı ve ses alt başlıklarıyla ayrı bölümler  
halinde geliştirilmiş olsa da, bu üç boyutu birbirinden ayırmamak veya ayrılabil-  
eceğini düşünmemek gerekir. Jale Erzen'in de dikkat çektiği gibi, Osmanlılar  
sanatla kuramsal değil deneysel bir düzlemde ilişki kurardı; dolayısıyla, onaltın-  
cı yüzyıl Osmanlı mimari yaklaşımında çizgisel bir mekân anlayışından ziyade  
mekânı bir gösteri sahnesi gibi düşünen bir anlayış hâkimdi. (Erzen 1992: 1-24;  
2000: 50-5) Bu nedenle, Osmanlı seyircisi için önemli olan, bizatihi caminin mi-  
marisi değil, daha ziyade mekânın içinde olma deneyimiydi. Güçlü bir tinsellik  
niteliği barındıran bu deneyim, Allah'ın Sözü'nün işitsel alımlanmasına, görsel  
alımlanmasından çok daha büyük bir öncelik veriyordu. Bir Osmanlı camisinin,  
belirgin bir sinestezi etkisine sahip bütünlüklü bir sanat yapıtı olduğu kolaylıkla  
kanıtlanabilir.

## **Sonuç**

Bu incelemede mimari eser hamiliğinin altında yatan saiklerin ortaya çıkartılma-  
sında kullanılabilecek kaynakların önemi vurgulanarak belli bir haminin saikleri  
araştırılmıştır. Bununla birlikte, sanatçı ile hami (buradaki örnekte Sinan ile Nur-  
banu) arasındaki ilişki gibi, hamilikle ilintili birçok konuya da yer verilememiştir.  
Sinan ve Nurbanu inşa projesinde birbiriyle nasıl iletişim kuruyordu? Kitabeler-  
de kullanılan Kur'an ayetlerinin seçiminin ötesinde Nurbanu'nun sürece katılımı  
tam olarak nasıldı? Sinan'ın Nurbanu'nun camisine yaklaşımı, bir erkek hami-  
nin camisine yaklaşımından önemli farklılıklar gösteriyor muydu? Nurbanu'nun  
mekân, yazı ve ses aracılığıyla iletmek istediği mesaj, izleyicisine gerçekten ula-  
şabildi mi?

*Mekânlar/Zamanlar/İnsanlar: Hamilik ve Mimarlık Tarihi* sempozyumunda su-  
nulan ve bu bildiri kitabında yer alan tebliğler, benzer meseleleri farklı dönem-  
ler için, farklı bağlamlarda ele almaktadır; dolayısıyla, kimi yanıtlar olmasa da,  
en azından, bu çalışmada ele aldığım anıta da uygulanabilecek kimi yaklaşımlar  
önermektedir. Yine de bu özgül vaka analizinin daha genel sonuçlara ulaşılmasını  
olanaklı kılacağına inanıyorum. Öncelikle Gülru Necipoğlu'nun (2005) ana hat-  
larını çizdiği Osmanlı mimari hamiliğin görgü kurallarında Nurbanu gibi bireysel  
hamilerin yaptırdığı mimari eserleri ve bu eserlerle iletmek istedikleri mesajı çok  
incelikli biçimlerde de olsa belirlemede etkili olduklarını ileri sürmek akla yatkın-  
dır. Bu incelikli biçimler sadece mekânda ve yazıda görünür değildir, ayrıca sesle

de somut bir niteliğe bürünmüştür. Camiyi gezenlerin ve camide ibadet edenlerin yaşadığı mekânsal deneyimin çok önemli bir boyutunu teşkil eden Kur'an okumayı vurgulayarak bunu gösterebildiğimi umuyorum.

Carolyn Valone, başka bir coğrafi ve tarihsel bağlamda, sözlü metnin Rönesans duvar resimlerinin ikonografik düzeni üzerindeki etkisini incelemiş ve Lucrezia della Rovere'nin Roma'da yaptırdığı *Trinità dei Monti* kilisesindeki betim seçiminin, bütün Hıristiyan kadınları için bir model olarak Meryem Ana'ya gönderme yapan vaazların güdümünde olduğunu öne sürmüştür. (Valone, 2000: 753-77) İtalya'da Trento Konsili'nden sonra kültürel değerlerin tanımlandığı, pekiştirildiği veya yaratıldığı yerlerde iletişim aracı, öncelikle hitabetti ve Valone ünlü söylev derlemeleri ve etkileyici vaazın sırlarını öğreten kılavuz kitaplar gibi basılı malzemeden oluşan kaynaklar sayesinde vaazların içeriğini ortaya çıkartabilmiştir. Hiç şüphesiz, sesin farklı dönemlerde ve farklı yerlerde hamilikle bağlantılı olarak incelenmesi, muhtemelen Osmanlı bağlamında kullanılamayacak farklı nitelikte kaynaklar gerektirir. Bunlar, akustik ölçümler biçiminde nicel kaynaklar olabileceği gibi arşiv belgeleri, literatür, mülakat biçiminde nitel kaynaklar da olabilir –yakın tarihli bir derlemenin başlığının da açıkça ifade ettiği gibi, “Tarihi İşitmek” için bize yardımcı olacak her türlü kaynak geçerlidir. (Smith, 2004) Ama hangi kaynağı kullanırsanız kullanın, ister erkek ister kadın olsun bir hamiyi anlayabilmemiz için yaptırdığı sanat eserinin tüm boyutlarını ele almamız gerektiğine inanıyorum. Bunlar, ses gibi sanat ve mimarlık tarihçilerinin ve arkeologların alışıldık ilgi ve faaliyet alanının dışında kalan boyutlar olabilir, ama bu, cesaretimizi kırmak yerine, bizi disiplinin sınırlarını zorlamaya, yöntemlerine ve kaynaklarına yeni bir bakış getirmeye sevk etmelidir.

### Kaynakça

- ALTINAY A, R. (2005) *Kadınlar Saltanatı*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- ATIL, E. (1993) “Islamic Women as Rulers and Patrons,” *Asian Art* 6/2 (*Patronage by Women in Islamic Art*).
- AYVANSARAYÎ, H. H. (2000) *The Garden of the Mosques: Hafız Hüseyin al-Ayvansarayî's Guide to the Muslim Monuments of Ottoman Istanbul*, çev. Leiden: Brill.
- BATES, Ü. der. (1982) “Women as Patrons of Architecture in Turkey”, *Women in the Muslim World*, Cambridge: Cambridge University Press, 245–260.
- ERGİN, N. (2008) “The Soundscape of Sixteenth-Century Istanbul Mosques: Architecture and Qur'an Recital,” *Journal of the Society of Architectural Historians*, 204-221.
- ERZEN, J. (1992) “Aesthetics and Aisthesis in Ottoman Art and Architecture”, *Journal of Islamic Studies*, 2. s. 1-24.

- . der. (2000) “Mekân ve Sahneleme: 16. Yüzyılda Osmanlı Mimarisi ve Resim Sanatı”, *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı: Uluslarüstü bir Miras*, İstanbul: YEM, s. 50-55.
- Vakıflar Genel Müdürlüğü, Defter no. 1766, s. 136
- HASKELL, F. (1963) *Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New York: Alfred N. Knopf.
- KERMANI, N. (1999) *Gott ist schön: Das ästhetische Erleben des Kuran*, Munich: C.H. Beck.
- MUSTAFA ‘ÂLÎ. der. (1979) *Nushatü’s-Selâtin: Mustafa ‘Âli’s Counsel for Sultans of 1581*, çev. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, cilt 1.
- NECİPOĞLU, G. (2005) *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*, Princeton: Princeton University Press.
- . (2007) *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar*, çev. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- NOCHLIN, L. (1998) “Why Have There Been No Great Women Artists?” *Women, Art and Power and Other Essays* içinde, New York: Harper & Row, 145-178.
- PEIRCE, L. (1993) *Çağlarboyu Anadolu’da Kadın: Anadolu Kadınının 9000 Yılı*, İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü.
- . (1996) *Harem-i Hümayun: Osmanlı İmparatorluğunda Hükümranlık ve Kadınlar*, çev. 1993, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- . der. (1996) “Gender and Sexual Propriety in Ottoman Royal Women’s Patronage”, *Women, Patronage and Self-Representation in Islamic Societies*, Albany: SUNY Press, 53–68.
- . (1996) “Seniority, Sexuality, and Social Order: The Vocabulary of Gender in Early Modern Ottoman Society”, *Women in the Ottoman Empire: Middle Eastern Women in the Early Modern Era*, Leiden: Brill, 169-196.
- SADEK, N. (1993) “In the Queen of Sheba’s Footsteps: Women Patrons in Rasulid Yemen,” *Asian Art* 6/2 (*Patronage by Women in Islamic Art*).
- SMITH, M. (2004) *Hearing History: A Reader*, Athens: University of Georgia Press.

THYS-ŞENOCAK, L. der. (2000a) “The Yeni Valide Mosque Complex of Eminönü, Istanbul (1597-1665)”, *Women, Patronage and Self-Representation in Islamic Societies*, Albany: SUNY Press.

—. der. (2000b) “Gender and Vision in Ottoman Architecture”, *Women, Patronage and Self-Representation in Islamic Societies*, Albany: SUNY Press, 69-90.

—. (2009) *Hadice Turhan Sultan: Osmanlı İmparatorluğu’nda Kadın Baniler*, İstanbul: Kitap Yayınevi.

VALONE, C. (2000) “The Art of Hearing: Sermons and Images in the Chapel of Lucrezia della Rovere”, *The Sixteenth Century Journal*, 31, 753-777.

Vakıflar Genel Müdürlüğü, Defter no. 1766, s.136.

## NOTLAR

1. İngilizceden çeviren: Cem Soydemir. Sempozyum Düzenleme Kurulu’nun nazik davetine ve ODTÜ kampüsünde gösterdikleri sıcak konukseverliğe teşekkür ederim.

2. Sanat hamiliği ve hamilik çalışmalarına ilişkin derli toplu bir genel bakış için bkz. Paul Binski and Christopher F. Black, “Patronage,” *The Oxford Companion to Western Art*, der. Hugh Brigstocke. *Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com>.

3. Fatih Sultan Mehmed’in Topkapı Sarayı hamiliği için bkz. Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007) [orijinalı: *Architecture, Ceremonial and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries* (Cambridge, Londra: MIT, 1991)], ve Çiğdem Kafescioğlu, *Constantinopolis/İstanbul: Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital* (University Park: The University of Pennsylvania Press, 2010). Osmanlı’da sanat hamiliği hakkında ayrıca bkz. Hilal Kazan, *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi* (İstanbul: IRCICA, 2010).

4. Örneğin bkz. Holger Klein, Robert Ousterhout ve Brigitte Pitarakis (der.), *Kariye: Bir Anıt, İki Anıtsal Kişilik From Theodoros Metokhites’ten Thomas Whitemore’a* (İstanbul: Pera Müzesi, 2007).

5. Erken Yeniçağ Avrupası’nda kadınların sanat hamiliğine ilişkin klasik çalışmalar için bkz. Jaynie Anderson (der.), *Renaissance Studies (Women Patrons of Renaissance Art, 1300–1600)* 10/2 (1996); Cynthia Lawrence (der.), *Women and Art in Early Modern Europe: Patrons, Collectors, and Connoisseurs* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1997); Catherine King, *Renaissance Women Patrons: Wives and Widows in Italy, c. 1300–1550* (Manchester, New York: Manchester University Press, 1998); Sheryl Reiss ve David Wilkins (der.), *Beyond Isabella: Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy* (Kirkville: Truman State University Press, 2001).

6. Bu konuda çığır açan iki çalışma için bkz. *Asian Art*’ın özel sayısı (*Patronage by Women in Islamic Art*) 6/2 (1993) ve D. Fairchild Ruggles (der.), *Women, Patronage, and Self-Representation in Islamic Societies* (Albany: SUNY Press, 2000).

7. Kadınların iktidar kaynaklarına ilişkin daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. D. Fairchild Ruggles, “Vision and Power: An Introduction”, *Women, Patronage and Self-Representation in Islamic Societies* içinde, der. D. Fairchild Ruggles (Albany: SUNY Press, 2000), s. 6-11.



8. Bkz. D. Fairchild Ruggles, "Vision and Power," 8; Leslie Peirce, *Harem-i Hümayun: Osmanlı İmparatorluğunda Hükümlerlik ve Kadınlar* (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1996), 169-176, 282-288, 328-329 [orijinalı: *The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1993), 126-131, 212-216, 247-248]; Osmanlı kadınlarının ekonomik kaynaklarına ilişkin daha açıklayıcı çalışmalar için bkz. Haim Gerber, "Social and Economic Position of Women in an Ottoman City: Bursa, 1600-1700," *International Journal of Middle East Studies* 12 (1980), s. 231-244; Tülay Artan, "From Charismatic Leadership to Collective Rule: Introducing Materials on the Wealth and Power of Ottoman Princesses in the Eighteenth Century," *Toplum ve Ekonomi* 4 (1993), 53-92.

9. Bu, Selçuklu ve Osmanlı mimari hamiliğini açıkça bir kadın perspektifinden ele alan ilk çalışmadır.

10. Örneğin ilgili katkılar için bkz. Madeline Zilfi (der.), *Women in the Ottoman Empire: Middle Eastern Women in the Early Modern Era* (Leiden: Brill, 1997), ve Gavin Hambly (der.), *Women in the Medieval Islamic World: Power, Patronage and Piety* (New York: St. Martin's Press, 1998). En yeni katkılardan biri, 1453'ten on dokuzuncu yüzyıla dek hanedan kadınlarının yaptırdığı İstanbul'daki binalarının izini süren bir makaledir: Betül İpşirli Argıt, "Güç, İtibar ve Dindarlık: Harem-i Hümayun Mensubu Kadınların İstanbul'da Mimari Hamiliği", *Akademik Araştırmalar Dergisi* 47/48 (2010-2011), s. 259-279.

11. Bkz. Heghnar Watenpaugh, "Art and Architecture", *Encyclopedia of Women and Islamic Cultures: Methodologies, Paradigms, Sources* içinde, der. Suad Joseph (Leiden: Brill, 2003), s. 315-316.

12. Nurbanu'nun yaşam öyküsüne ilişkin bu anlatı için bkz. Peirce, *Harem-i Hümayun*, s. 122-129, 169-173, 250-254, 295-305 [orijinalı: 92-97, 126-129, 188-190, 222-227], ve Benjamin Arbel, "Nur Banu (c 1530-1583): A Venetian Sultana?" *Turcica* 24 (1992): 241-259. Ayrıca bkz. Pınar Kayaalp-Aktan, "The Atik Valide Mosque Complex: A Testament of Nurbanu's Prestige, Power and Piety" (yayımlanmamış doktora tezi, Harvard Üniversitesi, 2005), s. 27-82.

13. Örneğin bkz. İnci Aslanoğlu, "Siting of Sinan's Külliyes in Istanbul", *Environmental Design: Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre* 1-2 (1987): s. 192-197.

14. 'Aşık Mehmed, *Menâzirü'l-avâlim*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, E.H. 1446, fol. 394a-b; alıntıyı aktaran Gülrü Necipoğlu, *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire* (Princeton: Princeton University Press, 2005), s. 292.

15. Osmanlı kadın mimari hamiliği için bir yer olarak Üsküdar'a ilişkin bir inceleme için bkz. Sinem Arçak, *Üsküdar as the Site for the Mosque Complexes of Royal Women in the Sixteenth Century* (yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Sabancı Üniversitesi, 2004).

16. Atik Valide Camii ve Külliyesinin mimarisine ilişkin bu tartışmanın dayandığı kaynak için bkz. Nina Cichocki (Ergin), *The Life Story of the Çemberlitaş Hamamı: From Bath to Tourist Attraction* (yayımlanmamış doktora tezi, University of Minnesota, 2005), s. 102-128 ve Necipoğlu, *The Age of Sinan*, s. 280-292.

17. Bu yalnızca mimari hamilik için değil, genel olarak Osmanlı kadınlarının statüsü açısından da ileri sürülmektedir; bkz. Peirce'in muhtelif yayınları.

18. Kayaalp-Aktan Atik Valide Külliyesinin hem vakfiyesini hem de kitabeleri son derece ayrıntılı bir şekilde inceler. Bunun için bkz. Kayaalp-Aktan, "The Atik Valide Mosque Complex," s. 83-119; vakfiyeye ilişkin daha kısa ve öz bir tartışma için ayrıca bkz. aynı yazarın bir diğer çalışması, "The Atik Valide's Endowment Deed: A Textual Analysis," *Feeding People, Feeding*

*Power: Imarets in the Ottoman Empire* içinde, der. Nina Ergin, Christoph Neumann ve Amy Singer (İstanbul: Eren, 2007), 261-273. Sinan'ın İstanbul'da inşa ettiği bu ve diğer camilere ilişkin kitabelere dair bir araştırma için bkz. Zübeyde Cihan Özsayner, "Mimar Sinan'ın İstanbul'daki Camii ve Türbelerindeki Yazı Düzeni ve Anlamı" (yayımlanmamış doktora tezi., İstanbul Üniversitesi, 1993).

19. Vakfiyelerin tipik yapısına ilişkin olarak bkz. Amy Singer, *Constructing Ottoman Beneficence: An Imperial Soup Kitchen in Ottoman Jerusalem* (Albany: SUNY Press, 2002), s. 45-46.

20. Vakıflar Genel Müdürlüğü, Defter no. 121, s. 9-10. 1. dipnotta belirtilen Defter no. 1766'da bu sayfa yer almadığı için burada Kayaalp-Aktan'ın kullandığı Arapça vakfiyesinden yararlandım.

21. Örneğin bkz. Sheila Blair, *Islamic Inscriptions* (New York: New York University Press, 1998); "Kitâbât", *Encyclopedia of Islam*, 2. basım (Leiden: Brill, 2009) [çevrimiçi uyarlaması].

22. Ana girişten kaldırılmış olan yazı panelinin bir fotoğrafı için bkz. Aptullah Kuran, *Sinan: The Grand Old Master of Ottoman Architecture* (Washington DC; İstanbul: Institute of Turkish Studies; Ada Yayınları, 1987), s. 193.

23. Bkz. Erica Cruikshank Dodd ve Shereen Khariallah, *The Image of the Word: A Study of Quranic Verses in Islamic Architecture, Volume 1: Text and Photographs* (Beirut: American University of Beirut, 1981). Dodd ve Khariallah'ın araştırmasını temel alan Hillenbrand, Kur'an ayetlerinin seçiminin "şaşırtıcı şekilde gelişigüzel" olduğunu iddia etmektedir. Bkz. Robert Hillenbrand, "Qur'anic Epigraphy in Medieval Islamic Architecture", *Revue des études islamiques* 54 (1986), s. 184. Gülru Necipoğlu ise daha sonra Sinan'ın camilerindeki Kur'an yazıtlarının iletebilecekleri dinsel ve politik mesajlar dikkate alınarak titizlikle seçildiğini ileri sürmüştür, bkz. Gülru Necipoğlu, "The Süleymaniye Complex in Istanbul: An Interpretation", *Muqarnas* 3 (1985), s. 92-117; aynı yazarın, "Qur'anic Inscriptions on Sinan's Imperial Mosques: A Comparison with Their Safavid and Mughal Counterparts", *Word of God, Art of Man: The Qur'an and its Creative Expressions, Selected Proceedings from the International Colloquium, London, 18-21 October 2003* içinde, der. Fahmida Suleman (Oxford: Oxford University Press, the Institute of Ismaili Studies işbirliğiyle, Londra, 2008), s. 69-104. Necipoğlu *The Age of Sinan*'da ele alınan her caminin kitabelerinin analizine de yer verir.

24. Bu, Mimar Sinan'ın İstanbul'daki camilerinin yazı programlarına ilişkin küçük ölçekli bir araştırmaya dayanıyor, bkz. Nina Ergin, "Multi-Sensorial Messages of the Divine and the Personal: Qur'an Inscriptions and Recitation in Sixteenth-Century Ottoman Mosques", the College Art Association'ın Yıllık Toplantısı'nda sunulan tebliğ, Şikago, ABD, Şubat 2010.

25. Vakfiye ve kitabelere ilişkin benzer bir yorum için bkz. Kayaalp-Aktan, "The Atik Valide Mosque Complex", s. 84-119; aynı yazarın, "Endowment Deed."

26. "Islamic culture finds its means of self-representation in *hearing* and acting rather than in seeing [for ...] it is not forms which identify Islamic culture [...] but *sounds*, history, and a mode of life." Oleg Grabar, "Symbols and Signs in Islamic Architecture", *Architecture and Community: Building in the Islamic World Today* içinde, der. Renata Holod (Millerton, NY: Aperture, 1983), s. 29 ve 31. Vurgular yazara aittir.

27. Bu testilere ve etkilerine ilişkin ayrıntılı bir tartışma için bkz. Mutbul Kayılı, "Mimar Sinan'ın Camilerinde Akustik Verileri Değerlendirilmesi," *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, der. Sadi Bayram (Ankara: T.C: Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1988), s. 545-555. Ayrıca bkz. CAHRISMA (Sinan Camilerinin Akustik Yönden Tanımlanması

ve Yeniden Canlandırılması Yoluyla Akustik Mirasın Korunması) projesine ilişkin, <http://www.dat.dtu.dk/cahrisma.htm> adresinden ulaşılabilecek kaynaklar.

**28.** Kur'an okuyuculara, okunan surelere ve iletilmek istenen mesaja dair buradaki tartışma, yazarın "Ses Ortamı" makalesine dayanmaktadır.



# **PATRON'S FINAL MANIFESTATIONS: FUNERARY ARCHITECTURE IN LYCIA**

Pınar Aykaç

## **Haminin Son Eseri: Likya Mezar Yapıları**

Yunan, Helenistik ve Roma kültürlerinde mezar yapıları, haminin gerçekleştirdiklerini kutlayan siyasi propaganda amaçlı görsel belgeler olarak kabul edilir. Yöneten sınıf için vatandaşlar tarafından inşa edilen mezarlarda, mezar sahiplerinin dini nedenlerle kahramanlaştırılma istekleri görülmektedir; haminin kendi mezarını yaptırmaması durumunda ise bu yapılar politik bir temsil aracıdır. Bu nedenle yaptırmanın geçmişi ve başardıkları, kendi mezarının yeri, mimari stili, heykel ve kabartmaların düzeni ve yazıtların seçimini etkilemektedir. Likya mezarları ise, milattan önce beşinci yüzyılda Pers etkisiyle ortaya çıkan, sonrasında Likya bölgesinin özgün stilini oluşturan yapı tiplerindedir. Bu makale, mezar yaptırmanın verdiği mesaj ile yapıların mimari temsili arasındaki ilişki üzerinden, Harpy Anıtı, Xanthos Steli, Nereidler Anıtı, Payava Mezarı ve Limyra'daki Heroon gibi Likya'daki önemli mezar yapılarını inceleyerek, mezar yapımının altında yatan politik mesaj ve güç simgesine odaklanır.

**Anahtar Kelimeler:** Likya mezar yapıları, Hamilik, Politik gücün temsili

**Keywords:** Lycia Funerary Architecture, Patronage, Manifestation of Power

## **INTRODUCTION**

Tombs stand witness to a culture's memory and interpretation of its struggles, reflecting dynamic shifts in ideologies and governmental systems, the rise of dynasties and empires, the all too human thirst for power and immortality, the love of wealth conflicting with accepted moral teachings, the influence of revolutions and reformations, and even contemporary fashions, jokes, and personal aesthetics. (Kiraly, 2008, 2)

Funerary architecture is an important tool for the manifestation of political power. This impulse can be traced in Greek, Hellenistic and Roman cultures and makes the tombs visual documents giving information on the historic context of their time and the intentions of their patron. Like other regions of Asia Minor such as Phrygia and Caria, Lycia has plenty of tombs, from which one can characterize

Lycian architecture as the confluence of local, Near Eastern, and Greek styles. (Childs, 1978: 4)

Bretschneider and Van Lerberghe state that “it appears to be a general human condition to construct memorials that impress through their size. Architecture indeed is communication developed through monumentality that transcends the terrible lightness of being”. (Bretschneider and Van Lerberghe 2007: 3) Being the patron of one’s own burial place has a different motive than civic benefaction: It is an attempt to manifest the self and one’s power. The patron’s background and achievements affect the architecture of the tomb by the selection of its location, the choice of tomb style, and the sculptural program applied. The aim of this paper is to point out Lycian rulers as the patrons, commissioners and even designers of their own tombs as the representatives of political power and self-manifestation.

Archaeological evidence shows that funerary architecture in Lycia started about the sixth century B.C, being especially fashioned by funerary towers of Persian style according to some scholars. (Dougherty and Kurke 2003: 216) However, the examples before Persian intervention, like the Lion Pillar from Xanthos, the leading city of Lycia, reveal that tomb architecture carried some local features but surely evolved as an original style.

Jan Zahle categorized the Lycian tombs as:

- 1- Tombs imitating building constructions of the region, which are house-tombs and storage-house tombs (sarcophagi) and rock cut tombs;
- 2- Pillar Tombs having a standing tall monolith with a sculptured burial chamber on top;
- 3- Monumental temple-like structures of either the peribolos-type or terrace/podium type. (Zahle, 1980: 38)

Again, he states that these tomb types correspond with their owner’s social and political status. (Zahle, 1980: 38) The house-tombs and rock-cut tombs are commissioned by the local elite of Lycia, but not by rulers or dynasts. The sarcophagus tombs are again commissioned by local elite but generally those from families with an established tradition of tomb-ownership. (Bryce cited in Keen, 1998: 36) Pillar Tombs comprise the second group of social stratification which are the rulers or dynasts of Lycia mainly after the Persian intervention like the Theater and Acropolis pillars. He defines the patrons of the monumental tombs such as Erbinna of Nereid Monument or Pericles of Heroon in Limyra as super-rulers, who are at the highest echelon of society.

In the light of this classification, we will examine the pillar tombs and monumental tombs, whose patrons are the ruling class of Lycia. According to Bretschneider and Van Lerberghe, “A monumental building must be understood as the result of a planned design and construction. The choices of location, appearance and

elaboration are ruled by certain specific cultural parameters such as cultural and societal system and pre-existing spatial conditions as well as the patron's will." (Bretschnneider and Van Lerberghe, 2007: 3)

This is the case of funerary architecture of Lycia; these monuments are the expressions of a complex interrelationship of dynastic power, religion, and eschatology; the heroa of the living rulers, (Childs, 1978: 4) manifesting patron's accomplishments and self-definition, sometimes actual and sometimes constructed, within the historic context of the period.

### **Historic Context<sup>1</sup>**

An understanding of the characteristic process by which the Greek myths were adapted for representation on funerary reliefs is crucial to full comprehension of these monuments. The choice of myths, the selection and combination of scenes, their composition, alteration, deliberate omission, and even replacement are among the decisive artistic considerations that distinguished these reliefs as mythological representations of a most singular kind. (Koortbojian, 1995: 16)

To understand the patron's intention when building his monumental tomb, we have to look briefly to the history of Lycia. Lycia's history can be divided into five main phases according to its political situation: Persian period (beginning of the sixth century- 515 BC); Persian domination (515-470 BC); Attic Intervention (470-430 BC); Persian domination, Dynastic Period and Rise of Limyra (430-360 BC); and finally Persian (Satrapy) Domination (360-334 BC).<sup>2</sup>

There is little evidence or study on the Lycian region before the sixth century BC, but it is known that there was an ethnic group named Lukka living in the south-western Anatolia then, and they were possibly the ancestors of the Lycians. (Keen, 1998: 2) It has been argued that Lycia was not united politically before Persian domination, and that it consisted of only a few city states.

Between 546-538 BC, the Persian general Harpagus started his campaign on the lands of the Lukka. He defeated an army in Xanthos, leading the Xanthians to burn their acropolis and themselves, as we learn from Herodotus's famous words. Afterwards, Harpagus proceeded through Patara, Tlos, Pinara and Telmessos, and finally established Persian authority in Lycian region. Only eighty families escaped from Harpagus since they were away from the town. Soon, the city of Xanthos was re-populated and in 516/515 BC Lycia constituted a satrapy and retained close links with Persia. Lycia did not take part in the Ionian revolt between 489 and 490 BC but instead contributed the troops of Darius in Scythian campaign and supported the army of Xerxes by supplying ships and troops. During this dynastic period, Persian dynasts manipulated and supported the local elite in the conquered lands in order to establish and maintain Persian domination. (Tanyeri Erdemir, 1999: 20) During the mid-fifth century, after the Battle of Plataea in 479, Persian invasion of mainland Greece ended; a year later, the Delian League

was established. Lycia became a member of the League by persuasion according to Diodorus but the scholars say that it was due to the fear of the military intervention of Cimon, the Athenian general. (Byrce 1983, 34) Lycia's name occurs in the Athenian Tribute Lists for the year 446-445 BC, and during the Athenian domination, the ruling elite of Lycia lost their economic power. (Tanyeri Erdemir, 1999: 28)

The Athenian intervention in Lycia concluded with the outbreak of the Peloponnesian War and after the defeat and death of Melesander, who was sent to Caria to collect tributes to the Delian League in 430/429 BC. After 430 BC., during the reign of Persian Great King Artaxerxes II, Persian authority was reestablished in Lycia but this time the Xanthian power had disintegrated and a period of unrest started in the region. It was around 390 BC that Erbinna, the son of Kheriga, sent a military force over the cities of Xanthos, Telmessos and Pinara but the unifying role of Xanthos continued to decline in this period. Trbbenimi, who was credited with the defeat of Melesander, was defeated by Pericles of Limyra and political power shifted from Xanthos to Limyra. Pericles ended the Persian intervention in the region and unified the country under military dictatorship and became the chief power. (Byrce, 1983: 38) However, after the Satrap's revolt in 360 BC, Lycians under the control of Pericles were defeated and the independence of Lycia over Persia was finished. From 360 BC onwards, Persian domination in the region was established by Payava, who was assigned by the Lydian satrap Autophradates, but this time not in a dynastic system but rather a direct control mechanism until the arrival of Alexander the Great.

### **Selected Patrons and Their Tombs**

Within this historical context, the selected tombs of the rulers can be listed as follows<sup>3</sup>:

#### Pre-Persian Period (- 515 BC)

- *Lion Pillar (540-26 BC)*, unknown dynast 540-26 BC
- *Pillar of the Wrestlers (525 BC)*, Kheziga /Kasikas 526-25 BC

#### Persian domination, Dynastic Period (515-470 BC)

- *Harpy Tomb (480 BC)*, Kuprlli the elder /Kybernis 480 BC

#### Attic Intervention (470-430 BC)

- *Theatre Pillar (440 BC)*, Kuprlli the younger /Kybernis (480-40 BC)

#### Persian domination, Dynastic Period (430-380 BC)

- *Sarcophagus of Merehi (440-410 BC)*, Merehi the son of Kudala an important local elite in the court of Kheriga (440-410 BC)
- *Inscribed Pillar (390 BC)*, Kheriga/Gergis built by Erbinna (440-10 BC)
- *Acropolis Pillar (400-390 BC)*, Kherei (410-390 BC)



- *Nereid Monument (380 BC)*, Erbinna (390-370 BC)

#### Rise of Limyra (380-360 BC)

- *Heroon of Pericles (370 BC)*, Pericles of Limyra (380-360 BC)

#### Domination of Lydian Satraps (360- 334 BC)

- *Sarcophagus of Payava (360 BC)*, Payava, ruler appointed by the Lydian Satrap around 362 BC)

Before getting into detail of each patron and their tombs, it has to be mentioned that the inscriptional evidence on the sepulchral monuments in Lycia indicates that the tombs were constructed during their patron's lifetime. (Keen 1998, 53) This reveals that patrons surely commissioned their tombs and the tombs were designed in the light of patron's will as the manifestation of political power (Figure 1).

#### **The Relation of the Patron's Background and Meaning of the Tomb Architecture**

After identifying the patrons of the tombs and their construction period, each tomb is analyzed according to the background of its patron, selection of his tomb type, the tomb's location and sculptural program to assess the ideas and intentions directing the design.

#### ***Lion Tomb***

The Lion Pillar is located on the north-eastern part of Xanthos on the path of the Hellenistic fortifications. It is the oldest stone funerary monument of the city, dating back to 540-26 BC. The patron of the tomb is not identified but was probably a ruling dynast of the period. The pillar is composed of a base, pillar, sculpted burial chamber and a cap (which is lost). On one side of the burial chamber, there is a lion resting on its belly and looking towards the spectator. On the other side, a warrior wounds a lion with a sword. The lion pillar is very important since it was built before the Persian intervention and indigenous to Lycia region. The unknown patron here chose a symbol of royal power that is strongly reminiscent of Achaemenid Persian art. (Jenkins, 2006, 161-162) (Figure 2)

#### ***The Pillar of Wrestlers***

A frieze from the Pillar of Wrestlers was found on the Lycian acropolis inside the Sarcophagus Pillar dating back to 526-25 BC. The patron of the pillar is Kheziga who was the founder of the Lycian dynasty. It is believed that the tomb was located in the vicinity of the Sarcophagus pillar on the Xanthian Acropolis. (Keen, 1992, 62) The location indicates that Kheziga chose a different location than the Lion Pillar, manifesting spatially the foundation of a new Lycian dynasty.

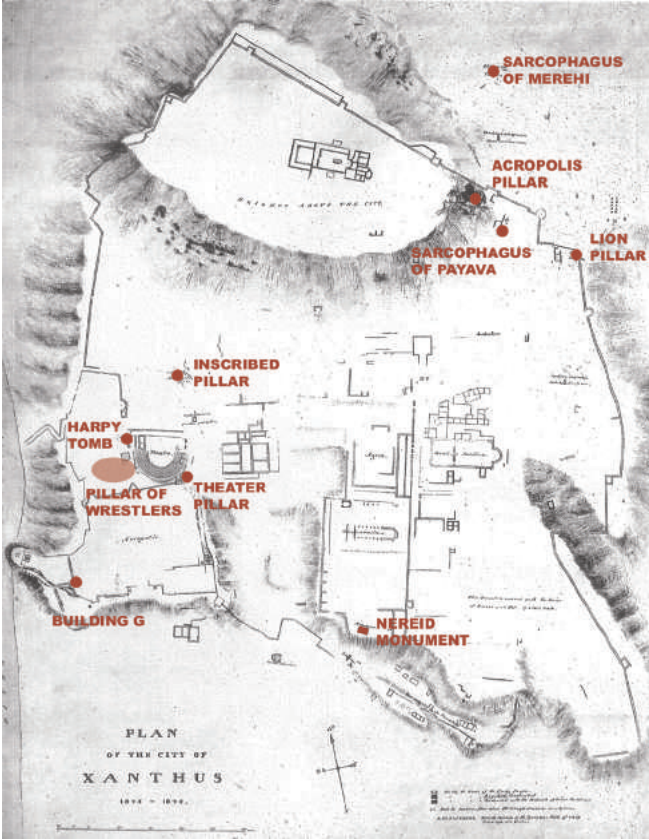


Figure 1. Plan of Xanthos (after Demargne, 1958)



Figure 2. Lion Tomb (after Demargne, 1958)



**Figure 3.** The Harpy (Kybernis) Tomb (after Demargne, 1958)

### ***The Harpy (Kybernis) Tomb***

The tomb is located on the acropolis of Lycia in the vicinity of the Theater Pillar of the ancient agora. It is composed of a pillar, a burial chamber and receding cap. On one short side of the burial chamber there is a bearded man, probably Kybernis himself accompanied by once identified as half-woman half- bird mythical creatures called Harpys but then identified as Sirens (small female figures carrying the soul of the dynast). (Haynes, 1974, 72) On the east side of the burial chamber, to the left, there is the dynast enthroned and on his back two standing figures in Persian manner look to the river. To the right there are the dynast's worshippers or relatives in full Greek character and facing the agora for the citizens to see. On the west side of the burial chamber, in the two ends, there are two female figures sitting and towards the figure on the right, three female figures approach the sitting one. (Tonks, 1907, 321-322)

For the location of his tomb, Kybernis preferred the vicinity of the Pillar of Wrestlers, near the founder of the Lycian dynasty. He chose the pillar tomb style with its roots in Lycia, very much in the manner of the former pillar tomb. However, he represented himself in a Persian manner with Ionian workmanship. (Keen, 1998, 66) (Figure 3)

### ***The Theater Pillar***

Theater Pillar is located on the Lycian Acropolis of Xanthos and dates to 440 BC. The patron of the tomb is Kuprlli the younger (480-40 BC). (Keen, 1992: 63) Since the burial chamber of the tomb has not survived, it is not possible to identify the patron's message to the Xanthians and the effect of the Attic intervention in the design of this tomb. Nevertheless, it may be significant that Kuprlli chose the Lycian acropolis as the location of his tomb, placing himself near his ancestor Kybernis.

### ***Sarcophagus of Merehi***

The Sarcophagus of Merehi is located outside the Hellenistic fortifications of Xanthos. The sarcophagus is a one storey high building with a burial chamber carved with external panels and projecting beams that resemble those of Lycian houses. Both sides of the sarcophagus are carved with four-horsed chariots - one side with a panther and the other with Chimaera. The driver of the chariot is dressed in Persian style and the passenger is a Greek foot soldier. On one side of the roof ridge there is a war scene below the walls of a city and a figure, probably Merehi (440-410 BC) himself in Persian style commanding the battle. On the other side, there are some scenes most likely from the life of Merehi, rendered in Lycian manner. The burial chamber bears an inscription that gives the patron's names as Merehi, the son of Kudala under the authority of Kheriga. (Jenkins, 2006: 176-178)

The Sarcophagus of Merehi is an important tomb, since all other tomb patrons' are ruling dynasts. As Jan Zahle points out, Merehi did not choose a house-tomb style but instead a pillar sarcophagus, thereby representing himself both as a local elite of Xanthos and as a member of the ruling class, possibly from the royal family. (Figure 4)

### ***The Inscribed Pillar***

The Inscribed Pillar is located on the Lycian Acropolis of Xanthos in the vicinity of Kybernis (Harpy) Tomb and Theater Pillar on the north side of the Roman agora. The tomb has a podium, an inscribed monolith, a burial chamber and a sculpture on top. The owner of the tomb is Kheriga but the tomb was erected by Erbinnna, the son of Kheriga for the memory of his father. (Robinson, 1999: 366)

The burial chamber is decorated by a trophy relief depicting Kheriga with Attic helm conquering the enemy (probably the seven Arkadian hoplites mentioned in the inscription). The sculpture on the top is Kheriga himself with lions. On the corners of the burial chamber, there are bulls, which are seen in the monumental architecture of Achaemenid Persia. The battle scenes are parallel to the scenes of the Parthenon in Athens. (Robinson, 1999: 367 and Jenkins, 2006: 176)

The inscription is in four languages which are Milyan, Kabalian (Lycian B), Lycian and Greek. In the inscription, the owner (Kheriga) introduces himself, gives



**Figure 4.** Sarcophagus of Merchi (after Demargne, 1958)



**Figure 5.** The Incribed Pillar (after Demargne, 1958)

his titles and genealogy. The location of the tomb in relation to the other sepulchral monuments of Xanthos is also described in the text. The inscriptions continue with the military achievements of Kheriga like the defeat of Melesander. (Robinson, 1999: 368)

In addition to its function as the tomb of the dynast, the inscribed pillar has a public or propagandistic as well as a votive character (Childs, 1978: 4). The intention of Erbinna in erecting a sepulchral monument is many-fold. First of all, by giving the genealogy of his father Kheriga, the glory of the dynastic power is reflected upon himself. Secondly, Erbinna chose a traditional shape of a dynastic tomb to crate connect with the Dynastic period of Lycia but also he introduced inscriptions – it is the only tomb having inscriptions. He located the tomb in the vicinity of other dynastic tombs in a highly visible spot, positioned diagonally with the citizens, periokoi and the visitors of Xanthos. The inscribed pillar is a triumphal monument displaying inscriptions in four languages in order to make the monument both visible and legible for the might of Kheriga and the political power of his son Erbinna and his esteemed ancestor. (Figure 5)

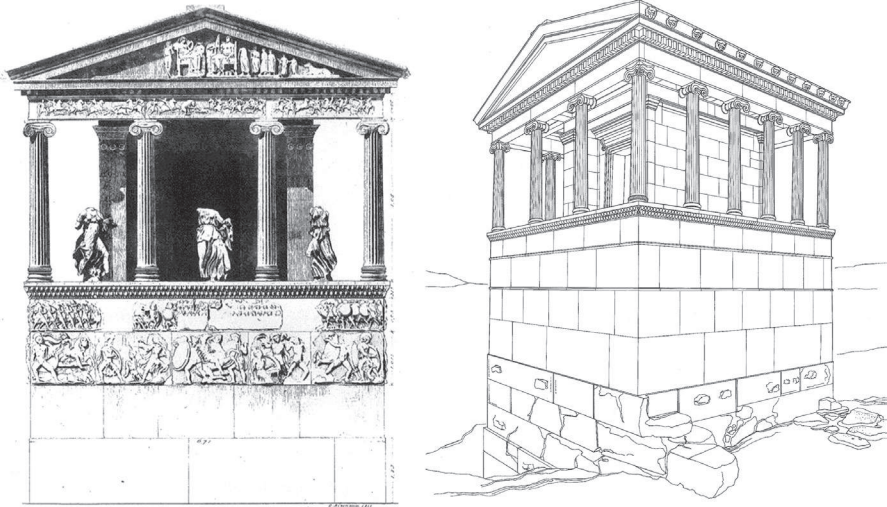
### ***Acropolis Pillar***

The Acropolis Pillar is located in the vicinity of the Lion Pillar, and dates to circa 400-390 BC. The tomb's patron is Kherei. (410-390 BC) (Keen, 1992: 60) Kherei did not choose the Lycian acropolis but instead the vicinity of the Lion Pillar, possibly in order to associate himself with the unknown ruler of Xanthos rather than his ancestors, since the dynastic power of Xanthos had faltered during this period.

### ***Nereid Monument***

The Nereid Monument is located on the southern part of the acropolis in Xanthos overlooking the approach to the city, isolated from the other dynastic tombs of Xanthos. The patron of the tomb is Erbinna, who is the son of Kheriga of the Inscribed Pillar. The tomb is a temple-like structure (Ionic tetra-style peripteral) with a cella with a frieze and pteron, having a sculptured architrave elevated by a podium. (Robinson, 1999: 370) On the two pediments, Erbinna is depicted in a Persian style leading a battle and enthroned in Persian dress. The greater podium frieze depicts a heroic combat involving warriors dressed in Greek costume and armor, whereas the lesser podium frieze illustrates the siege of a city where Erbinna is seated upon a Persian throne crowning a warrior. The architrave and cella friezes portray hunting and feasting scenes, as seen both in Greek and Persian culture. Between the columns, there is a panel of the Nereids (the sea-nymph daughters of Nereus god of the sea). (Jenkins, 2006: 201)

The accession of Erbinna was very unstable. He had taken power through force of arms in Xanthos, Telmessos and Pinara but the unifying role of Xanthos was by then already diminished. Since Erbinna had grown up in Telmessos, he was linked with Caria rather than Lycia. (Robinson, 1999: 364) Therefore, before



**Figure 6.** Nereid Monument (after Demargne, 1958)

building his own funerary monument, he first erected the Inscribed Pillar for his father Kheziga in order to identify himself with Xanthos and dynastic Lycia.

For his own tomb, he chose a new location on the lower skirts of the Acropolis near the entrance to the city. Instead of the traditional dynast pillars, he chose an Ionic tetrastyle peripteral building. He evidently took Sarpedoneion (identified as Building G on the acropolis) as the model of his tomb. (Robinson, 1999: 370) By doing so, he gave the message that he was as mighty as Sarpedon and had become the heroic leader of the Lycians. By the heroic scenes on the podium friezes, he promoted himself and his army. The hunting and feasting scenes highlight the patron's social status as the dynast. (Tanyeri Erdemir, 1999: 161) By choosing a sculptural style that amalgamated Greek and Persian elements, the patron stressed his political authority in the Lycian region. (Figure 6)

### ***Heroon of Pericles***

The Heroon of Pericles is located below the acropolis of Limyra. (Figure 7) It is a temple-like structure on a high podium and has caryatids instead of columns. The two friezes on the exterior cella walls depict Pericles departing for a battle with a procession of riders and foot soldiers. (Ridgway, 1997: 94) The varied head-dresses can be interpreted as different ethnic groups or tribes. Akroteria presents Perseus wearing a Persian tiara while decapitating Medusa on the north, and Bellerophon riding Pegasus. (Thomson De Grummond and Ridgway, 2000: 65) By selecting these mythical figures related with Lycia, Pericles legitimized his reign in the region. The tomb's sculptural decoration borrows heavily from the monuments of Periclean Athens<sup>4</sup> and the Caryatids are copied from the Erectheum. Just

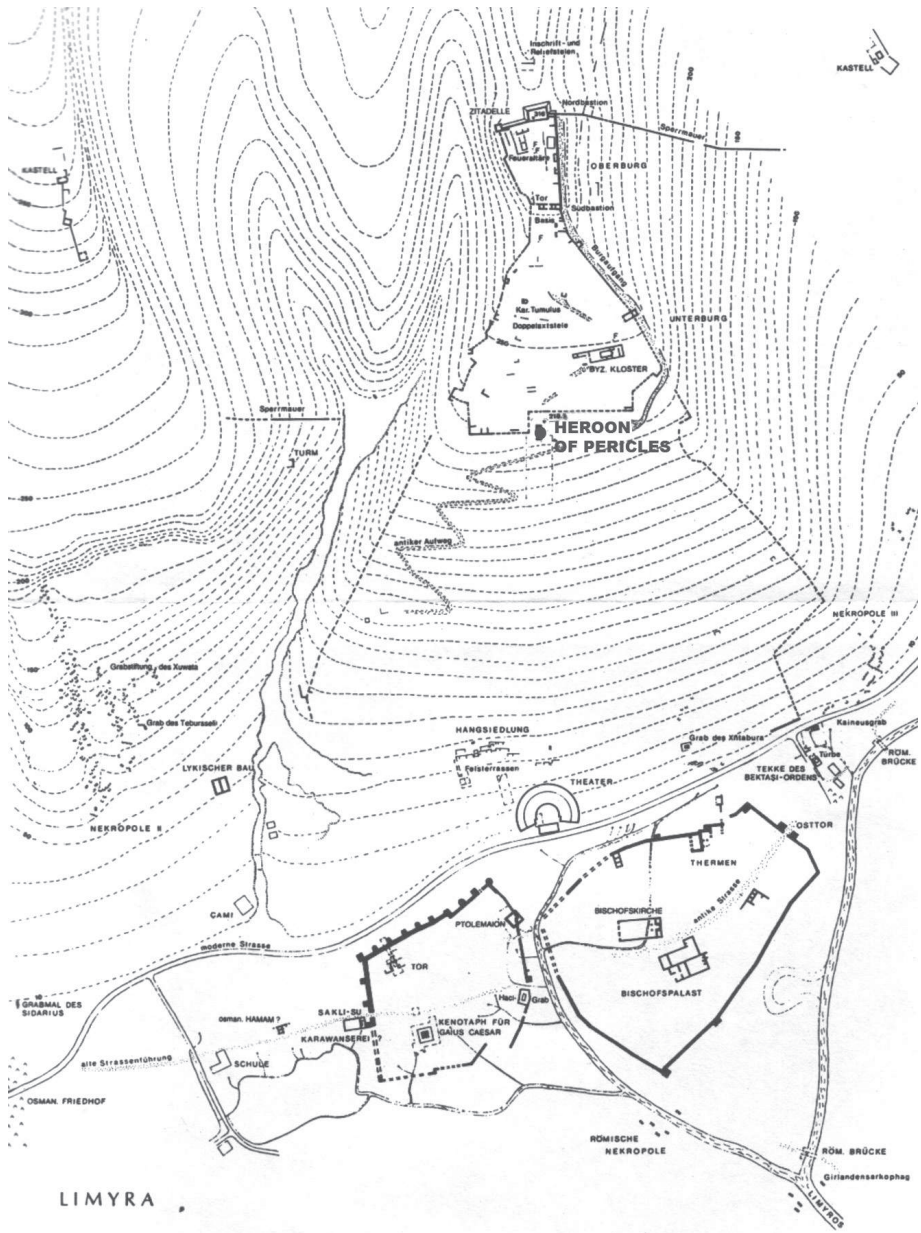
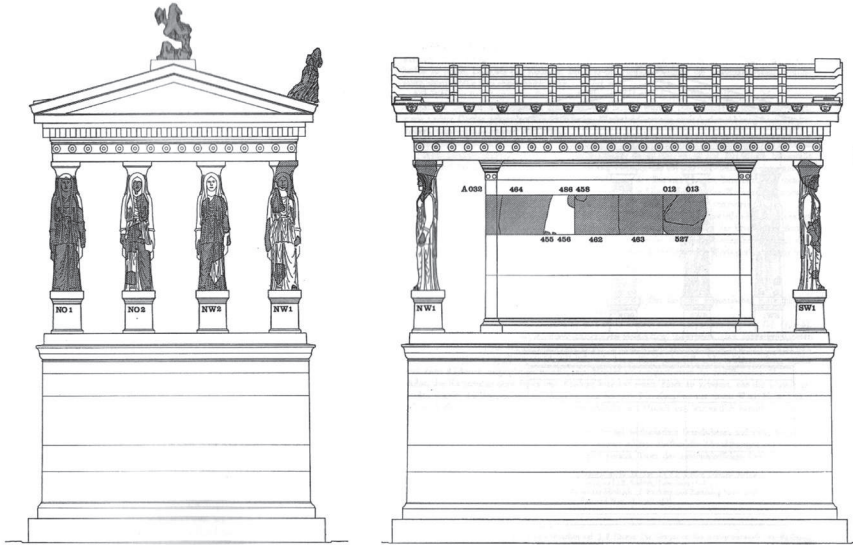


Figure 7. Plan of Limyra (after Borchhardt, 1999)

as the name Pericles, which is an adopted name according to Bryce, (Bryce, 1980: 379), the Heroon of Pericles is also the statement of independence from Persian authority. According to Antony G. Keen (Keen, 1998: 183), it is a direct response





**Figure 8.** Heroon of Pericles (after Borchhardt, 1999)

to the Nereid Monument, thus making it a direct challenge to Erbinna's authority. By selecting a temple-like structure and using Caryatids and a sculptural program resembling the monuments of Periclean Athens, he further emphasized the defiance of Persian authority. (Figure 8)

### *Sarcophagus of Payava*

The Payava Tomb is located in the vicinity of the Lion Pillar on the Acropolis of Xanthos. The patron of the tomb is Payava (360 BC), who was appointed by the Carian satrap Autophradates to Xanthos. The tomb is an elevated sarcophagus with a series of rising tiers. On the long side of the second tier, there is a victorious horseman at the head of a troop. On the beam above, the name of the tomb's owner is inscribed. On the other side, Payava in Persian dress is seated on a draped stool; behind this figure stands two servants in sleeved and belted tunics. On the opposite face, a seated dignitary is approached by four male figures. The subject of this scene is identified as a Lycian delegation, led by Payava before the Persian satrap. The beam below is inscribed with the name of the Persian satrap Autophradates. Payava, who had no connection with the ruling family of Xanthos, but was an appointed ruler, chose the vicinity of the Merehi monument and sarcophagus tomb style. (Jenkins, 2006: 179) By this selection, he separated himself from the ruling dynasty, but connected with the ruling elite. The sculptural program stresses his loyalty to Autophradates. (Figure 9)



**Figure 9.** Sarcophagus of Payava (after Demargne, 1958)

### **Conclusion**

Generally, the function of the dynastic tombs in Lycia is not to elevate the body in the burial chamber but instead to surround the chamber with relief structures glorifying the activities of the patron for the citizens.

It is assumed that prior to the sixth century, the rulers of Xanthos were buried on the lower slopes of today's Hellenistic acropolis in pillar tombs which were constructed of timber. With the Lion Pillar of the sixth century, the stone pillars became a sign of political status for the ruling dynasts of Lycia. With the Persian domination in Lycia, the tradition continued and was even perhaps exaggerated due to the uncertainty of the dynasty in its public monuments and the dynasts gaining power. By the Persian influence, representation of the dynastic power resulted with the eastern idea of heroization of the patron after his death. (Fedák, 1990: 66)

Since the dynastic tombs were all constructed during the patron's lifetime, it is certain that the patron himself both commissioned the tomb and was involved in the design. The background of the patron, the historical context of the period, the

selection of the tomb's location, tomb's type and sculptural program are all different parameters for the patron's construction of his political image.

In Lycia until Erbinna, the dynasts generally chose Persian style of representation with Lycian elements to construct their political image. When the political power of the Lycian dynasty declined, as in the case of Erbinna, ever grander monuments were constructed, blending Greek temple architecture and Lycian house tombs with a mix of Persian, Lycian and Greek sculptural iconography. This stylistic blend can be evaluated as the insecurity of the patron caught between Persia to the east and Greece to the west. (Jenkins, 2006: 202) In the construction of his heroon, Pericles adapted Greek-temple design with elements for its sculptural decoration borrowed from Periclean Athens to connote his political power as independent from Persia. To conclude, the funerary architecture in Lycia is a complete project of manifesting the patron's self-image without the aim of general benefaction. The location, style and sculptural program of the tombs are all components of the propaganda of this political power.

## **BIBLIOGRAPHY**

- BRETSCHNEIDER G.J., VAN LERBERGHE K. ed. (2000), "Power and Monument: Past and Present", *Power and Architecture: Monumental Public Architecture in the Bronze Age Near East and Aegean*, the Katholieke Universiteit Leuven.
- BRYCE, T.R. (1980) "The Other Pericles", *Historia* 29, 377-382.
- . (1983) "Political Unity in Lycia during the "Dynastic" Period", *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 42, No. 1, 31-42.
- BRYCE, T.R.; ZAHLE J. (1986) *The Lycians: The Lycians in Literary and Epigraphic Sources*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen.
- CHILDS, W. A. P. (1978) *The city-reliefs of Lycia*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- DEMARGNE, P. (1958) *Fouilles de Xanthos*, Klincksieck, Paris.
- DOUGHERTY, C. ; KURKE L. (2003), *The Cultures within Ancient Greek Culture: Contact, Conflict, Collaboration*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FEDÁK, J. (1990) "Monumental Tombs of the Hellenistic Age: a Study of Selected Tombs from the Pre-classical to the Early Imperial Era", *Phoenix Supplementary*, vol. 27, University of Toronto Press, Toronto.
- HAYNES, S. (1974) *Land of the Chimaera: An Archaeological Excursion in the South-West of Turkey*, Chatto & Windus, London.

- JENKINS, I. (2006) *Greek Architecture and its Sculpture*, British Museum Press, London.
- KEEN ,A. (1992) “The Dynastic Tombs of Xanthos. Who was buried where?” *Anatolian Studies* 42, 53-63.
- . (1998) “Dynastic Lycia: a Political History of the Lycians and Their Relations with Foreign Powers c. 545-362 B.C.”, *Mnemosyne: Bibliotheca Classica Batava*, Supplementum, Brill, Leiden, Boston, Köln.
- KIRALY, M. (2008) “Tomb Art as Political Representation”, *Southwestern Political Science Association Conference*, unpublished paper, <http://hdl.handle.net/10211.1/312>.
- KOORTBOJIAN, M. (1995) *Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- LETHABY, W.R. (1915) “The Nereid Monument Re-Examined”, *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 35, 208-224.
- OLIVER, T. (1907) “An Interpretation of the So-Called Harpy Tomb”, *American Journal of Archaeology* 11 No. 3, 321-338.
- RIDGWAY, B.S. (1997), *Fourth-century Styles in Greek Sculpture*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin.
- TANYERI ERDEMİR, T. (1999) *Nereid Monument Relief Sculptures in Review*, unpublished master’s thesis, Department of Archaeology and Art History, Bilkent University, Ankara.
- THOMSON DE GRUMMOND, N.; RIDGWAY. B.S. (2000), *From Pergamon to Sperlonga: Sculpture and Context*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California.
- TONKS. O.S. (1907) “An Interpretation of the So-Called Harpy Tomb” *American Journal of Archaeology*, Vol. 11, No. 3, 321-338.
- TRITSCH. F. J. (1942) “The Harpy Tomb at Xanthus”, *The Journal of Hellenic Studies* Vol. 62, 39-50.
- ZAHLE, J. (1980) “Lycian Tombs and Lycian Cities”, *Actes du colloque sur la Lycie antique*, 37-49.
- BORCHHARDT. J. (1999) “Limyra Zemuri Taşları”, *Arkeoloji ve Sanat Yayınları/ Antik Kentler Dizisi*.

**NOTES**

1. This part is compiled from Bryce (1983), Keen (1998), Bryce and Zahle (1986).
2. In her master's thesis, Tuğba Tanyeri Erdemir separates Lycian history as 540-470 BC Persian Intervention, 470-430 BC Attic Intervention, 430-334 BC Persian Intervention pp 19-47.
3. Construction dates of the tombs and their patrons are compiled from Keen (1992) and Jenkins (2006).
4. To prevent confusion, Pericles of Athens (c. 495 – 429 BC) was the famous statesman who was responsible for rebuilding Athenian Acropolis; while Pericles of Limyra (c. 380-360 BC) was a local ruler of Lycia.



## **PATRONAGE OF CHURCHES IN THE LATE ANTIQUE NORTHERN MESOPOTAMIA, AD. 300- 800**

Elif Keser Kayaalp

### **Geç Antik dönem Kuzey Mezopotamya'sında Kilise Hamiliği, MS. 300-800.**

Bu makale imparatorların, metropolitlerin, yöneticilerin ve yerel halkın, Kuzey Mezopotamya'daki kilise hamiliklerine ışık tutarak, bunların mimariye ve yazınsal üretime nasıl yansımalarını ve MS 640'daki Arap fethinden sonra değişen politik ve sosyal ortamın hamiliğe etkisini tartışmaktadır.

Bölge, sınırdaki stratejik yerleşimi sebebiyle Bizans döneminde imparatorların öncelik verdiği bir yer olmuş, şehirlerdeki anıtsal boyutlarda kiliselerden, kırsalda manastırların kiliselerine kadar değişik ölçeklerde ve bağlamlarda Bizans imparatorları kilise yapımını desteklemişlerdir. Metropolitler Arap istilasından önce ve sonra önemlerini korumuş ve birçok kilisenin yapımına veya onarımına önyak olmuşlardır. Arap fethinden sonra bölge elitlerinin şehirlerde büyük ölçekli ve köylülerin köy kiliseleri ve yakınlarındaki manastırlarda küçük ölçekli hamiliklerine tanık olmaktayız.

Yapıları, Arap fethinden önce imparatorlarla, sonrasında halifeler ve önemli yerel yöneticilerle ilişkilendirmek Süryani kroniklerinde oldukça rastlanan bir durumdur. Bizans döneminde bu ilişki hamilik şeklindeyken, Arap fethinden sonra Müslümanların izni, desteği ve hediyeleri şekline dönüşür.

**Anahtar Kelimeler:** Kilise inşası, Kuzey Mezopotamya, İmparatorluk, Metropolitler, Arap fethi.

**Keywords:** Church building, Northern Mesopotamia, Imperial, Bishops, Arab expansion.

This paper explores the patronage of the churches of Late Antique Northern Mesopotamia based on the social, economic conditions and considers various motives for building, ranging from religious piety to political calculation. I shall start by clarifying my chronological and geographical boundaries. The Late Antique period, falling more or less between 250 and 800 AD, is now well established as an historical period in Byzantine scholarship.<sup>1</sup> In Northern Mesopotamia, this period spans the last centuries of the Byzantine era and the first century and a half of the

Muslim Arab rule. The term Northern Mesopotamia in this paper refers more or less to the Roman Mesopotamia or modern south-eastern Turkey. (Millar, 1993: 439) Under the Byzantine Empire, Northern Mesopotamia, located in the eastern edge of the Empire, was an extremely volatile area. It suffered as a result of natural disasters, continuous warfare and religious controversies. However, it was also a flourishing, cosmopolitan region at the crossroads between Asia Minor, Syria, Armenia and Persia, a territory frequented by merchants, pilgrims and soldiers. After its conquest by the Muslim Arabs in 640 AD the region became relatively stable as the new social and political transformed its landscape and architecture.

I shall focus first on the Byzantine period, when the region was a frontier crucial to the security of the Empire. In that period, the cities of the region attracted much imperial patronage, especially in the form of construction of city walls. Some examples are the walls of Amida (first built by Constantine, later rebuilt by Justinian, and extensively rebuilt in the Islamic period), Constantia (modern Viransehir, built by Constantius I), and Edessa (modern Urfa, refortified by Justinian). It also saw the foundation of new cities like Martyropolis (modern Silvan) by Theodosius II and Dara or Anastasiopolis by Anastasius (this last had its walls later rebuilt by Justinian.)<sup>2</sup>

The emperors did not limit themselves only to city walls but also built various civic buildings and churches. The patronage of the latter has special implications in this region as a result of its complicated religious topography. Most of the population of the Late Antique Northern Mesopotamia was Syrian Orthodox and monophysite. This means they disagreed with the decisions of the Council of Chalcedon in 451, which concluded that the Christ was to be acknowledged as existing in two natures inseparably united. (Frend, 1972: x-xii; Brock, 1975) The Syrian Orthodox were considered heretics by the Chalcedonian Byzantines, and they either enjoyed peace or suffered from persecutions depending on the Christology of the emperors.

Some emperors built remarkable churches to establish the Chalcedonian faith in the region; others sought to gain the hearts of local people in this strategically very important region and consequently benefited monophysite monasteries. Syriac texts and inscriptions provide very interesting insights to the patronage in this region. Some of the texts are in line with the material evidence whereas in others we find some unlikely associations of the churches with the emperors and later caliphs.

I shall now go through some individual cases to analyse the patterns of patronage in the region. I shall start with the main church of the monastery of Mor Gabriel or Deyrul Umur<sup>3</sup>, which is today the bishopric of Tur Abdin. The Tur Abdin, 'the mountain of the servants (of God)', is a limestone plateau bounded by the Tigris River on the north and east, by the Mesopotamian plain on the south, and by Mardin on the west.<sup>4</sup> Its landscape is dotted with numerous monasteries and



villages. Mor Gabriel is the oldest known monastery of the region. It is a large complex with numerous buildings that can be dated to the Late Antique period. Amongst those, the main church of the monastery is the most remarkable. It has a transverse-hall type plan, meaning it is long in the north-south direction with a tripartite sanctuary on its east. This plan type was almost exclusively used for the main churches of the monasteries of the region. That is why Gertrude Bell, who was first to study the churches and monasteries of the Tur Abdin, called this type of plan ‘monastic’.

The main church of Mor Gabriel is the largest and probably the oldest example of the type. It is also the most impressive in terms of architectural decoration. The barrel vault and the lunettes of the central sanctuary are decorated with an impressive mosaic one of the few that have survived east of Constantinople.<sup>5</sup> The mosaic has various non-figural representations including large crosses, amphorae with vine scrolls, eight-pointed stars, diamonds and ciboria and trees on the lunettes, etc. The ornamental vocabulary and the stylistic and iconographic features of the mosaics have parallels with the fifth and sixth century mosaics both in the east and in the west. On the lower part of the design on the south lunette, a Greek inscription reading: “the mosaic work was done...” was recorded. Unfortunately the inscription is not dated, but Cyril Mango has proposed a sixth century date on the basis of an epigraphic analysis. (Mundell and Hawkins, 1972: 290, 296)

The floor of the sanctuary is equally impressive. It is covered with a marble *opus sectile* pavement with a complex design. This pavement has parallels in Late Antique Syria and can safely be dated to the sixth century on stylistic grounds. Amongst the marble of the *opus sectile*, there are fragments of Proconessian marble (from the vicinity of Constantinople) used to replace the missing parts of the *opus sectile*, which indicates that the walls of the sanctuary were once clad with this valuable marble.

This impressive and expensive decoration in a monophysite monastery by the frontier points to a wealthy patron, and the mosaic and the *opus sectile* pavement hint at the involvement of foreign craftsmen.<sup>6</sup> In fact, a Syriac text confirms this assumption. The text in question has survived in a manuscript in London and was published as a microfiche attached to Andrew Palmer’s book titled “Monk and Mason on the Tigris Frontier: the early history of Tur Abdin,” which makes extensive use of this text in reconstructing the life in a late antique monastery in Northern Mesopotamia. Palmer calls the text the Qartmin Trilogy because it comprises the lives of three monks that were important for the history of the monastery and because the monastery is located near the village of Qartmin. The Trilogy is composed of the lives of Samuel and Symeon (the founders of the monastery; the latter died in 433) and the life of Gabriel (d.648, bishop of Tur Abdin). In the interval between these dates, the text records the building of the main church of the monastery under Anastasius. Palmer, noting several problems in the text,

concludes that it is a “product of several reworking” and he dates its compilation sometime between 819 and c.969. (Palmer, 1990: 13- 17)

Some parts of this remarkable text give detailed information about the church, including its size, architecture and decoration. However, for the purposes of this article, I will focus on the part mentioning the patronage of the church. The text reads:

When King Anastasius heard of the fine reputation of the blessed men in this abbey, he sent much gold with his servants, and craftsmen such as people to prepare hewn stone and baked bricks, and [other] skilled craftsmen, and architects, for the construction of the Great Temple, the foundations of which had been laid by the angel and Mor Simeon. The names of the architects were Theodore and Theodosius, and they were surnamed ‘sons of Shufnay.’ He sent also goldsmiths and silversmiths and bronzesmiths and ironsmiths, men to make pictures, chisellers of marble blocks, men skilled in putting together mosaics to make the forms of crosses and well-ordered committees of learned advisers, [all of them] skilled in building in a manner worthy of praising God and of honouring his saints.<sup>7</sup>

Another part mentions the patronage of objects in the church and gives a date:

The finishing touches were put to this holy temple and these amazing objects and regal vessels of the highest quality were brought from the Imperial city in the year eight hundred and twenty-three (A.D.511/2), in which Mor Severus was consecrated Patriarch of Antioch.<sup>8</sup>

From the text, we get the impression that all these skilled men and fine materials were brought to the region to build this church. However, they were most probably already summoned there for the foundation of the important frontier city of Anastasiopolis or Dara, on which we have an abundance of sources. According to Zachariah, the commanders who were unsuccessful in the siege of Amida in 502 begged the emperor Anastasius “that a city should be built at his command on the side of the mountains, as a place of refuge for the army and for their rest, and for the preparation of weapons.”<sup>9</sup> Joshua the Stylite tells us that such a need had existed since the loss of Nisibis in 363 and says that for the building of Dara, workmen were drawn from all of Syria.<sup>10</sup>

The emperor Anastasius assigned Thomas, the bishop of Amida, to build this city. Dara, a modest village was chosen as the site. It was only 10.4 km from the Persian frontier and 26 km from Nisibis. After Dara was completed, Eutychian the presbyter, one of the overseers of its construction, went to Constantinople and Anastasius gave Eutychian gifts of holy vessels and gold for building and furnishing the Great church.

The Great church was not the only church built in Dara by Anastasius. In the course of the construction of the city, St. Bartholomew appeared to the emperor in a dream and offered to protect the city. Accordingly, the saint’s relics were brought from Cyprus and put into one of Dara’s new churches, probably dedicated to St. Bartholomew. (Key Fowden, 1999: 65) Procopius credited Justinian with

building both these churches. He might have, however, exaggerated the extent of the emperor Justinian's building activity at Dara.<sup>11</sup> The issue of the reliability of his accounts on Dara has been discussed.<sup>12</sup> However, the possibility that the construction of these churches were started by Anastasius and completed by Justinian should not be ruled out. There are remains in the city that can be associated with these two churches. The traces of the cathedral enable us to reconstruct it as a domed church, which has parallels possibly in Cilicia and Isauria and maybe in Constantinople. Other structures in Dara, such as the cisterns, granary, etc., show features in plan types and construction techniques similar to structures in other parts of the empire, hinting that foreign builders were active in the region.

Anastasius, who was aware of the importance of gaining the hearts of the monks and through them the local people to securing the frontier,<sup>13</sup> may have used the resources already available in the region to make a conciliatory gesture to a monophysite monastery. It was also important to make an imperial statement to the nearby Persians or the non-Chalcedonians. There must have been other reasons for an emperor's benefactions to a monastery, ranging from piety to a desire to contribute to the economic development of a monastery and its surroundings.<sup>14</sup>

There is another structure in this monastery that is also associated with an imperial person. It is a domical structure, which is known as qubbat-i Theodora or Theodora's dome, referring to the Empress Theodora, wife of Justinian. She is known to have been sympathetic to the monophysites and was even considered a monophysite herself. Consequently, she had a different status in the eyes of Syrian Christians. Her story was rewritten by the Syrian tradition (Ashbrook-Harvey, 2001) and she was highly venerated. There is no documented relationship between her and the monastery of Mor Gabriel except as recorded in a late Karshūnī (Arabic written in Syriac script) manuscript<sup>15</sup>, which claims that the empress Theodora visited the monastery bringing many gifts.

Attributing the dome to the empress is probably a later invention. Clearly, associating the monastery with the imperial family had an intention to legitimize the monastery and increase its importance. We see other examples of this phenomenon. The Qartmin Trilogy, mentioned above, tells us that emperors Honorius, Arcadius and Theodosius II were responsible for building some structures in the monastery. I think there is no clear evidence that would confirm this<sup>16</sup> and the mention of their names in the account results from the intention to present the monastery as important and worthy of the emperor's attention. Interestingly, the Qartmin Trilogy does not say a single word about Theodora. I think, with the exception of Anastasius' involvement, parts of the Trilogy give the impression that the writer is describing what is on the ground and attributing it to emperors on no sound basis. The Qartmin Trilogy follows a similar strategy for the period after the Arab conquest and I shall return to that source when I talk about the period after the Arab conquest of the region.

In other parts of Northern Mesopotamia, we find mention of other emperors regarding their donations to monasteries. The emperor Zeno gave a village as a gift to one of the monasteries near Amida.<sup>17</sup> The emperor Justinian restored the monasteries of Delphrachis, Zebinus, Theodotus, John, Sarmathê, Cyrenus, Begadaeus<sup>18</sup> and he built the church of St. Sophia at Edessa.<sup>19</sup> In 629 Heraclius built the great church of Amida.<sup>20</sup> The latter had probably great significance as Heraclius was trying to reconcile the Chalcedonians and non-Chalcedonians.<sup>21</sup>

Up to now, I have dealt with the Byzantine imperial patronage of churches in Northern Mesopotamia. In fact, bishops are more frequently mentioned in the chronicles and inscriptions as patrons of churches. In the Chronicle of Edessa,<sup>22</sup> eight bishops are recorded as builders of churches. Similarly, Greek inscriptions from Constantia (modern Viranşehir) give the names of bishops when recording some construction works.<sup>23</sup> Bishops built either from the church's budget or carried out their own fund-raising. Nonnus, the bishop of Amida, sent his suffragan Thomas to Constantinople to ask a donation from the emperor Anastasius. The emperor and patriarch gave presents to the church of Amida and a large amount of money to be distributed amongst the poor.<sup>24</sup>

The fourth century baptistery at Nisibis shows the ability of the local bishops to sponsor spectacular construction works. The Greek inscription records Bishop Volagesus as the person who erected and finished the building, which is impressive and has remarkable architectural decoration.<sup>25</sup> There is no mention of an imperial benefaction. Another significant example for the involvement of bishops in construction works is the foundation of the city of Martyropolis by the efforts of bishop Marutha, although with the additional patronage of both Byzantine and Persian emperors. The Byzantine Emperor Theodosius II gave "gold, silver, craftsmen, workmen and overseers" and "many gifts, villages, farms, vineyards and olive groves to churches" and Yazdgard, the emperor of the Persians who had great respect for Marutha gave an inscribed gold cup full of gold in order to fund the purchase of building materials. (Marcus, 1932: 69)

We also find governors, their relatives and military officers as the benefactors of ecclesiastical buildings. In 437, a senator at Edessa brought a great table of silver, in which were seven hundred and twenty pounds (of silver), which was put in the old church of Edessa. (Guidi, 1903: 60) A certain Roman called Demetrius, who was posted at the castle of Tur Abdin (to the south east of the monastery of Mor Aho) made a benefaction to this monastery in order that a burial vault of hewn stone containing nine arcosolia, and a charnel-house with a stone door should be built in his memory. (Palmer, 1990, 54) It is remarkable that the surviving monastery has such a building. (Wiessner, 1982- 1993: I/ 1, fig. 10)

Private patronage was also effective in building ecclesiastical structures in the region. We know from a fifth century inscription that the church (?) dedicated to the protomartyr at Constantia (modern Viranşehir) was financed from the dona-

tion of a fruit-bearing garden, (Humann and Puchstein, 1890, no.4) probably by one of the faithful. There were also monasteries built in the immediate vicinity of the cities by private patronage. For example; a monastery was built by Sergius in Qlophite (?) (near Amida) with help of villagers: “each...ran to his house to find something to bestow...in proportion to his ability.” (Brooks, 1923: 17, 107) Another monastery near Amida was founded by Addai, ex-chorepiskopos who planted a vineyard in it to help the poor by selling wine to Cappadocians. (Brooks, 125) Mare, who was a former cleric and a craftsman, built a monastery 3 miles from a village around Martyropolis (probably 520-40). (Brooks, 126)

With the arrival of Islam after the Arab conquest of the region in 640, the setting in Northern Mesopotamia changed drastically. It is usually agreed that the conditions of the Syrian Orthodox Church, which suffered under most of the Byzantine emperors, improved after the Arab conquest. We know now that there is important material evidence that supports this idea. Gertrude Bell, who first studied the church architecture of the region, dated only four churches to the eight century; but it became clear from my doctoral work that we can suggest a similar date for at least twenty-eight structures. (Keser-Kayaalp, forthcoming)

Under the Islamic rule, private patronage gained in importance. Texts mention wealthy Christians such as Athanasius bar Gurmaye of Edessa, who owned 4,000 slaves as well as villages, houses, gardens, gold, silver, and precious gems. According to Bar Hebraeus, Athanasius owned 400 shops in Edessa.<sup>26</sup> He used the revenues from his shops to build the church of the Mother of God in Edessa. He also built a baptistery in the same city. (Morony, 2000: 40)

More modest benefactions that were made to the rural monastic churches have also been recorded. One of the eight inscriptions in the monastery of Mor Yaqub the Recluse at *Ṣalah*, which Palmer tentatively dated to 752-55, lists the name of twenty-five benefactors of whom some are from ‘this village’ and notes the amount they gave. Some gave one *zuzo*<sup>27</sup> each, whereas some others paid more than one hundred. (Palmer, 1987: B2) Many villages in the Tur Abdin have more than one church. As has been postulated for the villages in the Limestone Massif of Syria, (Lassus, 1947: 255-7) the reason must be private donors founding churches.

There are some interesting accounts related to church building activities in the region after the Arab conquest. The above-mentioned Qartmin Trilogity relates the correspondence of Gabriel (the metropolitan bishop of Dara from 634 to 648) with ‘Umar, the caliph:

Now this Mor Gabriel went to the court of the sovereign of the Arabs, who was ‘Umar the son of Khat t̄āb, in the region of Jazir̄e. He was received with great gladness and after a few days the Blessed one petitioned the commander and received his written authority concerning the statues and laws and orders and warnings and judgements and observances pertaining to the Christians; to churches and monasteries; and to priests

and deacons, that they should not pay the head tax, and to monks that they should be exempt from tribute and that the (use of the) wooden gong would not be banned; and that they might practise the chanting of anthems at the bier of a dead man when he leaves his house to be taken for burial, together with many (other) customs. The sovereign was pleased that the Blessed One had come to him and the holy man returned to the abbey with great joy.<sup>28</sup>

This text is obviously legendary as has been previously argued. (Palmer, 1990: 129) Although Gabriel might not have had a correspondence with Umar, the chronicler may be referring to the caliph to indicate his tolerance or simply to associate this monastery with an important ruler, similar to the case we argued for the Byzantine emperors above.

The Life of Symeon of the Olives also draws a very similar picture. Simeon of the Olives (d.734), a native of Habsenas (modern Mercimekli) who became the bishop of Harran, is said to have had similar close associations with rulers. This account gives interesting details about the building and rebuilding of churches in the region in that period. Simeon got his wealth through his nephew who found a treasure in the Haitam's castle (probably ancient Rhabdion). (Brock, 1979: 175) Simeon started to buy ruined churches, monasteries, gardens and mills with this money and managed the estates that he bought like a businessman. He endowed the monastery of Qartmin with mills, gardens, orchards, inns, bath-houses, etc. He rebuilt a church in his own village, Habsenus, where he also founded a school and rebuilt the monastery of Mor Lazarus, in which he built a tower for recluses. (Brock, 175) The church of Mor Simeon and the monastery of Mor Lazarus are the only two buildings that present material remains. The church of Mor Simeon shows architectural and sculptural features that indicate an eight century date. In the case of Mor Lazarus, there is in fact a tower in the middle of the monastery, as described in his life, with an inscribed date in the eight century.<sup>29</sup> His life notes that when Simeon wanted to build churches and monasteries in Nisibis, he took a letter from the ruler of Nisibis and went to the caliph with it. His life continues with accounts telling how he was greatly honoured by the caliph and the Arabs. His life pictures a prosperous region and this is corroborated by the Chronicle of Zuqnin, which deals with a contemporary period.<sup>30</sup>

To sum up, the texts tell us how the patronage of churches can be perceived and how associating building works with emperors and later caliphs was used to increase the importance of the buildings in the eyes of the faithful. Records on imperial patronage of monastic churches are limited, but as we saw in the Mor Gabriel monastery, there are some spectacular remains confirming the few records. Bishops were important figures in the building of ecclesiastical buildings; they had the power to gather money and use it. Private patronage could be on a large scale or in the form of small contributions, and seems to have become particularly important after the Arab conquest, when the region seemed to have flourished.

The life of Simeon of the Olives shows the continued capacity of the bishops to build under the changed conditions after the Arab conquest.

## **BIBLIOGRAPHY**

- ASHBROOK-HARVEY, S. (2001) "Theodora the 'Believing Queen': A Study in Syriac Historiographical Tradition", *Hugoye* (4:2), electronic journal.
- BECK, E. (1961) *Des heiligen Ephraem des Syrers Carmina Nisibena*, II. Syr. 102, Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium.
- BELL, G. L., MUNDELL MANGO, M. (1982) *The churches and Monasteries of the Tur 'Abdin with an Introduction and Notes by M. Mundell Mango*, Pindar Press, London.
- BROWN, P. R. L., et al. (eds.) (1999) *Late Antiquity: A Guide To The Postclassical World*. Harvard University Press: Cambridge.
- BROCK, S. P. (1979) "The Fenqitho of the Monastery of Mar Gabriel in Tur Abdin", *Ostkirchliche Studien* (28) 168-82.
- BROOKS E. W. ed. and trans. (1923) *John of Ephesus, Lives of the Eastern Saints*, *Patrologia Orientalis* 17-19.
- CANALI DE ROSSI F. (2004) *Iscrizioni dello estremo oriente greco: un repertorio*, Habelt, Bonn.
- CHABOT, J. B. (1899- 1924) *Chronique de Michel le Syrien*, Paris.
- CROW, J. (1981) "Dara, a late Roman Fortress in Mesopotamia", *Yayla* (4) 12-20.
- . "Amida and Tropaeum Traiani: a Comparison of Late Antique Fortress Cities on the Lower Danube and Mesopotamia", *Proceedings of the British Academy* (141) 435-55.
- CROKE, B., CROW, J. (1983) "Procopius and Dara", *Journal of Roman Studies* (73) 143-59.
- DEWING, H. B. (ed. and trans.) (1914) "Procopius", *Buildings*, Loeb Classical Library.
- FREND, W. H. C. (1972) *The rise of the Monophysite movement: chapters in the history of the Church in the fifth and sixth centuries*, Cambridge University Press, Cambridge.
- GABRIEL, A. (1940) *Voyages Archéologiques dans la Turquie Orientale*, E. de Boccard, Paris.
- GREGORY, S. (1995) *Roman Military Architecture on the Eastern Frontier*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam.

- GUIDI, I. (1903) *Chronicon Edessenum, in Chronica Minora I, Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium*.
- HAMILTON, F. J., BROOKS, E.W. (1899) *Zacharial, The Syriac Chronicle*, London.
- HARRAK, A. (1999) *The Chronicle of Zuqnān*, parts III and IV: A.D. 488-775, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto.
- HONIGMANN, E. (1935) Die Ostgrenze des Byzantinischen Reiches: von 363 bis 1071 nach Griechischen, Arabischen, Syrischen und Armenischen Quellen, Editions de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales, Bruxelles.
- HUMANN, C., PUCHSTEIN, O. (1890) *Reisen in Kleinasien und Nordsyrien: ausgeführt im Auftrage der Kgl. preussischen Akademie der Wissenschaften*, Dietrich Reimer, Berlin.
- KESER-KAYAALP, E. (forthcoming) "Church Building in the Țur Abdin in the First Centuries of the Islamic Rule" in *Authority and Control in the Countryside, Late Antiquity and Early Islam: Continuity and Change in the Mediterranean 6th-10th century C.E.*, A. Delattre, M. Legendre, P. Sijpesteijn (eds.), Studies in Late Antiquity and Early Islam, Princeton.
- KEY FOWDEN, E. (1999) *The barbarian plain: Saint Sergius between Rome and Iran*, University of California Press, Berkeley.
- LASSUS, J. (1947) *Sanctuaires Chrétiens de Syrie: Essai sur la Genèse, la forme et l'usage liturgique des Edifices du Culte Chrétien, en Syrie, du IIIe siècle à la Conquête Musulmane*, P. Geuthner, Paris.
- MANGO, C. A., MANGO, M. (1991) "Inscriptions de la Mésopotamie du Nord". *Travaux et Mémoires* (11) 465-71.
- MARCUS, R. L. (1932) "The Armenian Life of Marutha of Maipherkat", *Harvard Theological Review* (25), 47-72.
- MORONY, M. G. (2000) "Michael the Syrian as a Source for Economic History", *Hugoye* (3/ 2), electronic journal.
- MUNDELL, M., HAWKINS, E. J. (1973) "The Mosaics of the Monastery of Mar Samuel, Mar Simeon, and Mar Gabriel near Kartmin with A note on the Greek inscription by C.Mango". *Dumbarton Oaks Papers* (27), 279-96.
- MUNDELL MANGO, M. (1982) "The Continuity of the Classical tradition in the art and architecture of Northern Mesopotamia", eds. GARSOIAN, N. G., et al. (1982) *East of Byzantium: Syria and Armenia in the formative period*. Dumbarton Oaks, Washington, 47-70.
- . (2005) "New Stylite at Androna in Syria", *Travaux et Mémoires* (15), 329-42.



- OPPENHEIM, M. A. S., LUCAS, M. V. O. H. (1905) "Griechische und Lateinische Inschriften aus Syrien, Mesopotamien und Kleinasien". *Byzantinische Zeitschrift* (14) 38-75.
- PALMER, A. (1987) "Corpus of Syriac Inscriptions from Tur Abdin", *Oriens Christianus* (71) 53-139.
- . (1990) *Monk and mason on the Tigris frontier: the early history of Tur Abdin*, Cambridge University Press, Cambridge.
- . (1993) *The Seventh Century in the West-Syrian Chronicles*, Liverpool University Press, Liverpool.
- . (2006) "Āmīd in the seventh-century Syriac Life of Theodūtē", eds. GRYPEOU, E. et al., *The Encounter of Eastern Christianity with Early Islam*, Brill, Leiden.
- SARRE, F. P. T., HERZFELD, E. (1911) *Archäologische Reise im Euphrat- und Tigris-Gebiet*, D. Reimer, Berlin.
- WIESSNER, G. (1980) *Nordmesopotamische Ruinenstätte*, Harrassowitz, Wiesbaden.
- . (1982-1993) *Christliche Kultbauten im Tūr Abdīn*, Harrassowitz, Wiesbaden.
- WRIGHT, W. (ed. and tr.) (1882) *The Chronicle of Joshua the Stylite*, Cambridge.

## NOTES

1. For a general introduction to the period, see: Brown, et al.(1999).
2. For military architecture in the eastern frontier, see: Gregory (1995, v.1 p.xx) for the list of sites in Mesopotamia and their catalogue entries in Gregory (1995, v.3: Amida 59-65; Martyropolis 66-69 and Dara 80-88). For walls of Amida, see Crow (2007, 438). Restorations recorded by inscriptions: Gabriel (1940, 136). Mango and Mango (1991: ins.5-7). Croke and Crow (1983, 154).
3. Palmer (1990) prefers to call the monastery Qartmin. I used the name Mor Gabriel which is common amongst the Syrian Orthodox. Deyrul Umur is also a popular name. This name is associated with Umar, the caliph, based on a story relating this monastery with him. However, it probably originates from *umr*, meaning to dwell and, in some cases, monastery in Syriac.
4. See Bell/ Mango (1982, iii) and Palmer (1990, 1-8) for the geography and history of the region.
5. See Mundell and Hawkins (1972) for a detailed description of this mosaic. There are additional examples in Cyprus and one in St. Catherine monastery in Mt. Sinai.
6. This does not mean that the local workmanship in the region was inferior. By the 6<sup>th</sup> century, when we find arabesque sculptural forms even in Constantinople, Northern Mesopotamia remained attached to the classical forms as can be best illustrated in the 6<sup>th</sup> century churches of el-Adhra at Amida and Mor Hanonyo at Deir Zafaran. Later in the 8<sup>th</sup> century, we find a stylized version of this classical sculpture; see Mundell Mango (1982).

7. Microfiche accompanying Palmer (1990), Qartmin Trilogy, LIX.
8. Microfiche accompanying Palmer (1990), Qartmin Trilogy, LVIII- LXI.
9. Zachariah in Hamilton and Brooks (1899, 34.24–38.15).
10. Joshua the Stylite in Wright (1882, 309.12–310.3).
11. Building many churches, without doubt, made an emperor important in the eyes of the faithful. A good example to illustrate this comes from an anecdote in the 12<sup>th</sup> century Syriac Chronicle written by Michael the Syrian. In the period when the emperor Justinian died, a pious man had a vision of a fiery furnace being set in the middle of a plain. When the man asked what it was for, he was told that it had been kindled for the emperor Justinian to be thrown into because he introduced corruption to the church. However, the emperor was forgiven because he was merciful to the poor and because he built many churches (Chr. Michael, b.9, ch. 34).
12. See Croke and Crow, who challenge the reliability of Procopius (1983).
13. Palmer (1990, 53). The belief in the holy men in the protection of the frontiers was well established in the area from the days of Ephrem the Syrian, a poet who saw holy men as the wall and shield of Nisibis and her countryside, Beck (1961-63), 13.21.
14. There have been suggestions that this monastery could have been the fortification called Banasymeon, Honigmann (1935, 13) which was rebuilt by the emperor Justinian (Procop. Bldgs. II.iv.14). However, there are no firm grounds for this identification, see Mundell and Hawkins (1973, 294) and Palmer (1990, 145). Nevertheless, clearly the monastery had a strategic location and consequently great importance.
15. Palmer (1990, 145). For Karshuni manuscript, see Socin (1881, 252).
16. Palmer associated some structures in the monastery with them (1990, chapter 2). Unfortunately, the structures do not have architectural features that permit a secure dating.
17. John of Ephesus in Brooks (1923, 557f).
18. Procopius in Dewing (1914,V.ix.32). Unfortunately it is not possible to locate these monasteries.
19. Procopius tells us that after the great flood of 525 in Edessa, the emperor Justinian immediately restored all the ruined parts of the city, including the church of the Christians (Procop. Blds. II.7.6). It has usually been assumed that the church mentioned was the famous church of St. Sophia at Edessa but there is no clear evidence for the patronage of Justinian.
20. Zuqnin in Harrak (1999, 142).
21. See Palmer 2006 for some suggestions about for whom this church was built.
22. A local history of Edessa by an anonymous author covering the period between 201-540.
23. Oppenheim and Lukas (1905, 60- 61) and Canali de Rossi (2004, 24- 25).
24. Joshua the Stylite in Wright (1882, Ch.83).
25. First publication is in Sarre and Herzfeld (1911, 340) but Canali De Rossi has the correct drawing of the inscription (2004, n. 62).
26. Dionysius of Tel-Mahre mentions 300 shops, Palmer (1993, 133).
27. A coin equals to a Greek drachma.

**28.** Microfiche accompanying Palmer (1990), Qartmin Trilogy, LXXII.

**29.** Palmer (1990, 105-107 and 217, figs. 37-38). For the photograph of the squeeze of the inscription see Palmer (1987, 71). See also Mundell Mango (2005). The inscription and the date in the Life do not match, but they are both 8<sup>th</sup> century.

**30.** Chronicle of Zuqnin, Harrak (1999, 244 and 265).



# THE RELATIONSHIP BETWEEN ARCHITECT AND PATRONAGE OF OTTOMAN MOSQUES IN THE SIXTEENTH CENTURY

Aysun Aydın, Zafer Sağdıç

## On Altıncı Yüzyılda Osmanlı Camilerinde Mimar ve Bani Arasındaki İlişki

Onaltıncı yüzyıl yalnızca ekonomik olarak Osmanlı İmparatorluğun altın çağı olmasından dolayı değil, ayrıca hanedan mimarı (hasa mimarı) Mimar Sinan'ın o dönemde yaşamış olmasından dolayı da Osmanlı mimarlık tarihinde önemli bir yüzyılı temsil eder. Hanedanın baş mimarı olan Mimar Sinan darülküttap, darülhadis, medreseler vb. de dâhil olmak üzere köprüler, su kemerleri, hamamlar, cami kompleksleri gibi özel, kamusal ve dini kullanım için farklı bina türleri tasarlamıştır. Ancak Sinan adını daha çok imparatorluğun sultanları, hanım sultanları ve paşaları için yaptığı ünlü camilerin mimarı olarak duyurmuştur. Bu noktada akla şu soru gelmelidir: Piyale Paşa'nın Piyale Paşa Camisi'nin altı kubbeli yapısını etkilemesi, Mihrimah Sultan'ın Mihrimah Sultan Camisi'nin ince minarelerini etkilemesi, Rüstem Paşa'nın Rüstem Paşa Camisi'nin iç çini süslemelerini etkilemesi veya Kanuni Sultan Süleyman'ın Süleymaniye Camisi'ndeki kubbe yapı sistemini, iki yarım kubbenin tek bir ana kubbeyi desteklemesi yönünde etkilemesi gibi Mimar Sinan'ın camilerinin tasarım sürecinde bani etkisi olduğu söylenebilir mi?

Yalnızca sanat ve politik güç arasındaki ilişki değil, aynı zamanda sanat ve ideoloji arasındaki ilişki de Osmanlı'daki sosyo-kültürel yaşamı daha iyi anlamak için araştırılması gereken önemli bir alandır. Bu durumda, şu iki noktanın üzerinde durulmalıdır: Osmanlı aydınları ve eliti sanat, bürokrasi ve ideoloji arasındaki ilişkinin gücünü nasıl ele geçirdi ve bu sınıf onaltıncı yüzyıldaki sanat sürecini nasıl şekillendirdi? Bu bağlamda, bu çalışmada baninin sanat, bürokrasi ve ideoloji arasındaki ilişkiyi nasıl etkilediği anlaşılmalıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Bani, Politik Güç, Sanat, Onaltıncı Yüzyıl, Mimar Sinan'ın Camileri.

**Keywords:** Patronage, Political Power, Art, Sixteenth Century, Sinan's Mosques.

## Introduction

The Ottoman Empire's wealth and economic activity was at its highest level in the sixteenth century. Economic prosperity is an important prerequisite for undertaking large-scale construction projects. A healthy state treasury is required to support major construction activities. In this context, the Ottoman Empire of

the sixteenth century was at its largest scale. According to Kuban (1986), the Ottoman Empire combined Turkish Islamic cultural knowledge inherited from the Anatolian Seljuks, with techniques taken over from Byzantium after the conquest of Istanbul. Ottoman art and architecture found its real identity after Istanbul had been conquered. Erzen (1996), for example, describes the sixteenth century as the period when Ottoman Empire was politically the strongest and when its art rapidly improved.

In the sixteenth century Ottomans were not only a regional power in Anatolia and the Balkans but had a prominent role in world politics and led the Sunni world through their control of the caliphate. The political, military and religious power of the Empire was reflected in architecture. The state used architecture as a physical tool of representation to express its power. In the sixteenth century, Ottoman sultans, sultanas and intelligentsia were extremely active in building.

According to Faroqui (1995), the mosque was the most significant construction. Structures such as imarets, madrasas, libraries and fountains were included in the constructional complexes (Islamic-Ottoman Social Complex-küllüye), but the mosque was the center. Founders of the state were at the same time founders of the city, and the family and circle of the sultan were the primary ones in this class of founders. According to Ödekan (1997), Ottoman Empire's choice to focus its entire creative strength on architecture is based on the idea that changes in a political status of a region or a center is always and primarily expressed by architecture.

This connection is established through foundations made within the socio-cultural structure of the Ottoman state. Within the Ottoman imperial system, the state was responsible for assuring domestic and foreign security. The state did not consider itself directly in charge of and liable for creating physical space. It is known that the Ottoman architectural services other than the physical spaces and palaces of empire's administrative offices were rendered by the empire's intelligentsia and leading members of the imperial dynasty.

According to Ödekan (1997), architecture was used to reflect the formation of the new state and its beliefs and it was used to symbolize the power of the empire to foreign visitors. Architecture not only serves the needs of the new emperor, it also eternalized the monarchy.

### **Sultan, Vizier, Commander and Hanım Sultans as Constructors in the Sixteenth Century**

In the sixteenth century, the Ottoman Empire took over the identity of a world empire and its borders reached their widest extent. This was also the century when zoning activities were most intensely carried out by the political power in order to legitimize itself. Moreover, state administrators, members of the dynasty and the Ottoman intelligentsia were granted the status of constructor, thus directly contributing to the city's reconstruction. No wonder that constructors played the

primary role for zoning of the empire's lands by using foundation system as a tool in order to legitimize the political and economic power they held. The primary connection between the patrons and the architects who designed and supervised the structure was financing the constructing activity.

According to Müderrisoğlu (1999), if it is considered that all the responsibility in this regard is borne by the patron, it can be acknowledged that the patron directly intervenes by determining the scale of the construction activity. The connection between architect and the patron comes through the way that the architect draws up and submits the construction plans in accordance with the financial power of the patron.

The following names will be mentioned within the construction-patron-architect relationship discussed:

Süleymaniye Mosque- Kanuni Sultan Süleyman- Architect Sinan,  
Selimiye Mosque- Sultan Selim the Second - Architect Sinan,  
Şehzade Mosque- Kanuni Sultan Süleyman- Architect Sinan,  
Üsküdar Mihrimah Sultan Mosque- Mihrimah Sultan- Architect Sinan,  
Edirnekapı Mihrimah Sultan Mosque- Mihrimah Sultan- Architect Sinan,  
Rüstem Pasha Mosque- Grand Vizier Rüstem Pasha- Architect Sinan,  
Sokullu Mehmet Pasha Mosque- Grand Vizier Sokullu Mehmet Pasha-  
Architect Sinan,  
Kılıç Ali Pasha Mosque- Captain of Navy Kılıç Ali Pasha- Architect Sinan,  
Piyale Pasha Mosque- Captain of Navy Piyale Pasha- Architect Sinan,  
Sinan Pasha Mosque- Captain of Navy Sinan Pasha- Architect Sinan.

### **Influence of Buildings on Construction Production**

It was the members of the Ottoman sultan's family who made Ottoman architecture of the sixteenth century and the architects of that period pass into history. The Ottoman Empire was a huge family aristocracy composed by a chain of single sultan family extended through the slavery system rather than by blood relations. Land and state belong to the sultans comprised the links of this chain. Most of the grand viziers and viziers were the internal servants of the sultan's house; they had been raised and trained in the palace and were closely known by the harem. Many were incorporated in the sultan's family as son-in-laws. The architect Sinan was basically the architect to this extended family. (Kuban, 1997)

Relations between art and politics and art and ideology are controversial. In this context, how the class holding the political and economic power in the Ottoman society in the sixteenth century reflected this power to art and how it directed art are significant questions. Yenişehirlioğlu (1999) states that there is a connection between Ottoman art and royal ideology and this phenomenon was formed in the capital city, Istanbul.

The period of Sultan Süleyman is generally accepted as the time when the concept of royalty was completely consolidated. It is important that what lies in the origin of this concept is an ideology of a dynasty rather than an individual ideology. According to Yenişehirlioğlu (1999), Istanbul, the city where the sultan lived, has a special meaning as the physical place where the dynasty and its ideology are reflected. It was closely identified with the empire.

In the classical period, architecture was the field where the concept of royalty was expressed and reflected most strongly. To a very significant extent, Ottoman art is an empire and palatial art. The palace and the administrative class dependent on the palace were the main supporters of artists. They commissioned the most glorifying architectural examples and the most beautiful works of art produced in each and every field were presented to them. Architecture and art were organized through the palace's institutions and shaped according to the taste of the administrative class. So while the palace enable products of a fine taste to be formed, it also rendered power and glory of the empire influential in the social, cultural and economic fields, depending on the internal dynamism of the foundation system. (Aydın, 2004)

In the system of absolute monarchy, art patronage depends on preferences and personalities of the dominant class, and in Islamic societies, artistic practices represent both prosperity and individual power. (Denny, 1990) Statesmen who commissioned works wanted them to not only fulfill the requirement of religious service and so for acquiring merit, but also to express the power of their political capacity. They also desired to forward and promote their personal understandings of aesthetics, art, and view of the world.

According to Atasoy (1992), developments in art correlate to political evolution and wealth. Given that the sixteenth century was when the Ottoman Empire was both politically and economically the strongest, it should not be surprising that works produced at that time reflect the current power. Those who supported this production financially wanted to see their power manifest in the works. The patrons of large constructions regard building mosques, benevolent foundations, bridges and caravanserais through their personal foundational acts as a basic indicator of political and social stature. This undoubtedly imposed some programs and desires on the architect. (Kuban, 1997)

According to Çam (1998), the reason patrons imposed their will and desire on artists is that they had a certain art formation. While Çam (1998) puts forth that the sultans' contribution to the works is not only financial, he contends that the patrons determined at least the outline of the aesthetic forms of these works. He states that statesmen acting in their capacity as the biggest employer not only bear the expenses of the works, but they also draw the plans of architect's works and write the writings in person. Actually even if the person who gets a work of art done does not have any artistic and aesthetic formation and leaves all the works he



orders to the taste of the architect or the master, he still makes great contribution to art and aesthetics by just commissioning works. (Aydın, 2004)

Çam (1998) states that sometimes employers determine the aesthetics of the construction by way of reviewing the plans and projects of the works designed by the architects, expressing their opinion on them and making necessary interventions. In his book titled *Sinan's Art and Selimiye*, Kuban (1997) goes further to say that some constructions of Sinan definitely reflect a special request. The development of the Süleymaniye scheme from the quadripartite dome in the Şehzade mosque appears to be a special request of Kanuni from Sinan. In Develi's book (2003) titled *Yapılar Kitabı-Tezkeretül Bünyan ve Tezkeretül Ebniye* (Memoirs of Sinan), Sinan describes the process of designing Süleymaniye as follows:

“Sinan: One morning His Majesty Sultan Süleyman Han son of the late Sultan Selim, sun of the sky of wisdom, beloved of men and invisible beings, had the idea of constructing a great mosque to noble and blessed hearts. At which he called this poor vassal the architect Sinan son of Abdülmennan to consult him about the construction of the mosque, and the design and location were decided upon.”

Kafadar (1986) states that before the sultan approves a large construction enterprise, he usually requests to see the project design. These projects were presented with elevation drawings and sometimes three-dimensional models of the construction. We know that the Süleymaniye had such a model, and in *Sinan's Tezkiret-ül Bünyan* (Memoirs of Sinan) drawn up by Saatçi (1989), it is revealed that Kanuni held a meeting about the mosque with Sinan, after which the design of the construction was finalized and the location of the mosque was determined. This suggests that patrons were actually active in the design of the building. At this point, Çam (1998) states that the idea that the constructor was active in the design process of the construction might be arising from the fact that Kanuni was an extremely successful artist in fine arts and so he was able to exchange opinions with the architect about the works and could even give instructions regarding adorning and furnishing the construction.

We can infer the extent of aesthetic intervention of the employer on his or her commissions from the correspondence between Selim II and Sinan during the construction of Selimiye mosque. An imperial order of Selim commanded that the inscriptions in the mosque be written with glazed tiles and plain writing, and that the Surah Al-Fatihah be written on glazed tiles. It also commanded that the ceramic revetment extend up to the windows.

At this point, the question is the degree of dependence of the artist and on employer. When we assess this degree of dependence in the case of Sinan – actually the classical Ottoman architecture was so much defined by Sinan that it is named the era of Sinan - the first question is if there was a direct connection between the architect and the status of employers or not. According to Yerasimos (1987), the general answer to this question is negative. This means that the plan schemes of

constructions and composition of social complexes do not have direct relation to the patronage. Nonetheless, some exceptions arise, particularly in the forms of the minarets, domes and porticos facing the court.

It was generally the case under the Ottomans that only imperial mosques had multiple minarets. However, there are some exceptions, such as the Mosque of Üsküdar Mihrimah Sultan, the patron of which was a sultana (*daughter of a sultan*). Yerasimos (1987) also notes that the diameter of domes was significant, and states that vizier's mosques normally have a diameter of 12-13 and a maximum of 15m, while imperial mosques have diameters of 18-30 m. (Aydın, 2004) In a system where everyone but the sultan and his family is a slave, difference of size between structures is not surprising.

The third signifier that Yerasimos (1987) emphasizes is the porch of the court in imperial mosques. He (1987) establishes a direct connection with the courtyard system implemented for the first time in Ottoman architecture in Edirne's Üç Şerefeli Mosque. In the classical period, there was a court extending at the northern side of the mosque in sultanic mosques in Istanbul, having the function of creating a ceremonial space and monumentality. (Yenişehirlioğlu, 1999)

While Faroqhi (2002) explains the intense construction activities in the Ottoman classical period by the aim of making an impression on the society, she refers to Ottoman authors who lived in the sixteenth and seventeenth centuries who wrote several poems, epics and stories about the architecture of that period. In the late fifteenth century and in the sixteenth century, the sultans were the prime patrons of new structures. Faroqhi (2002) says that, in the Ottoman social structure based on slavery system, relationships between the sultan and the architect were not in absolute harmony. As an example, she points to the tension between Sinan and Kanuni during the construction of Süleymaniye Mosque. When we look at the *Yapılar Kitabı-Tezkeretül Bünyan ve Tezkeretül Ebniye* of Develi (2003), Sinan reveals this tension as follows:

“Architect Sinan: When His Majesty the Sultan was in Edirne, Ferhat Paşa Palace was built. Some people skilled in the art of duplicity colluded to write malicious petitions to the Sultan claiming that the trustees and clerks had had their own houses and palaces repaired under cover of building mosques, and that for this reason construction of the mosque had been delayed, and declared that the houses constructed during this building project belonged to the mosque. Although the building superintendent is responsible for these matters, some fools have alleged of me, ‘He dare not remove the scaffolding for fear of his fault being revealed.’ They make such claims, it is doubtful whether the dome will stand up, and so the fellow is bewildered about what to do. He is marking time because he can do nothing about it, and is about to lose his senses.’ This unfortunate, unaware of the situation, was occupied with the making of the prayer niche and pulpit in the place used as a workshop by the marble masons when His Majesty the Sultan arrived. I greeted him respectfully and waited at his service. The late Sultan demanded angrily of this powerless wretch what progress had been made with the buildings in question and said: ‘Why are you not busy with this mosque of mine but wasting time

with tasks of no importance? Is not the example of the architect of my great-grandfather Sultan Mehmet Han sufficient for you? When will this building be completed, tell me quickly or suffer the consequences! Seeing the Sultan so furious and enraged, this frail ant was tongue-tied. Then by the power of God, without thinking, these words came to my lips: ‘Your Majesty, if God wills it will be completed in two months!’”

It is well known that many Ottoman Sultans paid great attention to the works of architecture they commissioned. Constructions make a contribution of legitimization and reinforcement of a ruler first of all in the eyes of his own imperial court. (Aydın, 2004)

One of the fundamental decisions of the patrons was to use expensive materials for decoration. Marble plates, ceramic, gold coated pieces and even pure gold and silver were sometimes used. Sultans were active in choosing construction materials. At this point, when we look at Develi’s (2003) *Yapılar Kitabı*, Sinan describes to Sai Çelebi how marble columns were brought during the construction of Süleymaniye as follows:

“First each of the four marble columns which were like lofty cypresses in the garden of faith, representing the four chosen companions, were brought from different lands. One of these was that known as Kıztaşı, made from a single piece of stone, as tall as a minaret; a shaft like the Tuba tree that a maiden erected in the time of the infidels in the place known as Kıztaşı. Another column was brought from Alexandria by cargo ship. One column was transported from Baalbek to the seashore and brought by cargo ship. Another column was found at Topkapı Palace.”

Sultans thought that building on difficult territories would increase the respect for the sultans due to difficulty of transportation. For example, in Süleymaniye Mosque, three of the four columns to be placed under the central dome were brought from distant places. One or two columns were brought from Baalbek in Syria and another one was brought from Egypt. These transportation operations which caused great expenses demonstrated the greatness of Kanuni’s empire and implied the technical facilities commanded by the sultan. (Faroqhi, 2002)

Kuban (1997) interprets buildings like the Piyale Pasha and Kılıç Ali Pasha Mosques as only fulfilling the request of a patronage after many central planned interesting and successful trials. Again according to Kuban (2000), Kılıç Ali Pasha Mosque is unusual within Sinan’s architectural development, and suggests that the planning of the construction could be interpreted as a special request of the pasha.

Many grand viziers, viziers and commanders in the sixteenth century undertook great works in both Istanbul and the cities where they were born. Grand vizier has the highest administrative and military status of the empire. Taking these elite slaves into the sultan’s family as son-in-laws was a sign of the Sultan’s special favor. (Pierce, 2002) The reputation of these persons awarded with being son-in-laws was often given public expression with the buildings they constructed. They usually built magnificent palaces suitable for the daughters of the sultan. The

number and scale of the public works of the son-in-laws of the sultan also reflect their status and huge income. Their mosques were among the biggest and richest of the capital, though they were not as large as sultan's mosques. (Pierce, 2002)

The Rüstem Pasha Mosque in Tahtakale is the most important example of the patron-architect relation among the mosques built by grand viziers. Kuban (1997) states that, when the decision was up to Sinan himself, he used glazed tiles only for highlighting select points; thus it would seem that the extravagant revetment of the Rüstem Pasha Mosque was a special request by the patron. Rüstem Pasha was the strongest and wealthiest grand vizier of his period. Although he could not exhibit his power and wealth by the structural dimension in the Ottoman Empire system, according to which he was still a slave, he could highlight his power and wealth within the space itself by lavish decoration.

Construction activities of palace women of the classical period are also interesting. According to the sharia law, the right of a married woman to dispose of her own wealth according to her will makes it possible for women of the upper class to construct a mosque or a madrasa. (Faroqi, 2002)

According to Bates (1978), when the restricted social status of women in Islamic society is considered, it is interesting to note that there are a significant number of constructions by Ottoman women or attributed to their name. 68 of 953 mosques in the list of İstanbul mosques prepared by Öz (1987) were constructed by women. Some of these mosques are among the most monumental mosques of İstanbul.

While discussing female constructors, a difficult question comes to mind: What is the influence of a woman on the architect regarding the final form of the construction? Constructions commissioned by a woman may have been paid from her own donations, but her influence on the construction location and the architect's design is not clear. Bates (1978) suggests that, when the style of these constructions of female patrons is analyzed, constructive and decorative characteristics of these constructions reflect the influence of the female patrons hardly at all.

## **Conclusion**

To summarize, in the sixteenth century, the Ottoman classical period, the palace elite became the biggest supporter and protector of the arts. Art was produced to service the sultan, his family, and his court. When we look at the direct contributions of the persons who protected art and whom we call patrons to art and architectural production, we can see that their royal ideology, political and economic power and also artistic personalities are reflected in constructions. The hierarchical system of the sultan and slavery in the social structure affected the formation and development of Ottoman structural practice. Apart from this, some special requests of the patrons from the architect, such as type of construction, choice of location, size of construction and selection of material finishes, were accommodated within the over-riding rules and principles of construction. (Aydın, 2004)

As a result, in this study of the relation between patron and artist, it has been found that, in the highly centralist Ottoman Empire, the main employers of all kinds of expensive and refined art works were primarily the sultans and then top statesmen and palace women. It can be thought that these people who were well-educated, who could appreciate art, and who were even themselves artists, could have a say in the formation architectural works they commissioned and other works of art they ordered.

It can be stated that the choice of the construction type was directly the preference of the patron and some social demands could also be influential in this choice, in varying proportions. After the type and size of construction were determined, it seems implausible that the patron had any great influence on the act of construction and design. However, it seems necessary to consider that they might have occasionally made some special requests in material choice, decoration and plans regarding the financing of the construction. In this context, the relation between the architect to carry out the act of construction and the patron could be defined. Still, looking at the sixteenth century foundations, it seems impossible to detect concrete interventions by patrons. In brief, apart from some special requests, such as type of construction, choice of location, size of construction, material and architectural act, it can be argued that the act of construction was carried out within the boundaries of its own rules and principles and that the characteristics of the period determined almost all constructions.

## **BIBLIOGRAPHY**

- ATASOY, N. (1999) "Splendors of the Ottoman Sultans", *Wonders*, Memphis Tennessee.
- AYDIN, A. (2004) *16. yüzyıl Osmanlı Yapılarını Etkileyen Bani-Sanat-Sanatçı İlişkisinin İstanbul Camileri Özelinde İncelenmesi*, YTÜ, İstanbul, (Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi).
- BATES, Ü. (1978) "Women as Patrons of Architecture in Turkey", *Women in the Muslim World*, Harvard University Press, Cambridge, 245-260.
- ÇAM, N. (1998) "Osmanlı Sanatında Sultanların İşveren Olarak Estetik Rollerini", *Vakıflar Dergisi*, 27:5-14.
- DENNY, W. (1990) "Late Islam the Age of Empires (1500-1800)", *Islamic Art and Patronage*, Al-Sabah College, Washington DC, 215-222.
- DEVELİ, H. (2001) *Sai Mustafa Çelebi Yapılar Kitabı Tezkiretül-Bünyan ve Tezkiretül-Ebniye*, Koç Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- ERZEN, J. (1996) *Mimar Sinan Estetik Bir Analiz*, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara.

- FAROQHI, S. (1995) *Hacılar ve Sultanlar*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- . (2000) *Osmanlı Kültüründe Gündelik Yaşam*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- KUBAN, D. (1986) “Anadolu-Türk Şehri: Tarihi Gelişmesi Sosyal Ve Fiziki Özellikleri Üzerine Bazı Gözlemler”, *Vakıflar Dergisi*, 7: 53-73.
- . (1997) *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- . (2000) *İstanbul Bir Kent Tarihi*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- MÜDERRİSOĞLU, F. (1999) “16.Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda Bir Grup Baninin İmar Faaliyetleri”, *International Congress Of Turkish Art XI*, 23-28 August, 1999, Utrech.
- ÖZ, T. (1987) *İstanbul Camileri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- ÖDEKAN, A. (1997) *Mimarlık ve Sanat Tarihi*, Türkiye Tarihi, 2:275-400.
- PEIRCE, L. (2002) *Harem-i Humayun*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- SAATÇI, S. (1989) *Mimar Sinan ve Tezkeretül Bünyan*, MTV Yayınları, İstanbul.
- YENİŞEHİRLİOĞLU, F. (1999) “Saltanat İdeolojisi ve Osmanlı Sanatı”, *Osmanlı Ansiklopedisi*, 9:17-22.
- YERASIMOS, S. (1987) “Sinan and His Patrons: Program and Location”, *Environmental, Design Journal*, 2: 124-131.

# İSTANBUL AHKÂM DEFTERLERİNE GÖRE OSMANLI MİMARLIK HAMİLERİ: VAKIF KURUCULARI

H. Gökçen Özkaya

## Ottoman Waqf Founders as Patrons of Architecture: According to “Ahkâm” Records of Istanbul

The records of the Ahkâm Registers (*Ahkâm Defterleri*) of Istanbul between the years of 1742 and 1764 provide rich material to reveal domestic life, living conditions and architectural traces of the city which are being investigated in my dissertation. Each record contains important information concerning the city of İstanbul and the dwellings which belong to the people and the waqfs. One of such information in the records are the names of the waqfs that were the owners of the houses exposed to the ‘*istibdal*’. Waqfs were the institutions by means of which the founders devoted their movable and immovable properties in order to provide source of revenue to build and restore the religious/charitable buildings. As a result of this statement, waqf founders became the patrons of Ottoman architecture. The waqfs are generally called by their founders’ names in Ottoman documents; and this makes it possible to understand the role of patrons of architecture by means of founding the waqfs. Furthermore, with the help of these names, it is possible to find out their professions, gender and social positions. Along this line, the aim of this paper is to reveal the profile of the waqf founders as one of most important patrons of Ottoman architecture.

**Keywords:** Waqf, Waqf Founder, Patron, Ahkâm Records, Istibdal.

**Anahtar Kelimeler:** Vakıf, Vakıf Kurucu, Hami, Ahkâm Defterleri, İstibdal.

## Giriş

Onsekizinci yüzyılda İstanbul’da barınma kültürü ve yaşam koşulları konusunda sürmekte olan doktora tez çalışmam vakıflarla ilgili Osmanlı belgeleri üzerinden yürütülmektedir. Birincil kaynak olarak seçilen malzeme Ahkâm Defterleri’dir. Bu defterler, onyedinci yüzyılın ortasından itibaren belirli konular üzerinde odaklanan, alt kademelerdeki idarecilerden ve sıradan vergi mükelleflerinden gelen şikâyetlere verilen cevaplarla, *Şikâyet Defterleri* adıyla ayrı bir dizi halinde toplanmaya başlanan özel defterlerin devamı niteliğindedir. Onsekizinci yüzyılın ortasından itibaren önemli vilayetler için *Vilayet Ahkâm Defterleri* adıyla ayrı def-

terler halinde tutulmaya başlanmıştır. (Faroqi, 2003: 51) Divan-ı Hümayun'dan çıkan hükümlerin kayıtlarının yer aldığı bu defterlerde, vakıflarla ilgili sorunlar ve şikayetler ele alınan konular arasında olmuştur.<sup>1</sup> İstanbul Ahkâm defterleri, 1742–1910 (H. 1155–1328) tarihleri arasındaki hükümlerin yer aldığı yirmi altı adet defterden oluşmaktadır.<sup>2</sup> Ancak tez çalışmasında, ağırlıklı olarak onsekizinci yüzyıl üzerinde durulduğu için, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı İstanbul Araştırmaları Merkezi tarafından, ilk yedi defterden, 1742–1764 tarih aralığında, vakıflarla ilgili görülerek seçilen ve transkripsiyonu yapılan belgelerin oluşturduğu *İstanbul Külliyyatı* başlığı altında yayımlanan *İstanbul Vakıf Tarihi-1* adlı eserden yararlanılmıştır.

Vakıflarla ilgili hükümler arasında, özellikle vakıf yönetimleri ile şahıslar arasında yapılan bir anlaşma niteliğinde olan istibdal hükümleri, tez çalışması için çok önemlidir. İstibdal, vakıflara ve şahıslara ait gayrimenkullerin mübadele edilmesi anlamına gelen bir uygulama olduğundan, bu uygulamayı konu alan hükümler, gayrimenkuller ve bu gayrimenkullerin mülk sahibi olan taraflar hakkında önemli bilgiler içermektedir. Hükümlerin bu bildiriye ilgilendiren tarafı ise, istibdal uygulamasında taraflardan birinin vakıf kurucusu olmasıdır. Vakıf kurucuları, vakıf kurarken çeşitli menkul ve gayrimenkulleri gelir kaynağı olarak vakfetmiş ve bu gelir kaynaklarını yaptıkları hayır yapılarının inşaatı, tamiri ve işletilmesi için kullanılmak üzere tahsis etmişlerdir. Diğer bir deyişle vakıf kurucuları, menkul ve gayrimenkulleri vakfederek, kurdukları vakıflar aracılığıyla Osmanlı mimarlık alanında önemli bir hamilik rolü üstlenmişlerdir. Dolayısıyla gelir kaynakları olarak görülen gayrimenkullerle ilgili bir uygulama olan istibdalın konu edildiği her bir hüküm de, sözü edilen tarih aralığında, istibdala konu olmuş vakıflarla ilgili veriler içermesi bakımından önemlidir. Bu verilerden biri, vakıfların isimleridir. Bu bildiri kapsamında değerlendirilecek olan da, bu vakıf isimleri olacaktır.

Vakıflar, çoğunlukla kurucusunun veya bazen de kurucuların yaptırdığı hayır yapılarının isimleriyle adlandırılmışlardır. Bu durumda vakıfların isimlerinden yola çıkarak Osmanlı'da mimarlık alanında kimlerin vakıflar aracılığıyla hamilik yaptıklarını ya da bu kişilerin cinsiyeti, sosyal ve mesleki açıdan hangi sınıfa mensup olduklarını (askeri sınıf/reaya) irdelemek mümkün olacaktır. Bu bildirinin amacı da, elde edilecek bu bilgiler ışığında, Osmanlı'da vakıf kurumunu ve işleyişini anlamaya çalışarak, vakıflar yoluyla onsekizinci yüzyılın ortalarına denk gelen bu yirmi iki yıllık süreçte, Osmanlı mimarlığına dolaylı da olsa hamilik yapmış vakıf kurucularının mesleki ve sosyal profilini ortaya koymaktır. Bu noktada şunu tekrarlamakta yarar var, bu çalışma 1742–1764 yılları arasında vakıf kuran şahısları değil, bu tarihe kadar vakıf kurmuş olan, belirtilen tarih aralığında ise vakıflarının dâhil olduğu istibdal uygulamalarından dolayı Ahkâm Defterlerinde adı geçen vakıf kurucularını ele almaktadır.<sup>3</sup>

Vakıf kuranları anlamak için öncelikle Osmanlı toplumunda tabakalaşma konusunu açıklamak gerekir. Vakıfların kuruluş amaçlarıyla da ilişkili olan bu konu



hakkında Yediyıldız'ın ifadeleri önemli gözükmektedir. (Yediyıldız, 2003: 153) Yediyıldız bu durumu aşağıdaki şekilde açıklar:

“Osmanlıların anlayışına göre, en azından kabaca iki grup insana ihtiyaç vardır; bunlardan ilki memleketi ve sosyal nizamı muhafazaya mecbur olan yüksek devlet görevlileri (rical grubu), diğeri ise hizmetlerini yapabilmeleri için birinci gruba gerekli serveti temin etmeye mecbur olanların meydana getirdiği gruptur.”

Toplum bu şekilde sosyal ve ekonomik açıdan farklı tabakalara ayrılmıştır, Osmanlı'da vakıf kurmak için bu durum önemli bir gerekçe gibi görülmüştür. Çünkü böylece servet sahibi olan vakıf kurucuları, serveti olmayanlara bu yolla yardımda bulunabilecektir. Öte yandan onsekizinci yüzyıl Osmanlısında toplumda yardıma ihtiyacı olan üyelerinin hepsini hedef alan bir yardımlaşmanın söz konusu olduğu da söylenemez. Zira sözü edilen yüzyılda vakfiyeler üzerinde yapılan bir çalışmaya göre, kurulan vakıfların yalnızca % 18'i hayır amaçlı kurulmuşken, % 75'i yarı-ailevi vakıf türünden olduğu için sadece yardım ve hayır amaçlı değil, aynı zamanda vakıf sahibinin ailesi ve o ailenin gelecek nesilleri için gelir sağlamak için de kurulmuşlardır.<sup>4</sup> (Yediyıldız, 2003) Diğer bir deyişle, onsekizinci yüzyıl mimarlık ortamında, dolaylı bir hamilik rolü üstlenmiş olduğu düşünülen vakıf kurucuları için, gelir sağlamak da oldukça önemli gözükmektedir. Bu nedenle vakıf kurarak yardımlaşmanın aslında toplumun her kesimi için olmadığını, Yediyıldız'ın saptaması ile, ‘çok defa dar grupların kabuğunu kıramadığı’ söylenebilir. Dolayısıyla belirtilen tarih aralığındaki hükümlerde ismi geçen ve bu tarihten önce vakıf kurmuş olan şahısların da kurdukları vakıfların tümüyle hayır amaçlı olmayabileceğini, çoğunluğunun yarı-ailevi türden vakıflar olabileceğini akılda tutmak gerekir.

İstibdal hükümlerine konu olmuş vakıfların kurucularının kimliklerini değerlendirmek için bu şahısların meslek ve unvanlarından yararlanılmıştır. Ancak bu meslek ve unvanları değerlendirirken, sosyal ve mesleki sınıfları analiz etmek için belli bir sosyal sınıf teorisinin modelinin esas alınamayacağını belirtmek gerekir. Çünkü herhangi bir toplumun gerçeklerini seçilen bir teorinin çerçevesi içine almak mahzurlu olacaktır. Osmanlı toplumunun oldukça karmaşık, birbirine girift bir yapısı vardır. Bu konu hakkında yapılmış çalışmalardan ve yukarıda Yediyıldız'dan yapılan alıntidan yola çıkarak, Osmanlı toplumunu temelde askeri ve siviller olmak üzere ikiye ayırmak mümkün olmuştur.<sup>5</sup> Ancak bu ayırım yapılırken, bu iki sınıfın kavgalı ve kopuk iki sınıf olmadığını, sivillerin devletle, yani askeri olanla ilişkili olabileceklerinin akılda tutulmasında fayda vardır. Bu çalışmada da böyle bir düşünceden hareketle, vakıf kurucuları, askeri ve sivil olmak üzere gruplandırılmıştır. Askeri sınıf, yani başta padişah ve ailesini içine alan hanedan halkı; darüssaade ağası, babüssaade ağası, hekimbaşı, helvacıbaşı gibi sarayda çalışan ve yaşayan görevliler; sadrazam, vezir gibi yöneticilerle, asıl işi askerlik olan, kaptan paşa, sekbanbaşı gibi görevlilerin bulunduğu seyfiyye denilen zümre ve devlet kalemlerinde çalışan her seviyedeki idari memurların oluşturduğu, nişancı, defterdar, kâtip gibi görevlileri kapsayan kalemiyye zümre-

sinden oluşan merkezi (mülki) yönetim sınıfı, şeyhülislam, imam, müderris gibi ulemanın oluşturduğu ilmiye sınıfından oluşmaktadır. Sivil sınıf ise, tüccar, esnaf ve zanaatkarların oluşturduğu siviller olarak adlandırılan diğer gruptur.

Bu açıklamanın ardından istibdal hükümlerine geçerek, bu grupları kantitatif olarak değerlendirmek anlamlı olacaktır. 212 hükümde adı geçen vakıflardan bir kısmının farklı istibdallere konu olmuş olsa da, aynı vakıflar olduğu tespit edilmiştir. Bunun üzerine aynı isimli olanlar, tek vakıf olarak hesaplandığında ve vakıf ismi verilmemiş, meşruta olarak belirtilmiş olanlar bu sayıdan çıkarıldığında 156 vakıf olduğu anlaşılır.

Hükümlerde ismi geçen 156 vakfın, nasıl adlandırıldığı hakkında kantitatif bir değerlendirme yapıldığında, 12'sinin (% 7.69) vakfın gelirlerinin tahsis edildiği yer ile anıldığı görülmüştür. Haremeyn Vakfı, Ayasofya Cami Vakfı, Divan-ı Hü-

Vakıf Kurucuları							
	Cinsiyeti	Sınıfı		Kişi sayısı	Yüzde	Cinsiyetlere Göre Toplam Kişi sayısı	Cinsiyetlere Göre Toplam Yüzde
Mesleği belirtilmiş olanlar (Toplam 62 kişi, %43,06)	Erkek	Askeri sınıf	Hanedan	1	% 0,69	58	% 40, 28
			Saray görevlileri	13	% 9,03		
			Merkezi (mülki) yönetim	22	% 15,28		
			İlmiye/Ulema	9	% 6,25		
		Grubu belirlenemeyen	4	% 2,78			
	Sivil	Tüccar, esnaf ve zanaatkarlar	9	% 6,25	9'u sivil (% 6,25)		
	Kadın	Askeri sınıf mensubu		3	% 2,08	4	
		Sivil		1	% 0,69		
Mesleği belirtilmemiş olanlar (Toplam 82 kişi, %56,94)	Erkek		59	% 40,97	59	% 40,97	
	Kadın		23	% 15,97	23	% 15,97	
Erkek-Kadın Toplam	Erkek Toplam				117	% 81,25	
	Kadın Toplam				27	% 18,75	
<b>Toplam</b>						144	%100

**Tablo 1.** İstibdal Hükümlerinde Adı Geçen Vakıfların Kurucularının Sosyal ve Mesleki Açından Sınıflandırılması

mayun Sakaları Mühimmatı Vakfı, Debbağ Yunus Mahallesi Avarızı Vakfı bunlardan bazılarıdır. Diğer 144 vakıf ise (% 92,31), kurucusunun ismiyle anılmaktadır. Bu sonuçtan yola çıkarak, aslında vakıfların büyük çoğunluğunun kurucularının ismiyle anıldığı anlaşılmaktadır ve bu çalışmada kurucuların adı ile anılan bu 144 vakıf esas alınmıştır. (Tablo 1)

Kurucuların isimleriyle anılan vakıflarda, kurucuların % 43,06'sının meslekleri belirtilirken, kalan % 56,94'ünde de mesleklerin bulunmaması nedeniyle kesin bir yargıya varmak mümkün olmasa da, unvanlarından yola çıkılarak bir değerlendirme yapılabilmektedir.

Kurucusunun meslekleri belirtilen vakıf sayısı 62'dir. Bu 62 vakfın kurucusundan 58'i (% 40,28) erkek, 4'ü (% 2,78) kadındır. Erkek vakıf kurucularının 49'unun (% 34,03'ü) askeri sınıf mensubu, 9'unun (% 6,25'i) ise sivil olduğu tespit edilmiştir. Bu 49 askeri sınıf mensubu vakıf kurucusunun 1'i (% 0,69'u) hanedan halkı, 13'ü (% 9,03'ü) saray görevlileri, 22'si (% 15,28'i) merkezi (mülki) yönetim, 9'u da (% 6,25'i) ilmiye/ulema olarak adlandırılan gruplara dâhildir. Diğer 4 vakıfta (% 2,78'inde) ise, kurucusunun yine askeri sınıf mensubu olması muhtemeldir. Ancak, bunların dâhil olduğu alt sınıflar tam olarak belirlenememiştir. Kalan 4 kadın vakıf kurucusunun da babası, eşi veya oğlunun mesleği belirtilmiştir. Bu mesleklere dayanarak bu kadınların üçünün de askeri sınıfa dâhil bir ailenin mensubu (biri şehzade validesi, biri eski bir defterdarın kızı, biri de Bağdat valisinin karısı), birinin de sivil bir şahsın (Sabuncu zevcesi) karısı olduğunu söylemek mümkün olmuştur. Dolayısıyla, bu grupları dâhil edersek, meslekleri belirtilmiş olan vakıf kurucularının (toplam 62 kişinin) % 83,87'si askeri sınıf mensubu iken, % 16,13'ü ise sivilidir.

Öte yandan, kurucusunun mesleğinin belirtilmediği 82 vakıfta da kurucuların unvanlarından yola çıkılarak değerlendirme yapılmaya çalışılacaktır. Bu vakıfların da 23'ünün (% 15,97'sinin) kurucusu kadın, 59'unun (% 40,97'sinin) kurucusu erkektir. Bu vakıfların kurucuları, unvanlarıyla birlikte değerlendirildiğinde, aşağıdaki tablolar ortaya çıkmaktadır. (Tablo 2 ve Tablo 3)

İstibdal hükümlerinde adı geçen kadın vakıf kurucular için kullanılmış olduğu tespit edilen iki unvan vardır. (Tablo 2) Bunlardan biri "sultan" ve diğeri "hatun" unvanıdır. Sultan unvanı, padişah ailesine mensup kadınlar için kullanılan bir unvan olması sebebiyle bu kadınların askeri sınıf mensubu oldukları söylenebilir. Öte yandan hatun unvanı için aynı şeyi söylemek çok zordur. Hatun unvanı, askeri sınıf mensubu kadınlar için de, siviller için de kullanılmış bir unvan olduğu için, bu kadınların hangi sosyal grubun içinde olduğu söylenemez.

Erkek vakıf kurucuları için ise, hükümlerde kadınlara kıyasla çok daha fazla unvan kullanılmış olduğu görülmüştür (Tablo 3). Bu unvanları taşıyan 59 erkek

Unvanlarına Göre Kadın Vakıf Kurucular			
Sultan	Hatun	Unvansız	Toplam
4	18	1	23

**Tablo 2.** İstibdal Hükümlerinde Unvanlarına göre Kadın Vakıf Kurucuları

Unvanlarına Göre Erkek Vakıf Kurucular												
		İsim Sonrası Unvanlar										Toplam
		İsim Sonrası Unvansız	Ağa	Bey	Çavuş	Çelebi	Dede	Efendi	Paşa	Halife	Fakih	
Ön Unvanlar	Ön Unvansız	2	12	3	-	1	1	6	7	1	1	34
	Sufî	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
	El-hacc/Hacı	6	2	1	1	-	-	-	1	-	-	11
	Acem	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
	Seyyid	1	-	-	-	-	-	3	-	-	-	4
	-Zade	2	2	-	-	1	-	-	-	-	-	5
	Hace	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3
	<b>Toplam</b>	15	16	4	1	2	1	9	9	1	1	59

**Tablo 3.** İstibdal Hükümlerinde Unvanlarına göre Erkek Vakıf Kurucuları

vakıf kurucusu kantitatif olarak değerlendirildiğinde, en büyük çoğunluğun ağa unvanı (16) ve el-hacc (11) unvanında olduğu anlaşılmaktadır. Bunların ardından efendi (9) ve paşa (9) unvanları taşıyanlar gelmektedir. Bu unvanlar, taşıdıkları anlam itibarıyla, çoğunlukla bu unvanı taşıyan kişilerin sosyal tabakalaşmadaki yerlerine işaret etmektedir. Bu unvanları tek tek ele alarak değerlendirme yapmak daha faydalı olacaktır.

“Ağa” unvanı, Osmanlı devletinde ordu, saray memuru ve mensuplarının yanında, halkın ileri gelenleri, esnaf kethüda ve yiğit başları, taşra ayan ve eşrafı için de kullanılmış bir unvandır.<sup>6</sup> “Bey” unvanı ise, çoğunlukla askeri ve mülki büyük

memurlar için kullanılmış olsa da, mevki sahibi herkes için söylenmiş bir unvandır ve asalet manası da taşımıştır. (Pakalın, 1983: 213) Dolayısıyla “ağa” ve “bey” unvanı taşıyan vakıf kurucularının hangi sınıfa dâhil oldukları hakkında kesin bir şey söylemek mümkün değildir. Öte yandan meslekleri belirtilmiş kişiler incelendiğinde, “ağa” unvanı taşıyanların yedisinin saray görevlileri dâhilinde, beşinin merkezi yönetim sınıfı dâhilinde, birinin grubu belirlenemeyen, ‘yazıcı’ mesleğinde, ikisinin ise siviller arasında olduğu görülür. “Bey” unvanlı 1 vakıf kurucusuna ise, yalnız saray görevlileri arasında rastlanmıştır. Sonuçların bu şekilde çıkmış olması da, yukarıdaki açıklamaları destekler niteliktedir. Bu nedenle, yine de “ağa” unvanlı 16, bey unvanlı 4 kişinin çoğunun askeri sınıf içerisinde olabileceğini düşünmek akla yakın gelmektedir; ancak tam bir sayı vermek mümkün olamayacaktır.

Hükümlerde sayısal olarak en fazla rastlanan unvanlardan biri olan “el-hacc” unvanı da, İslam toplumu içerisinde hac görevini yerine getiren kimseler için kullanılmaktadır. (Pakalın, 1983: 518; Öztürk, 1995: 120-3) Hac görevini yerine getirmek belli bir maddi imkânın varlığına bağlı olduğu için bu unvan, kişilerin maddi yönden iyi bir konumda olduklarına işaret etmektedir. El-hacc unvanına sahip olan kişi sayısı 59 kişi içerisinde 11 olarak tespit edilmiştir.

Unvanlar arasında “seyyid” (4), “halife”(1) ve “dede” (1) unvanlı olanların büyük ihtimalle ilmiye sınıfından olduğu düşünülmelidir. (Barkan, 1966, 16) “Seyyid” unvanı, Hz. Peygamberin torunlarından Hz. Hüseyin’in soyundan gelenler için kullanılmaktadır. (Pakalın, 1983: 200) Öztürk (1995: 123) seyidlerin Osmanlı devletinde, daha önceki İslam devletlerinde olduğu gibi, toplumda ayrıcalıklı bir konumda tutulduklarını ve ilmiye sınıfı içerisinde olduklarını düşünülerek reayanın yerine getirmek zorunda olduğu bazı mükellefiyetlerden muaf sayıldığını belirtmiştir. Halife unvanı, Osmanlı devletinde devlet dairelerinde yazı işlerinde çalışanlar için veya tarikatler içinde de önemli şahıslar için kullanılmış olmasının yanı sıra, mektep kalfalığı veya fırınlarda çalışan acemi oğlanlarının eskileri anlamına da geldiği belirtilmiştir.<sup>7</sup> Dolayısıyla farklı kesimlerden kimseler için kullanılabilen çeşitli anlamları olan bir unvan olması dolayısıyla kesin bir şey söylemek zordur. Barkan’ın (1966: 16) ifadesinden ötürü, bu kimselerin de ilmiye sınıfından olma ihtimali büyükse de emin olunamamıştır. “Dede” unvanının genellikle tarikatlarda kullanılan bir unvan olması dolayısıyla ilmiye sınıfından olması muhtemeldir.<sup>8</sup>

“Fakih” unvanlı olan 1 kişinin de fıkıh bilen kişi olması dolayısıyla ilmiye sınıfından olduğunu düşünmek gerekir.<sup>9</sup>

“Efendi” unvanının da, ilmiye mensupları için kullanılmış olduğunu, Osmanlı idari teşkilatında ilmiye mensuplarının eğitim, adalet ve din kurumları mensupları ile bürokraside istihdam edilen kesimi içine aldığı belirtilmiştir.<sup>10</sup> (Öztürk, 1995, 122) Meslekleri verilen vakıf kurucularına bakıldığında da, efendi unvanlı kimselerin biri saray görevlileri arasından, altısı ilmiye zümresinden, beşi mer-

kezi yönetim zümresinden, üçü grubu belirlenemeyen ancak askeri sınıf olduğu düşünülen kişiler arasından, ikisi de siviller arasından çıkmıştır. Bu nedenle askeri sınıf içerisinde efendi unvanlı pek çok kimseye rastlanmış olsa da, ağa ve bey unvanlı kişiler de olduğu için kesin bir şey söylemek imkânsızdır.

“Paşa” unvanının ise daha çok askeri sınıftan olan kimseler için kullanıldığı belirtilmiştir. Ancak askeri sınıfın içindeki hangi alt gruba dâhil olabileceği anlaşılamamaktadır. Çünkü farklı alt gruplar için de kullanıldığı belirtilmiştir<sup>11</sup> ki, hükümlerde çıkan sonuçlar da bunu desteklemektedir. Mesleği belirtilmiş olan vakıf kurucular incelendiğinde, “Paşa” unvanlı olanların, birinin saray görevlileri, sekizinin merkezi (mülki) yönetim zümresinden olduğu görülmüştür. Dolayısıyla, yalnız “paşa” unvanıyla tarif edilmiş olan 9 vakıf kurucusunun da hangi alt zümreden olduğu hakkında kesin bir şey söylenemese de, askeri sınıf içerisinde olma ihtimalleri yüksektir.

“Hace” unvanı taşıyan 3 kişinin de askeri sınıftan olması ihtimali yüksektir. Hace terimi, Osmanlı idari teşkilatında yüksek kademedeki kâtipleri belirtmek için kullanılmıştır ve bir sözlükte bu terim için “...efendi ve ağa ve kethüda ve reis-i hane manasınadır. Ve ‘aziz ve mu’azzam ma’nasına gelür. Ve zengin ve hal ve mal sahibi kimesneye denür. Ve hâkim ve vali ve sahib-i cemiyet ma’nalarına gelür” denmiştir.<sup>12</sup> Öte yandan, siviller için de bu unvan kullanılabilir. Bu nedenle kesin bir şey söylenemez.

Bunların yanında “çelebi” unvanlı 2 kişi için de Pakalın (1983: 342) bu unvanı, “muhtelif sanat ve meslek sahiplerine âlem olmuş bir tabirdir” diye ifade etmiştir.<sup>13</sup> Bu nedenle bu kişiler için de kesin bir şey söylemek zordur. Yine Pakalın’ın (1983: 332) “muhtelif işlerde kullanılmış memurlardan birinin adıydı” diyerek ifade ettiği “çavuş” unvanlı 1 kişinin ise askeri sınıftan olma ihtimali yüksektir.

Görüldüğü üzere yalnız unvanları belirtilen bu kimselerin büyük çoğunluğunun da askeri sınıftan olabileceğini düşünmek gerekir. Ancak bununla ilgili kesin bir sonuç vermek oldukça zor görünmektedir. Bu kişilerin hayır yapabilecek ekonomik ve sosyal statüye sahip insanlar oldukları açıktır. Metnin başında belirtildiği üzere, kurdukları vakıf, hayır amaçlı değil de, aile vakfı bile olsa, aynı şekilde belli bir ekonomik ve sosyal statülerinin olması gerekmektedir. Bu nedenle çıkan sonuçlar da bunu destekler nitelikte olmuştur. 1742–1765 yılları arasında istibdal hükümlerinden elde edilen sonuçlar ışığında yapılmış olan bu çalışma göstermiştir ki, vakıflar kurarak mimarlık alanında dolaylı da olsa hamilik yapan vakıf kurucularının çoğunluğu askeri sınıftan olmakla birlikte, siviller de vakıf kurucusu olabilmektedir. Cinsiyetleri bakımından çok büyük çoğunluğu erkek olsa da, kadınların da %20’ye yaklaşan bir oranla vakıf kurdukları görülmüştür.

## KAYNAKÇA

- AKDAĞ, M. (1971) *Türkiye'nin İktisadi ve İctimai Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, c.II, Ankara.
- BARCAN, Ö. L. (1966) "Edirne Askeri Kassamına Ait Tereke Defterleri (1545-1659) I", *Belgeler*, cilt III, sayı 5-6.
- DEVELLİOĞLU F. (2007) *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, 24. baskı. Ankara.
- FAROQHI, S. (2003) *Osmanlı Tarihi Nasıl İncelenir?* Tarih Vakfı Yurt Yayınları. 2. baskı. İstanbul.
- KAL'A, A. (1998) (Proje ve Yayın Yönetmeni), *İstanbul Ahkam Defterleri İstanbul Vakıf Tarihi 1 (1742-1764)*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul.
- KAZICI, Z. (2003) *Osmanlı'da Toplum Yapısı*, Bilge Yayınları. İstanbul.
- MARDİN, Ş. (1969) *Din ve İdeoloji*, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayını, Ankara.
- ÖZTÜRK, S. (1995) *Askeri Kassamına Ait Onyedinci Asır İstanbul Tereke Defterleri (Sosyo-Ekonomik Tahlili)*, Osmanlı Araştırmaları Vakfı (OSAV) Yayınları, İstanbul.
- PAKALIN, M. Z. (1983) *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Milli Eğitim Basımevi (3 cilt), 3. baskı. İstanbul.
- YEDİYILDIZ, B. (2003) *XVIII. Yüzyılda Türkiye'de Vakıf Müessesesi, Bir Sosyal Tarih İncelemesi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

<http://www.os-ar.com/>

## NOTLAR

1. Divan-ı Hümayundan çıkan hükümlerin kayıtlarının yer aldığı bu defterlerde, konu olarak idari ve askeri yetkililerle ilgili şikâyetler, eşkiya soygunları, bir mahkeme kararına itiraz, borçlarla ilgili şikâyetler, köylünün toprak anlaşmazlıkları, tımarlı sipahinin vergiyi toplayamama şikâyetleri, esnaf şikâyetleri, vakıflarla ilgili sorunlar ve şikâyetler vb. ele alınmıştır.

2. <http://www.os-ar.com/>

3. Diğer taraftan bu çalışmanın yalnızca istibdal hükümlerine dahil olmuş vakıfların kurucuları oldukları da akılda tutulmalıdır. Bir başka deyişle, istibdal uygulamasına her vakfın dahil olmadığını da belirtmek gerekir. Ancak bildiri yazarının devam eden doktora tez çalışmasında geniş bir çerçevede ele alınacak olan bu konu ve onsekizinci yüzyılda barınma kültürü ve yaşam koşulları bağlamında, vakıflar ve istibdal uygulamaları hakkında yapılacak araştırma ve incelemeler, bu çalışmanın konusu dışında bırakılmıştır. Burada bu hükümler, yalnızca vakıflar kurarak hamilik yapmış olan şahısların profilini ortaya koymak için kullanılmış belgeler olarak düşünülmelidir.

4. Söz konusu çalışma Bahaeddin Yediyıldız tarafından yapılmıştır. Yediyıldız, çalışmasında vakıfları 'hayri vakıf', 'aile vakfı', 'yarı-ailevi vakıf' olmak üzere 3 kategoride incelemiştir. Vakfiyeler üzerinde yaptığı kantitatif incelemeler sonucunda da, on sekizinci yüzyılda vakıfların % 75 lik bir oranla yarı-ailevi vakıf türünden olduğunu, % 18 inin yalnız hayır amaçlı kurulmuş vakıflar olduğunu, kalan % 7 sinin ise aile vakfı olarak kurulmuş olduğunu tespit etmiştir. Bu kategoriler hakkında bilgiler de veren Yediyıldız'a göre büyük çoğunluğu oluşturan yarı-ailevi vakıfların, hayır işleri için kamu yapıları kurulsa da, vakfın idaresi vakıf kurucusu ve sülalesine ait oluyor ve gelir fazlası da bu ailenin fertleri arasında paylaşılıyor. Ayrıca çeşitli vakfiyelerden örnekler de sunan Yediyıldız, bu gelir fazlasının da oldukça yüksek meblağlarda olduğunu, dolayısıyla ailenin menfaatlerinin de büyük olduğunu belirtmiştir. Detaylı bilgi için; Yediyıldız, (2003) B., *XVIII. Yüzyılda Türkiye'de Vakıf Müessesesi, Bir Sosyal Tarih İncelemesi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara. s.15-19.

5. Askeri ve reaya sınıfı şeklindeki ayırım için bknz: Kazıcı, (2003) Z. "Osmanlı Devleti'nde Sınıflar", Osmanlı'da Toplum Yapısı, Bilge Yayınları, İstanbul, s. 21-86; H. İnalçık, "The Nature of Traditional Society, Turkey" Political Modernization in Japan and Turkey (ed. R. Warde ve D. Rustow), Princeton, 1964. s.44'ten aktaran Mardin, (1969) Ş., *Din ve İdeoloji*, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayını, Ankara, s.85; Akdağ, (1971) M., *Türkiye'nin İktisadi ve İçtimai Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, c.II, Ankara, s. 89-94.

6. Sertoğlu'ndan (Osmanlı Tarih Lügatı) aktaran Öztürk, (1995) S., *Askeri Kassamına Ait Onyedinci Asır İstanbul Tereke Defterleri (Sosyo-Ekonomik Tahlili)*, Osmanlı Araştırmaları Vakfı (OSAV) Yayınları, İstanbul, s.121. ayrıca bknz. Pakalın, (1983) M. Z., Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, 3. baskı. İstanbul, cilt I, s.21-22.

7. Halife sözcüğünün taşıdığı anlamlar için bknz. Pakalın, age. cilt I, s. 708-710.

8. Tarikatlarda kullanılan manası için bknz. Pakalın, age, cilt I, s.410.

9. Devellioğlu, (2007) F., *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, 24. baskı. Ankara, s.249. Ayrıca, bu ünvanı taşıyan kimseler, Pakalın'a göre de, hadislerin manaları üzerinde duran, "ellerine geçen bir hadisi çok ince elekten geçirip pek hassas terazilerle tartmış, ondan sonra ihtiva ettikleri manaları ortaya koymuş" kimselerdir. Müftüler için kullanılmış resmi bir unvan olduğuna da belirtmiştir. bknz. Pakalın, age, cilt.I, s.585.

10. Anlamları için bknz. Pakalın, cilt I, s.505-506.

11. Pakalın, paşa ünvanı için, "Sivillerle askerlerin ileri gelenlerinin bir kısmına verilen resmi ünvanıdır.... Devlet-i osmaniyye'de vüzeraya ve esasen menasib-ı aliye-i sefiyye ve mülkiyye eshabına verilen ünvanıdır." demiştir. Bunun yanında bu ünvanın anlamlarıyla ilgili bilgi için bknz. Pakalın, age, cilt II, s. 755-757.

12. Alıntıyı Ahmed Asım, Burhan-ı Katı' Tercümesi, İstanbul 1214/1799'dan aktaran Yediyıldız, age, s.76.

13. Çelebi kelimesinin anlamları için bknz. Pakalın, age, cilt I, s. 342-345.



# METAZORİ HAMİLİK OLARAK SÖMÜRGEÇİLİK: 1931 PARİS SÖMÜRGELELER FUARI'NDA SURİYE VE LÜBNAN

Ümit Fırat Açıkgöz

## Colonialism as a Form of Forced Patronage: Syria and Lebanon in the 1931 Paris Colonial Exposition

One of the most spectacular sections of nineteenth century world fairs involved the pavilions that housed Muslim countries. The huge public interest in the Muslim or 'Oriental' countries led to the emergence of the idea of a separate colonial exposition by the early years of the twentieth century. Cancelled due to the outbreak of war in 1914, the colonial exposition was held in Paris in 1931. The exposition practices and the pavilion building of Syria and Lebanon, officially named as Les Etats du Levant Sous Mandat Français, constituted a complex and multifaceted case of patronage. The process of the participation of Syria-Lebanon to the colonial exposition is a clear illustration of the ambivalent status of the mandate administrations established in the Middle East in the aftermath of the First World War. It demonstrates the extent to which the visual repertoire available in the hands of the French for a 'proper' representation of these countries in the exposition could be politically manipulated. This process can also be defined as a 'forced patronage'. The project of the Syrian-Lebanese participation to the colonial exposition was planned and executed despite the opposition of the Arab elites, or, for the most part, the Arabs were not consulted by the French at all concerning an occasion designed to represent their own culture. The colonial patron claims to present an 'authentic' representation of the colonized, assumed to lack the capacity of self-representation, with the help of architecture, photography, ethnography, and even cinema. In essence, the major aim of this project was to seek the appreciation of the western visitors concerning the material and cultural progress bestowed by France upon the 'retarded brother', in this case being Syria-Lebanon. In other words, what is being represented here is the modern colonial empire itself.

**Keywords:** World Expositions, Colonial Architecture, Orientalism, Syria, Visual Representation and Political Legitimation.

**Anahtar Kelimeler:** Dünya Fuarları, Sömürgeci Mimari, Şarkiyatçılık, Suriye, Görsel Temsil ve Siyasi Meşruiyet

Genel inanişaya göre ideal bir sanat hamisi, sadece sanat uğruna sanatçıları destekleyen ve çalışmalarını satın alan kimsedir. Böyle birinin şimdiye dek var olduğu şüphelidir. (Osborne, 1970: 821)

*The Oxford Companion to Art*'ın *patronage* (hamilik) maddesinin ilk iki cümlesini teşkil eden bu tespite karşı çıkmak bir hayli zor. Özellikle de son dönemde kültürel üretimi toplumsal ya da uluslararası güç ilişkilerinin ayrılmaz bir parçası olarak gören tarih anlayışının zemin kazanmasıyla politik olmayan sanat ve mimariden söz etmek mümkün değil. Söz konusu güç ilişkilerinin temel aktörlerinden olan hamilik kurumunu sınırlarını genişleterek yeniden ele almanın faydalı bir tarihyazımsal egzersiz olacağını düşünüyorum. Hami ya da hamilik denince ne anlıyoruz? Tartışmasız olan, hamilik kurumunun öncelikle parasal bir ilişkiye, bununla bağlantılı olarak da parayı/desteği/koruyuculuğu sağlayan ile bu destek sayesinde üretebilen ya da ürettiğini satabilen arasındaki bir tahakküm ilişkisine işaret etmesidir. Söz konusu tahakküm ilişkisi etimolojik olarak da kendini gösteriyor. Türkçedeki himaye-hami bağlantısı bir tarafa, örneğin İngilizcedeki *patronage* kelimesinin Latince *pater* (*father*) kelimesinden türemiş oluşu, ailede görülen türde bir korumaya, yani doğası gereği asimetrik bir ilişkiye denk geliyor. (Garber, 2008: 2) Bu bağlamda bir diğer temel soru karşımıza çıkıyor: Sadece kişiler mi kişilere hami olabilir yoksa kurumlar, devletler, hatta belli politik tahakküm biçimleri de sanatsal hamilik terimleriyle açıklanabilir mi? İkinci türden bir yaklaşımın mümkün olabileceğini göstermek bu makalenin ana hedefini teşkil ediyor. 1931 Paris Sömürgeler Fuarı'na Suriye ve Lübnan'ın katılımını özgün bir örnek olarak kabul edip ilgili aktörler, mimari üslup ve temsil araçları çerçevesinde incelemek ve genelde Fransız sömürgeciliği özelde de Osmanlı sonrası manda yönetimi bağlamında ele almak yazının temel yörüngesini oluşturuyor.

### **Sömürgeci Olmayan Sömürgecilik: Manda Sistemi**

İki dünya savaşı arası dönemin sömürgecilik çağının zirvesini teşkil ettiğini iddia etmek abartı sayılmaz; bu durum Fransa için de en az İngiltere için olduğu kadar böyledir. Ondokuzuncu yüzyıldan itibaren Afrika ve Asya kıtalarında git-tikçe artan bir tahakküme tekabül eden Fransız sömürgeciliği, Osmanlı sonrası Ortadoğu'da kendine yeni ve özgün bir zemin yarattı. Savaş öncesi sömürgecilik, kukla krallıkların Fransız yönetimine tabi olduğu, doğrudan ekonomik sömürüyü veya Cezayir gibi örneklerde yerleşimci sömürgeciliği (*settler colonialism*) esas alan, 'medeniyet götürme' (*mission civilisatrice*) söylemiyle meşrulaştırılan ve uluslararası bir yasallığa dayanmayan bir sistem olarak tanımlanabilir. Birinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan ve Milletler Cemiyeti'nde tezahürünü bulan uluslararası sistem ise, savaş sonrasında sömürgeci bölüşüm ve tahakküm mekanizmalarını hukuki bir zeminde meşrulaştırmayı amaçlıyordu. Bu bağlamda, Osmanlı İmparatorluğu'nun Arap eyaletleri, söz konusu sistemin icadı olan 'manda yönetimleri' adı altında İngiltere ve Fransa'ya bırakıldı. Süresiz bir askeri işgal, politik tahakküm ve ekonomik sömürü düzenine işaret eden klasik sömürgeciliğin aksine manda yönetimleri uluslararası güvence altına alınıyor; Arap ülkelerinin

ekonomik ve siyasi kalkınması sömürgeci ülkelerin sorumluluğuna bırakılıyor; en önemlisi de, sınırları Osmanlı sonrasında dizayn edilen bu ülkelerin 'gerekli olgunluğa ulaştıklarında' bağımsızlıklarını kazanmaları öngörülüyordu.<sup>1</sup> Başka bir deyişle, geri kalmış Arap ülkeleri, ellerinden tutan sanayileşmiş, medeni Fransızlar ve İngilizler tarafından kalkındırılacak; ekonomik ve siyasi olgunluğa ulaşana dek himaye edilecekti. Buradaki pederşahi koruma/himaye etme ilişkisi ile yukarıda sözünü ettiğimiz sanatsal/mimari hamilik mekanizması arasında benzerlik ilgi çekicidir. Ayrıca 'manda' teriminin Türkçe karşılığının 'himaye' kelimesine denk geliyor olduğunu hatırlatmak da bir fikir verebilir. Örneğin, Medici ailesinin, olağandışı yeteneklere sahip olduğu düşünülen çocuk Michelangelo'nun elinden tutmasını ve yıllarca himaye etmesini, Afrika toplumlarından çok daha üst düzey bir medeniyete sahip olduğu dile getirilen Arap ülkelerinin Fransa ve İngiltere tarafından himaye edilmesiyle yan yana koymanın, her iki bağlamda da kullanılan manda/himaye terimlerini yeniden düşünmemize katkıda bulunacağı ortada. Mukayesenin, doğası gereği, yapay, geçici ve deneysel bir araç olduğu, kıyaslanan iki terim, olay, ya da olgunun aynılığı anlamına gelmediği gerçeğini göz ardı etmeden Suriye ve Lübnan'daki Fransız mandasının, temel mantığı itibarıyla sanatsal/mimari hamilik dinamiklerini yansıttığını iddia etmek abartı sayılmaz. Bunun belki de en mükemmel tezahür ettiği olay ya da süreç, 1931 Paris Sömürgeler Fuarı'na Suriye ve Lübnan'ın ya da resmi adıyla Levant Ülkelerinin (*Les etats du levant sous mandat français*) iştirakidir. Manda yönetimine içkin çelişkiler, müphemlikler, tahakküm ve direniş mekanizmaları ile söylemsel pratiklerin karmaşık bir görsel ve mimari temsil çerçevesinde billurlaştığı bu örnek "metazori hamilik" olarak adlandırdığım bir duruma işaret ediyor.

Evvela bahsettiğim çelişkiler ve müphemliklerden neler kastettiğimi netleştirmek gerekiyor. Öncelikle, Suriye ve Lübnan'daki varlığı Fransa için hiçbir zaman hayati ve vazgeçilmez önemde olmadı. Hatta mandanın sürdürülmesini savunan bir lobi, hem Fransız kamuoyunu hem de siyasi karar alma mekanizmalarını her daim ikna etmek zorunda kaldı. (Khoury, 1987: 44) İkinci olarak, Suriye ve Lübnan halkları hem manda sisteminin gerekliliği hem de himayeci ülke konularında ayrışıyorlardı. Örneğin, Maruni Hıristiyanlar tarihsel olarak Fransa'ya yakın olsalar da 1920'de hazırlanan bir uluslararası rapor, Suriye ve Lübnan'da bir Amerikan mandasına daha sıcak bakıldığını ortaya koydu.<sup>2</sup> Ayrıca, bağımsızlık yanlıları her zaman çok kuvvetli oldular ve örneğin Suriye'nin kuzeybatısında Türkiye ile birleşme yanlılarının kuvvetli olduğu bir bölge (İskenderun Sancağı) vardı. Fransızlar tüm bu dengeleri gözetmek ve baştan itibaren kaygan olan meşruiyet zeminini yitirmemek zorundaydılar. Müphem olansa şuydu: Suriye ve Lübnan ne tam bir sömürgeydi ne de bağımsız ülke. Bir taraftan sömürgeci mekanizmalar işliyor, Fransız yüksek komiseri en önemli siyasi aktör konumunu alıyor ve Fransız sermayesi ülkeye akıyorken, diğer taraftan Milletler Cemiyeti'ne verilen taahhütler gereği bir parlamento kuruluyor; belirsiz bir tarihte söz konusu olacak bağımsızlığın temelleri atılıyordu. 'Manda'nın icadının yarattığı sömürgeler arası

fiili hiyerarşi zaman zaman kafa karışıklığına ve krizlere yol açıyordu. Bunun etkileyici bir örneği 1931 Paris Sömürgeler Fuarı'na katılım sürecinde Lübnan'da yaşandı. Beyrut merkezli, Fransızca yayın yapan *L'Orient* gazetesinde 30 Nisan 1930 tarihinde 'Haklı Bir Tepki' (*une juste protestation*) başlığıyla yayınlanan bir makalede, Ticaret Odası üyesi Habib Boustani'nin gelecek yıl düzenlenecek olan Sömürgeler Fuarı'na ilişkin itirazlarından söz ediliyordu.<sup>3</sup> Boustani'nin itirazının temelini organizasyonun adının sömürgeler fuarı olması teşkil ediyor; manda yönetiminin hukuksal çerçevesi hatırlatılarak, geçici olduğu teminat altına alınmış Fransız varlığının Suriye ve Lübnan'ı diğer Fransız sömürgelerinden üstün kıldığı, dolayısıyla aynı muameleyi görmenin kabul edilemez olduğu belirtiliyordu. Bu konuyla ilgili bir düzenleme yapılmadıkça Ticaret Odası'nın fuara katılımı alaka hiçbir destekte bulunmayacağını aktaran makalenin yazarı, iyi yönetilmezse, bu sorunun Fransız yönetimi için ciddi bir krize dönüşebileceğini iddia ediyordu. Buradaki tanımlama, sınıflandırma ve temsil etme biçimleri üzerine yaşanan tartışma tüm manda dönemini tanımlayan müphemliği özetliyor. Ne tam bir sömürge ne de tam bir bağımsız ülke olan Levant devletleri, kendi gündemlerini Fransızlara kabul ettirmiş olacaklar ki, 1931 Fuarı'nda Suriye ve Lübnan pavyonu diğer tüm Fransız sömürgelerinin yer aldığı kısım yerine Portekiz, Hollanda ve İtalya kolonilerinin bulunduğu 'yabancı katılımlar' bölümüne inşa edildi. Yaratılmaya çalışılan algı, Suriye ve Lübnan'ın kendi kendisini temsil edebilecek gelişmişlik düzeyine sahip olduğu, Fransa'nın sadece bir aracı işlevi gördüğüydü. Esasen, tüm bu biçimsel ayarlamaların gizlemeye çalıştığı şey, genel olarak fuarın, özelde de Suriye ve Lübnan'ın katılımının Fransızlarca tasarlandığı, tanımlandığı ve gerçekleştirildiği idi. Tüm bunlara içkin olan sömürgeci güç ilişkileri, karmaşık ve çok yönlü bir şekilde Suriye ve Lübnan pavyonunda tezahür ediyordu.

### **Dünya Fuarlarından Sömürgeler Fuarı'na**

1931 Paris Sömürgeler Fuarı'nın söylemsel çerçevesinin kökenlerini ondokuzuncu yüzyıl dünya fuarlarında aramak gerekir. İlki 1851'de Londra'da, daha sonra Paris, Viyana ve Chicago gibi şehirlerde düzenlenen dünya fuarları, esasen, batı dünyasının bilim, teknoloji, sanayi ve kültür alanlarında kaydettiği muazzam aşamanın kutlanmasıydı. Dünyanın dört bir tarafından gelen ziyaretçiler batı kapitalizminin başarılarına ve buna mukabil ele geçirdiği ve sömürgelerde tezahürünü bulan politik ve ekonomik tahakküme tanıklık ediyorlardı. Bu konu hakkında geniş bir eleştirel literatür mevcuttur.<sup>4</sup> Öte yandan, dünya fuarlarında Müslüman ülkelerin temsili hakkında da artık başlı başına bir külliyat oluştuğunu söyleyebiliriz.<sup>5</sup> Müslüman dünyası üzerine yerleşmiş düşünce kalıplarının ve klişelerin ince elenip sık dokunmuş bir anlatı etrafında görsel olarak vücut bulması Osmanlı İmparatorluğu dışında az ya da çok batı hâkimiyetine girmiş tüm ülke veya bölgelerin temsilinde başat konumdaydı. Osmanlıların, on dokuzuncu yüzyıl dünya fuarlarında tüm bu önyargıları kırmak ve kendilerini medeni dünyanın bir parçası olarak kabul ettirmek uğruna hayli ciddi çabaları olduğunu son dönemdeki çalışmalardan öğreniyoruz; fakat bu çabaların o dönemde batıdaki Osmanlı algısını

dönüştürmeye ne ölçüde katkıda bulunduğu şüphelidir. Hâkim olan 'doğu' algısı özü itibarıyla Fas, Cezayir, Osmanlı, İran veya Mısır için aynıydı; İslam medeniyeti ortaçağdaki seviyesinde takılıp kalmıştı; insanlar akıldışı ve fanatikçe dürtülerle hareket ediyorlardı ve tembeldiler, sokaklar pislikten geçilmiyordu; kadınlar harem veya köle pazarı resimlerinde tasvir edildiği türden bir hayat sürüyorlardı ve yıkılıp un ufak olmakta olan tüm bu medeniyet sultanların keyfi ve despotik yönetimine mahkûmlardı. Tüm bu anlatının dünya fuarlarında tezahür etmesinin en kusursuz örneği, daha sonra başlı başına bir tür (*genre*) haline gelecek olan Kahire Sokağı (*Rue de Caire*) idi. 1889 Paris Dünya Fuarı'nda binalarındaki çatlaklar veya yoldaki pislikler kasten ve titiz hesaplamalarla yerleştirilen Kahire Sokağı, çökmekte olan Müslüman Mısır medeniyetine mimari bir sembolizmle selam gönderiyor ve fuarın en çok ilgi çeken bölümlerinden biri olmayı başarıyordu. Tüm bu sembollerin ve anlatıların politik olmayan bir temaşanın öğeleri olduğu düşüncesi tarih yazımında nice dir kabul görmüyor. Oryantalizm denilen ve edebiyattan resme, mimariden seyahatnamelere, günlük dilden dünya fuarlarına yansımalarını bulan bu söylem ve semboller bütünlüğü, geri kalmış Müslüman dünyasının gelişmiş batı tarafından medenileştirilmesini ve kalkındırılmasını, daha açık olmak gerekirse politik ve ekonomik tahakküm altına alınmasını meşrulaştırıran bir zemin yaratmaktaydı. (Said, 1978)

Özelde Müslüman ülkeleri genelde de sömürgeleri temsil eden pavyonların gördüğü ilginin de etkisiyle ayrı bir sömürgeler fuarı düzenleme fikri 1910'lara kadar gider. Birinci Dünya Savaşı ile kesintiye uğrayan ve ancak 1930'lara doğru yeniden gündeme gelebilen bu proje esasen 1912'den sonra uzun yıllar Fransa'nın Fas genel valisi olarak görev yapan Hubert Lyautey'nin himayesindeydi. Fransız sömürgeciliği tarihinde önemli bir yeri olan Lyautey, sömürgelere anavatanın kültürünü dayatma temelli ve en doğrudan ifadesini Cezayir'de bulmuş olan Fransız politikasına karşı çıkıyor, onun yerine, yerli kültüre saygı duyan ve yerel kurumları ve güç ilişkilerini destekleyerek kendi yanına çekmeyi amaçlayan alternatif bir model öneriyordu. (Wright, 1991; Rabinow, 1989) Bu modelin temel ayaklarından birini oluşturan mimari ve şehircilik alanlarında 1910'lardan itibaren Fas'ta muazzam dönüşümler meydana geldi. Yerel mimari öğelerle dönemin Fransa'sına hâkim olan mimari diller ve mekân anlayışlarının harmanlanmasıyla ortaya çıkan kendine özgü bir görsel çevre Fas şehirlerini tanımlamaya başladı. Tarihi eserler korunup geleneksel sanatların serpilmesi yönünde adımlar atılıyor, tüm bunların yanında sömürgeciliğin temel meşruiyet zeminlerinden olan medeniyet götürme ilkesi çerçevesinde sağlık, altyapı ve eğitim hizmetleri de ihmal edilmiyordu. Henri Prost gibi şehir plancıları ile Albert Laprade gibi mimarların projeleriyle Lyautey birebir ilgileniyor, sömürgeci yönetimin kaynaklarının tahsisinde oldukça cömert davranıyordu. Fas'ta kısa zamanda alınan olumlu mesafe bu modeli tüm Fransız sömürge yönetimleri için ilham kaynağı haline getirmiş; Lyautey ise başarılarının karşılığını anavatanından takdir görerek, hatta kısa bir dönem Fransız hükümetinde savaş bakanlığına atanarak almıştı. 1920'lerin sonlarında artık

emekli bir politikacı olan Lyautey, neredeyse yirmi yıl evvel düşlediği sömürgeler fuarının nihayet hayata geçirilmesine manevi ve siyasi hamilik ediyordu. Fuarın temel anlatısı ondokuzuncu yüzyıldan bir nebze farklılık gösteriyordu: Artık ana vurgu sömürgelerin geri kalmışlığından ziyade - gerçi bu göz ardı edilmiş değildi- Fransızların sömürgeleri medenileştirme yolundaki katkılarına odaklanmıştı. Ziyaretçileri sömürgeciliğin devamının gerekliliğine ikna etmenin, başlıca hedefi teşkil ettiği söylenebilir.<sup>6</sup> Bu bağlamda ikna edilmesi gerekenler sadece ülkelerinde, manda veya sömürgeci her ne tür siyasi adla olursa olsun, yabancı bir işgalci görmek istemeyen sömürgeleştirilmiş yerel halk grupları değildi. Sömürgeciliğin faydalarını sergilemenin Fransa içinde de gelişen, başını çoğu sosyalist olan aydın ve sanatçıların çektiği sömürgecilik karşıtı cepheyi de ikna etme yönünde olumlu rol oynayacağı düşünülüyordu. Konumuzla doğrudan alakası olmasa da, 1931 yılındaki bu fuara tepki olarak sürrealistlerin Paris’te bir karşı-sömürgeci sergi (veya sömürgeci karşı-sergi) düzenlediklerini belirtmeden geçmeyelim. Tüm bu dinamikler çerçevesinde, fuarın düzenleyicileri hassas bir söylemsel dengeyi tutturmak durumundaydılar. Bir taraftan Fransa’nın fiziki ve manevi katkılarını görselleştirerek sömürgeciliği olumlarken, diğer taraftan sömürgelerin hala medeni dünyadan ne kadar geride ve batılı bir ülkenin himayesine ne kadar muhtaç olduklarını vurgulamak gerekiyordu. Sömürgeciliğin o döneme kadar tasarlanan bu en büyük tiyatrosundaki senaryo böyleydi; dekorasyon ve koreografi ise titizce seçilmiş, sömürgelerin ilkel kültürünü temsil edecek tarihsel ve etnografik nesnelere tanımlanacaktı. Bu bağlamda tartışılan egzotizm-otantiklik ikilemi dikkat çekicidir ve fuarı, ondokuzuncu yüzyıldaki öncüllerinden ayrı bir yere oturtur. Fuarın düzenleyicileri, bir taraftan geçmiş yüzyıldaki örneklerden farklı olarak çarpıtılmış bir egzotizm yerine olabildiğince nesnel temsili savunurken, diğer taraftan eski tür ‘doğu’ ya da sömürge imgesine alışkın olan ziyaretçilerin ilgisinin azalmasından endişe ediyorlardı. Bu iki uç arasında bir denge tutturmak fuarın temel anlatısının belirleyici motifi oldu. Başka bir deyişle, egzotik ve otantik olanların bir karışımı, söylemsel bir prensip olarak, etnografik nesnelere, kılavuz kitaplar, mimari ifade biçimleri ve diatomalar ile olduğu kadar film gibi daha yeni temsil araçlarıyla da tezahür etti. Benzer nesnelere, metinler ve görsel ifade türleri, Fransa’nın, Haçlı Seferleri’nden itibaren üstlendiğini iddia ettiği medenileştirici misyonu retrospektif bir çerçevede vurgulayacaktı. Savaş sonrası Suriye’yi işgal eden Fransız güçlerine komuta etmiş olan, ve sömürgeler fuarında Lyautey’nin yardımcılığını üstlenen Leon Cayla’nın sözleriyle, fuarın temel işlevi “Fransa’nın muazzam sömürgeci çabasının retrospektif ve çağdaş bir sentezi”ni teşkil etmekte.<sup>7</sup>

### **Temaşa Edilecek Bir Levant**

Suriye ve Lübnan, resmi olarak Nisan 1927’de fuara davet edildi. Manda yönetiminin federal yapısı gereği yarı-otonom devletler<sup>8</sup> Yüksek Komiser Henri Ponsot tarafından bilgilendirildi ve ne ölçüde bir katkıda bulunacaklarına dair rapor hazırlamaları istendi. Aynı yılın Ekim ayında, Ponsot tarafından, Suriye

ve Lübnan'ın fuara tek bir çatı altında iştirak etmeyi kabul ettiğine dair bir yazı Paris'e gönderildi. Fuara hazırlanmak için atılan ilk adımlardan biri, Lyautey'nin önerisiyle, manda yönetimindeki Suriye ve Lübnan adına Paris'te bir ofis açılmasıdır.<sup>9</sup> Manda Yönetimi Altındaki Levant Devletleri Ofisi (*Office des Etats du Levant sous Mandat Français*) ismiyle anılan bu ofisin Suriye ve Lübnan'ın fuara hazırlığını organize etmenin yanında manda yönetimini Fransızlara tanıtmaya, başka bir deyişle Fransa'nın Levant'taki medenileştirme misyonunun propagandasını yapma işlevi de bulunuyordu. Ofisin sömürgeci basın ve propaganda konusunda uzman olan (Fournié ve Riccioli, 1996: 31) müdürü Pierre Alype'nin temel görevi Suriye ve Lübnan'daki bürokratlarla fuarın yöneticileri arasında iletişimi ve koordinasyonu sağlamaktı. Bunun yanında, pavyon başta olmak üzere fuarda yer alacak tüm öğelerin tasarlanması ve hazırlanması sürecinde aktif olan Alype, mandanın resmi söylem çerçevesinde temsili için fikirler öne sürüyor, projeler üretiyor ve pavyonun mimarlığı gibi kilit görevler için önerilerde bulunuyordu. Örneğin 1929 Barcelona Uluslararası Fuarı'na yaptığı ziyaret, örnek alınabilecek veya uzak durulması gereken birtakım temsil araçları ve stratejileri konusunda Alype'e epey ilham vermiş benziyor.<sup>10</sup> Doğu ülkelerinden katılımın az olması sebebiyle pavyon mimarisi hakkında aradığını bulamayan, İspanya pavyonunun rafine olmadığını söylediği Endülüsçü tasarımını ise büsbütün başarısız bulan Alype, Barcelona Fuarı'nda gördüğü ve son derece etkili bulduğu çağdaş mimarlık ürünleri ve kentleşme pratiklerinin sergilenmesi fikrinden çok etkilendiğini belirtiyor. Ziyaretçilerin kentleri havadan gösteren fotoğraflara, yerel kıyafetlere ve mimari eserlerin yeniden üretilebilir küçük kopyalarına büyük ilgi gösterdiğini özellikle vurguluyor. Tüm bu araçların ve stratejilerin iki yıl sonraki Paris Fuarı'nda, Suriye ve Lübnan pavyonu için de kullanılmış olması Alype'nin nüfuzu hakkında fikir verebilir.

Suriye-Lübnan pavyonunu ziyaret edeceklere dağıtılmak üzere hazırlanan propaganda broşürü, manda yönetiminin resmi anlatısının etraflıca tezahür ettiği araçlardan birisiydi. Özellikle entelektüel kesime hitap etmeyi amaçlayan broşür, temel olarak üç ana eksen etrafında tasarlanmıştı. Bunlardan birincisi, Henri Bordeaux ve Myriam Harry gibi Fransız yazınından kimselerin yakın geçmişte yaptıkları Suriye ve Lübnan gezileri üzerine gözlemlerinden oluşuyordu. Bu gözlemlerin, fuarın açıldığı dönem itibariyle on bir seneyi bulan Fransız mandasını olumluyor olduğu su götürmez. İkinci temel eksen, ekonomiden yönetim yapısına, ziraattan kentsel yatırımlara dek manda yönetiminin katkıda bulunduğu her alan için ayrı bölümler halinde tanıtıcı bilgiler verilmesi ve bu bilgilerin Beyrut'taki yüksek komiserlikçe gönderilecek belgeler ve istatistiki verilerle desteklenmesiydi. Son olarak broşür, hem belgesel hem de estetik yönü kuvvetli olan görsel malzeme ile desteklenmeliydi. Bu çerçevede hazırlanacak olan broşür, Alype'nin sözleriyle "manda yönetiminin olumlu etkisinin bir kanıtı olarak" (*comme un témoignage de l'efficacité du mandat*) belli başlı ulusal ve uluslararası kütüphanelere gönderilecekti.<sup>11</sup> Broşürün ilk kısmı Suriye ve Lübnan üzerine coğrafi ve demografik

bilgiler veriyor, bölgedeki doğal kaynaklara özel bir vurgu yapıyordu. Bir sonraki kısım bölgedeki Fransız etkisine odaklanmıştı. Yüksek komiser Ponsot üzerine tanıtıcı bir bölüme iki adet Beyrut fotoğrafı eşlik ediyordu. Fotoğraflardan birisi eski, yani manda dönemi evvelinden bir mahalleyi gösterirken diğeri çağdaş kentleşme pratiklerine uygun olarak düzenlenmiş yeni bir mahalleyi gösteriyordu. Bu basit zıtlık, esasen, sömürgeci söyleme içkin olan ‘medenileştirici misyon’ (*mission civilisatrice*) bağlamında anlaşılmalıdır. Geri kalmış ve/veya geri kalmaya mahkum sömürgecilik öncesi dönemin sefaletiyle sömürgeciliğin nimetleri arasında var olduğu söylenen ve Fransızların fazlasıyla vurgulaya geldikleri keskin karşıtlık en çarpıcı tezahürünü kentleşmede buluyordu. Kimi zaman doğal kimi zaman sembolik sınırlarla (*cordon sanitaire*) ayrılmış olan sömürgecilik öncesi mahalleler ile sömürgeci dönemin yeni kentleri yan yana geldiğinde beliren kuvvetli görsel anlatı üzerine çalışmalar hem Fransız hem de İngiliz sömürgeciliğine dair mevcuttur.<sup>12</sup> Aynı anlatının eşit derecede kuvvetli bir sembolizmle fotoğraf yoluyla yeniden üretilmesi Suriye ve Lübnan pavyonu broşürünü oldukça ilginç kılıyor. Öte yandan, Fransızların sağlık ve eğitim alanlarında yaptığı katkılar örneğin dispanser veya ilkokul ve üniversiteler üzerine bilgilerle taçlandırılıyor, bu da ‘medenileştirici misyon’ üst anlatısının bir başka temel ayağını teşkil ediyordu. Broşürün son bölümü ise turizm meselesine ayrılmıştı ve temel olarak arkeolojik ve tarihi alanlar veya yapılar üzerinden ilerliyordu.

Suriye ve Lübnan’ın Paris Sömürgeler Fuarı’na katılımı, Fransa’nın sadece manda döneminde değil, daha öncesinde de bölgeye yaptığı katkıları vurgulamaya yönelik bir gündeme sahipti. Teknik olanakları ve sosyal vizyonuyla Fransa’nın bölgede oynadığı olumlu rolün, Roma döneminden bile daha esaslı bir miras bırakacağı dolaylı olarak ifade ediliyordu.<sup>13</sup> Örneğin manda dönemindeki zirai ilerlemeyi vurgulamak amacıyla, Suriye ve Lübnan’da ziraatın dünü (ki bu ‘dün’ 1200 yıllık Müslüman geçmişini neredeyse tamamen yok sayıp Roma dönemine odaklanıyordu), bugünü ve yarını konulu bir şema hazırlanmıştı. Etkisi en hızlı ve net gözlenebilen alan sağlık idi; buradaki ilerlemelerin, Fransa’nın manda sisteminin kendisine yüklediği sorumlulukları yerine getirdiğini vurgulamanın yanında, insani ve medenileştirici misyonunun da ifa edildiğini kanıtlaması açısından özel bir önemi vardı. Bu amaçla, kurutulan bataklıklar ile su ve kanalizasyon sistemlerinin plan ve fotoğrafları, Suriye ve Lübnan pavyonunda yerini aldı. Buna ek olarak, açılan hastane ve dispanserlerle buralarda çalışan doktor, hemşire ve tedavi edilen hastalarla alakalı istatistikî veriler sunuluyordu. Ziraat, kentleşme ve ulaştırma alanlarında Suriye ve Lübnan’ın durumunu tasvir etmek amacıyla bir model hazırlanıyor; demiryolları, karayolları, zirai alanlar ve kentleşme başlıklarında manda döneminde yapılanlar yirmi beş küçük ampul ile aydınlatılarak vurgulanıyordu. Onbeş kadar metin bu modele eşlik ediyor; ziyaretçilerin Suriye ve Lübnan’daki altyapı faaliyetlerine Fransız katkısı üzerine ayrıntılı bilgi edinmeleri sağlanıyordu. Alype başından beri mimari ve kentleşme alanlarında Beyrut, Şam, Halep ve Lazkiye gibi kentlerde manda döneminde alınan mesa-



fenin özellikle vurgulanmasını, bu stratejinin Fransız yönetiminin meşruiyetini pekiştirmek adına oldukça etkili olacağını savunuyordu. Alype ayrıca Levant'taki Fransız varlığının geçmişten bugüne gelen bir süreç olduğunun altının çizilmesini hayati önemde görüyor, böyle bir anlatının, manda yönetimini basit bir işgalden ziyade tarihsel bir sürecin zirvesi olarak resmedeceğini düşünüyordu. Başka bir deyişle, manda yönetimi Fransız medenileştirme misyonunun kurumsallaşmasından başka bir şey değildi: "Fransa'nın Levant'ta tarih boyunca oynadığı rolü vurgulayacak, bölgedeki Fransız kurumlarının tarihsel varlığının ve Fransızların yerli halkla yakın ilişkilerinin altını çizecek olmamızın temel amacı manda yönetiminin, Fransa'nın medenileştirici geleneğine sadık kalması olduğunu ileri sürmektir."<sup>14</sup> Bu amaçla yapılan işler arasında, örneğin 1930 yılında Marsilya Ticaret Odasından bir dilekçeyle Levant'taki Fransız ticaretine dair belgelerin talep edilmesi bulunuyor.<sup>15</sup> Bu dilekçenin gönderilmesinden bir yıl kadar evvel, yine Marsilya'da, Suriye turizmi üzerine bir konferans düzenlenmiş olması ilgi çekicidir.<sup>16</sup> *Cahiers du Sud Marseille*'in belirttiğine göre, konferansın ana temalarından bir tanesi Fransa'nın Şarلمان'dan beri, özellikle de Haçlı Seferleri'nden sonra, başta Hıristiyanların koruyuculuğu olmak üzere üstlendiği aktif rol idi. İki oturum olarak organize edilen konferansın ilk bölümünde sadece ondokuzuncu yüzyıl ve sonrasında Suriye ve Lübnan'ı ziyaret eden Renan, Chateaubriand, Lamartine ve Barrés gibi önemli Fransız entellektüellerinin izlenimlerinin tartışıldığını belirten dergi, tüm bu örneklerde ortak olan temanın Fransa'nın bölgede tarih boyunca üstlendiği medenileştirici misyon olduğunu aktarıyor. Sömürgeler fuarına Suriye ve Lübnan'ın katılımıyla söz konusu Marsilya konferansı arasındaki paralellik, Foucault'nun 'söylem' kavramına çarpıcı bir örnek teşkil ediyor. Aynı ideolojik ve tarihsel çerçevede formüle edilen anlatılar, fuarda da konferansa olduğu gibi geniş bir görsel ve yazılı arşive atıflar yaparak Fransa'nın Levant'taki tarihsel misyonunu ortaya koymayı ve meşrulaştırmayı hedefliyor. Birbirlerine referans vermek suretiyle inanılabilirlik kazanan tarihyazımı, seyahatname yazını ve resimden fotoğrafa geniş bir görsel arşiv, bir nevi karşılıklı bağımlılık ve iç içe geçmişlik ilişkisine tekabül ediyor. Başka bir deyişle, ondokuzuncu yüzyıl seyahatname yazını, sınırlı bir akademisyen grubuna hitap eden bir konferans veya geniş kitlelere ulaşmayı hedefleyen bir fuar, genelde 'doğu'yu, özelde de Suriye-Lübnan'ı tahlil, temsil ve manipüle eden bir söylemsel bütünlüğün tezahürlerini oluşturuyor.

Marsilya'dan talep edilen belgelere ek olarak, Alype'nin liderliğindeki hazırlık komitesi, Fransa'nın bölgedeki tarihsel varlığını vurgulamak için manda yönetiminden çeşitli objeler ve belgeler talep etti. Fransız hayır ve eğitim kurumlarının onsekizinci yüzyıldan beri süregelen katkılarını vurgulayacak belgeler, grafikler ve görsellere özel bir önem atfediliyordu. Bu kurumların manda dönemindeki gelişmesi üzerinde ayrıca duruluyordu. Bölgedeki Fransa bağlantılı Hıristiyan misyonlarının arşivleri taranarak medenileştirme misyonu tezine dayanak teşkil edecek belgeler arandı. Benzeri çalışmaların daha Sömürgeler Fuarı'na katılım resmileşmemişken bile, Suriye ve Lübnan Bankası (*Banque de Syrie et du Grand*



**Resim 1.** Suriye ve Lübnan'ın Dinler Ağacı (Fransız Dışişleri Bakanlığı Arşivler Merkezi, Nantes)

*Liban*) tarafından desteklendiğine dair belgeler mevcuttur.<sup>17</sup> Dikkatle vurgulanan başka bir konu da, Fransa'nın, Suriye ve Lübnan'da, farklı din ve etnik kökenlerden gelen insanlardan müteşekkil, son derece çoğulcu bir toplumu yönettiği idi. Bu bağlamda çarpıcı bir belge, dinsel demografiyi görselleştiren ağaç şeklinde bir grafikdir.<sup>18</sup> İnsanlık tarihinin kronolojisini temsil eden ağacın gövdesinden, dinler ve mezhepler sırayla beliriyor ve nüfusa oranlarına nispeten bir hacme sahip olan dallara dönüşüyor. Yirmi dört farklı dini mezhebin dokuzu İslam'a, biri Museviliğe, kalanları Hıristiyanlara ait. Bu olağandışı dini çoğulluğun, Fransa'nın emperyal prestijini pekiştirme amaçlı vurgulandığını iddia etmek abartı olmayacaktır. Bunun yanında Hıristiyanlık ve İslam tarihi üzerine belge ve fotoğrafların da sergilenmesi öngörülüyordu. Ancak Fransız yetkililer, fuara herhangi bir muhalefetin önünü almak amacıyla, özellikle Müslümanları incitecek ifade ve objeleri kullanmaktan özenle imtina ediyorlardı. Alype, dini belge ve objelerin, Müslümanların tepkisini çekmeyecek şekilde hazırlanması gerektiğini ısrarla vurguluyordu. Örneğin, pavyonun içindeki resimlerden sorumlu Jean Marchand adındaki ressam, peygamberin rüyasını (miraç) anlatan bir resim yapmak isteyince, böyle bir resmin Müslümanların tepkisini çekeceği gerekçesiyle reddedildi.<sup>19</sup>

Pavyonun etnografi bölümü için, kıyafetlerden avcılık malzemeleri gibi yerel teknolojiye ait ürünlere, dinsel objelerden süs eşyalarına dek geniş bir yelpaze meydana getirildi. Örneğin İskenderun Sancağı'ndan, Kürt, Alevi, ve Türkmenlere ait farklı kıyafetler, kadınların saç stillerine ait örnekler, çeşitli mefruşat, halılar ve balıkçı araç-gereçleri talep edildi.<sup>20</sup> Bu tür kıyafetlerin orijinalliğini vurgulamak için insanlar tarafından giyinilmesi gerektiği düşünüldü ve bunun için on beş kişi istihdam edilmesine karar verildi. Bu noktada, Zeynep Çelik ve Leila Kinney'nin dünya fuarlarında etnografi bölümleri üzerine analizini hatırlamakta fayda var: "...etnografi bölümlerinin başarısı objelerin teatral sunumu üzerine bina edilmiş-

ti; burada belgeleme işi kültürel olarak hakiki olduğuna hükmedilen çeşitli eğlence biçimleriyle iç içe geçmişti.” (Çelik ve Kinney, 1990: 39) Göbek dansı veya benzeri türde bir temaşanın varlığına dair bir ize henüz rastlanmamış olsa da, ‘otantik’ kıyafetleri giyip ortalıkta dolaşan insanların sergiye belli bir teatrallik halesi katacağına şüphe yok. Etnografi bölümüne eşlik eden arkeoloji ve tarih bölümündeysel bölgenin farklı tarihsel dönemlerine ait objelerin yanında fotoğraflar ve önde gelen mimari anıtların minyatürleri bulunuyordu. Diğer bir bölüm *La Culture du Levant* olarak adlandırılmıştı ve özellikle ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren Suriyelilerin Arap kültürüne olan katkılarına odaklanıyordu. Suriye entellektüelleri tarafından üretilen gazeteler, dergiler, edebi eserler, sözlükler ve ansiklopedilere ek olarak nadir eserlerin de bu bölümde sergilenmesi amaçlanıyordu. *La Culture du Levant*’ın hitap edeceği kitle, Alype’nin ifadesiyle Kuzey Afrika’nın ötesini bilmeyen Fransız entellektüelleri ve seyyahlarıydı. Sıradan ziyaretçileri ise en fazla çekecek olanınsa etnografi ve tarih bölümleri olacağı varsayılıyordu; bunun temel nedeniyse bu ziyaretçilerin Suriye’de hâlihazırda söz konusu olan sanayi ve zirai üretime ilgi göstermeyeceği düşüncesiydi. Yapılması gereken, özellikle Orta Çağdan itibaren Fransa ile Levant arasındaki kültürel alışverişe odaklanacak tarih ve etnografi bölümlerini öne çıkarmaktı. Tüm bu bölümlerin tasarlanıp sergilenme sürecinde söz konusu olan tahakküm esasen hem genel anlamda Sömürgeler Fuarı’nın, hem de Suriye ve Lübnan’ın fuara katılımının özünde mevcut olan tahakkümün bir tezahürüydü. Bölgenin tarihine ait obje ve belgeler önemli olabilirdi, kıyafetler kadim bir kültürün yansımalarıydı, Suriyelilerin son yüzyıldaki kültürel faaliyetleri elbette takdire şayandı; fakat tüm bunları anlamlı, anlaşılır bir bütün haline getirip sınıflandıran, tasnif eden ve birbirleriyle ilişkilerini vurgulayacak şekilde sergileyen Fransızların hamiliği tüm hikâyenin asıl başkarakteriydi.

### **Susan Mimari, Konuşan Dekor: Pavyon Binası**

Suriye ve Lübnan’ın, veya fuardaki resmi adıyla Fransız Mandası Altındaki Levant Devletleri’nin pavyon binası, Paris’te yaşayan bir Lübnanlı olan Ulysse Moussali tarafından Şam’daki onsekizinci yüzyıl yapısı Azem Sarayı model alınarak tasarlandı. Fakat Moussali’nin tasarım sürecine normalin üzerinde bir müdahale olduğunu, başta Alype olmak üzere birçok Fransız bürokratiyle birlikte bazı mimarların pavyon binasının kendi görüşleri doğrultusunda gözden geçirilmesine yönelik taleplerine maruz kaldığını belirtmek gerek. Başka bir deyişle, Moussali pavyon binası tasarımını mali, politik ve temsilsel gerekçelerle defalarca revize etmek zorunda bırakıldı. Aşağıda tasarım sürecine dair değinilen noktalar, bu makalenin odaklandığından farklı olarak çok daha klasik anlamda bir hamilik ilişkisine işaret ediyor. Binayı yaptırmanın binayı yapana sunduğu taleplerden mütevellit bir hamilik ilişkisinin ötesinde, mimar seçiminde belli bir sembolizmin göz önüne alındığını kestirmek zor değil. Bölgeyi temsil edecek bir pavyon binasını Paris’e göç etmiş olan bir Lübnanlıya yaptırmak, Fransa’nın manda yönetiminden de evvel kendisine atfettiği bölgenin hamiliği rolünün ideal bir sonucu gibiydi. Fran-

sa, ziraattan sanayiye, siyasetten kültüre bölgedeki tüm kurumların gelişmesine öncülük etmekle kalmıyor, Suriye ve Lübnan'ı uluslararası bir organizasyonda temsil edecek bir binanın yapımını Fransız mimarlık kültürünü tanıyan Lübnanlı bir mimara emanet ederek ilerleyen zamanlarda söz konusu olacak olan, ölçüsü muğlak bir kendi kendine yeterlilik haline gönderme yapıyordu. Moussali'nin tasarımına yapılan olağan dışı müdahale göz ardı edildiğinde, bu anlatı bir ölçüde kabul edilebilirdi. Fuarın ser mimarı Albert Tournaire'in, ilk çizimleri yeterince mahir bulmadığına dair, diğer bürokratlar tarafından dikkatle not alınan eleştirisi bunlardan yalnızca biridir.<sup>21</sup>

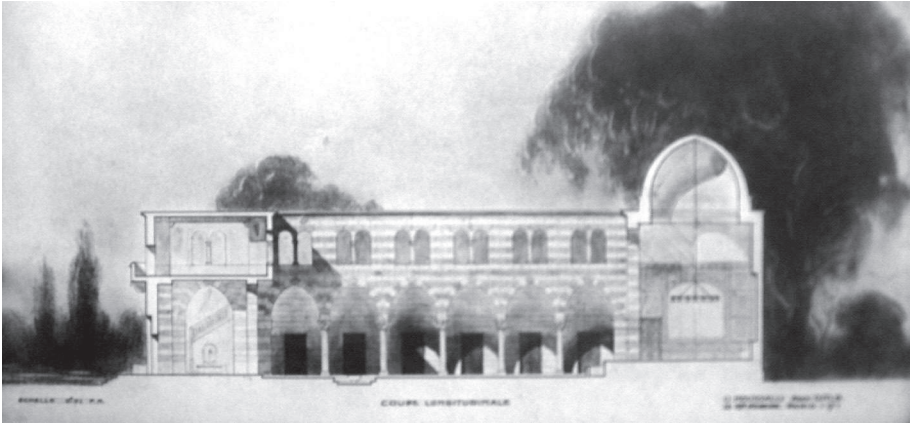
Azem Sarayı, önceki dönemlere ait pavyon binalarının tersine oldukça sade ve kolay algılanabilir diliyle tam da Alype'nin Barcelona Fuarı'nı ziyaretinde düşündüğü türden bir pavyon binası için kusursuz bir model teşkil ediyordu.<sup>22</sup> Bununla beraber, tumturaklı şark pavyonlarına alışagelmış ziyaretçilerin, sade, gösterişsiz ve mimari uyumuyla beğeni toplamaya çalışan bir pavyona ilgi göstermeyeceğinden endişe ediliyordu. Alype'nin kendisi de bunun farkındaydı ve en azından cephe tasarımını sade olursa insanları içeriye girmeye teşvik etmeyeceğini düşünüyordu: "Fazla sade bir cephenin zaten içeriye girmeye meyyal olmayan ziyaretçiler için yeteri kadar cezbedici olmama riski var. Önünden geçenlerin dikkatini ve merakını celbedecek denli vurucu bir görüntünün yaratılması uygun olur."<sup>23</sup> Görünüşe bakılırsa, Moussali Azem Sarayı'nı yerinde etüt etmemiş olacak ki, birden fazla kere binanın fotoğraflarının çekilip kendisine gönderilmesini talep etmiş. Yazışmalardan birinde, biraz da sitemkâr biçimde, sanatsal olarak çekilmiş



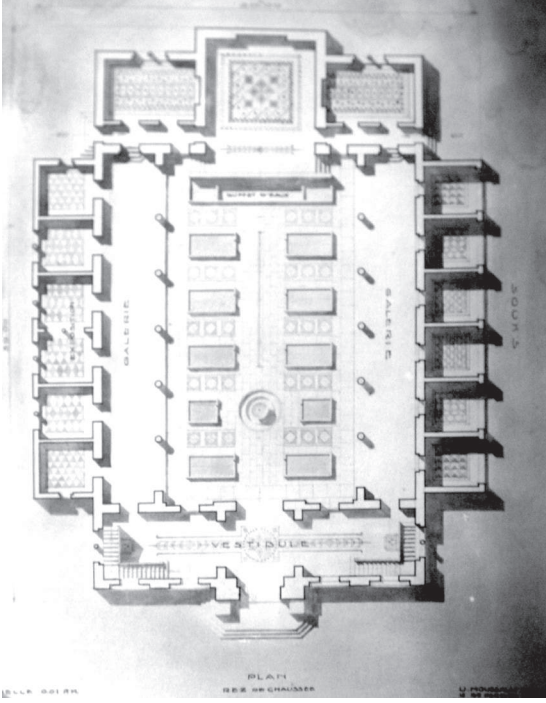
**Resim 2.** Azem Sarayı, Şam. (archnet.org, fotoğraf: Mohammed el-Esad, 1986)

fotoğraflar yerine mimari ayrıntılara odaklanan ve tasarım işini kolaylaştıracak fotoğrafların istenmesi, bu fotoğrafları çekenlerin yaptıkları işin belgeleme olduğunu unutmuş oldukları ve bugün okuyanı gülümseten bu ayrıntının, dönemin koşullarında mimarın canını epey sıkışmış olabileceği düşüncesini akla getiriyor.<sup>24</sup> Şam'daki Fransız Arap Çalışmaları Enstitüsü'nün başında bulunan Eustache de Lorey'nin tasarım sürecinde danışmanlık yaptığını anlıyoruz. Örneğin cephede geniş açıklıklar olması düşüncesini destekleyen de Lorey, bunun büyük Halep hanlarını andıracağını belirtiyor. Öte yandan, Beyrut'taki yüksek komiser tarafından ortaya atılan tek katlı bir pavyon binası önerisi, Alype tarafından, arzulanan estetik etkiyi yok edeceği, yeni bir plan gerektireceği, mali yükü arttıracığı ve fuar yönetimi tarafından kendilerine ayrılan alanı azaltacağı gerekçeleriyle reddedildi.

İki katlı ve simetrik bir bina olan Suriye-Lübnan pavyonu cephe tasarımı itibarıyla oldukça sade bir yapıydı. İkinci kata denk gelen üst kısmında küçük bir balkon çıkması bulunan geniş bir sivri kemerli girişe sahip olan binanın birinci katı iki yanda ikişer dikdörtgen pencere ve ince sütunlarla, ikinci katıysa yine iki yanda ikişer küçük açıklık ve sözü geçen balkonla tanımlanıyordu. Yan cephelerden biri epeyce kütleli olup ikinci kattaki küçük koridoru kubbeciklerle örtülüyorken diğeri daha şeffaf idi ve pavyonun içerisindeki dükkânlara yol veren sivri kemerli bir revak ile üst katındaki on iki adet ritmik pencereden meydana geliyordu. Ortasında bir havuz bulunan dikdörtgen avlu Doğu Akdeniz'in üst sınıf mesken mimarisi geleneğine referans veriyordu. İlk çizimlerde görülen girişin üzerindeki kubbenin yerini düz bir çatı almışken frizin gösterişli süslemesi yerini stilize bir yoruma terk etmişti.<sup>25</sup> Pavyon binasıyla ilgili önemli bir ayrıntı, çelik ve beton ile inşa edilen kısımlarının prefabrik niteliğe sahip olması idi ve binanın, fuar sona erdikten sonra cami olarak uygun bir yerde yeniden inşa edilmesi düşünülmüyordu.



**Resim 3.** Suriye-Lübnan Pavyonu, ilk taslaklardan. (Fransız Dışişleri Bakanlığı Arşivler Merkezi, Nantes)



**Resim 4.** Payyon Planı (Fransız Dışişleri Bakanlığı Arşivler Merkezi, Nantes)



**Resim 5.** Pavyonun iç avlusu (Fransız Dışişleri Bakanlığı Arşivler Merkezi, Nantes)

Örneğin, manda yönetiminin eski eserler servisinde çalışan C. L. Brossé, böyle bir caminin Paris yerine çok daha geniş bir Müslüman nüfusa ev sahipliği yapan Marsilya'ya daha uygun düşeceğini belirtmişti.<sup>26</sup> Belli bir oryantal üsluba referans veren bir süsleme programının, pavyonun camiye çevrilmesi için elzem olduğunu belirten Brossé'nin bu tespiti etraflı bir mimarlık tarihi yazımı ve oryantalizm tartışması için iştah kabartıcı olsa da bu konu, mevcut yazının ana ekseninden epey uzağa düşüyor.

Pavyonun ana kapısından giren bir ziyaretçi, karşıdaki büyük salonun üzerinde iri puntolarla yazılmış bir ifadeyle yüz yüze geliyordu: “Fransa, Levant Devletleri’ni ilerleme yolunda eğitiyor.” (*La France entraine les états du Levant sur la voie du progrès.*) Manda yönetiminin yasal çerçevesi, Sömürgeler Fuarı’nın genel anlatısı, Fransızların oluşturageldiği medenileştirme misyonu söylemi ve tüm bunların ortaya çıkardığı çok katmanlı bir hamilik kurumu bu ifadede billurlaşıyordu. Bu tür bir koruma, eğitime ve kendi ayakları üzerinde durmasını sağlama misyonuna içkin olan pedersahi bir tahakküm söz konusudur; dikkat edilmesi gereken nokta, bu tahakkümün her şeyden önce söylemsel olarak inşa ediliyor olmasıdır. Pavyonun içinde yer alan dekoratif öğeler ile sergilenen her türlü obje, bu söylem etrafında hakiki bağlamlarından uzakta bir anlam kazanıyordu. Söz konusu dekoratif öğeleri yakından incelemekte fayda var. Pavyonun içinde, daha evvelden Şam’daki Emevi Camisi’nin mozaiklerinden ilhamla eserler vermiş olduğu belirtilen Jean Marchand isimli bir sanatçı tarafından yapılmış, Suriye ve Lübnan’ın çeşitli yerlerini gösteren panolar bulunuyordu. İki tanesinin Şam’ı, bir tanesinin Halep’i, bir başkasınınsa Asi bölgesi kentlerini gösterdiğini belirten Alype, bu panoların sadece belgeleyici ve temsili değil, aynı zamanda Şarka dair imgeler oluşturma kapasitesine sahip olduğunu öne sürüyor.<sup>27</sup> Öte yandan, Paris’te yaşayan ve geniş bir şahsi arşive sahip olduğu belirtilen Lübnanlı sanatçı Philippe Mourani antik ve çağdaş dönemlere ait önemli yapı ve çevreleri gösteren dioromalar ve panoramalar yaptı; örneğin üç adet diaromadan biri Baalbek, diğeri Palmyra, bir başkasıysa Antakya çevresindeki kalıntıları gösteriyordu. Mourani’ye ait bir panorama, Şam’da bir terastan kenti izliyormuş illüzyonu veriyorken, Paris’te burslu eğitim gören Gemayel isimli bir öğrencinin Beyrut panoraması, kente ulaşmak üzere olunduğu hissini yaratmaya çalışıyordu. Fransa’nın, Şarlman zamanından beri Levant’taki varlığını, özellikle de Haçlı Seferleri’ni, vurgulayacak tarihi konulara odaklanan bir dizi resim, frizlerden bir tanesini süslüyordu.<sup>28</sup> Pavyonun bir tarafı sergi için ayrılmışken, diğer tarafı küçük dükkânlardan oluşuyordu. Bir oda, onsekizinci yüzyıldan tipik bir zengin Levanten evini canlandırıyor. Ayrıca bir Bedevi çadırı, içindeki hakiki objelerle birlikte avlunun ortasına kurulmuştu. Fransa tarafından desteklenen yerel sanayi ürünleri de pavyonda sergileniyordu. Pavyonun dışındaki tek temsil öğesi ise, hususiyetle Sömürgeler Fuarı için hazırlanmış bir propaganda filmiydi. 1931 yılı itibarıyla filmin, geçmiş yüzyıllardaki resim, diorama, panorama gibi görsel araçların yanındaki yerini çoktan aldığını hatırlamakta fayda var. Öyle ki, Alype propaganda filminin sesli olması gerekti-

ğini, sessiz filmlerin artık demode olduğunu belirtiyor. Yüksek komiserin, filmin pavyonun içinde gösterilmesi yönündeki ısrarına rağmen, fuarın yönetmeliği gereği tüm filmler *Cité des Information* bölümünde gösteriliyordu.

Suriye-Lübnan pavyonu mimarisinin, Fransız bürokratlar tarafından oldukça başarılı bulunduğu dair anekdotlar mevcuttur. Örneğin, fuarın açılmasından birkaç ay evveline ait imzasız fakat muhtemelen Alype tarafından yazılmış bir not, pavyonun orijinallliğini, fuar alanı içindeki konumunu ve ağırbaşlılığını övüyor: “(Pavyonun) cephesi muazzam bir parça. İki önemli yolun kesişimine yerleşmiş, etrafını restoranlar ve diğer türden eğlence yerleriyle doldurmazsak yeteri derecede boş alana sahip pavyon binası, hâlihazırda geline aşamayı göz önüne alarak söylüyorum, yeni bir silüet sunacak ve bu silüet, bereket versin ki, geleneksel şark pavyonlarına, daha evvelki fuarlarda gördüğümüz ve bu fuarda da göreceğimiz “Kahire Sokağı” [*turnak orijinal*] tipine benzemeyecek. Suriye ve Lübnan’ı onurlandıracak orijinal bir eser olacak.”<sup>29</sup> Bu alıntıya bakılırsa, en baştaki “daha az egzotik, daha fazla otantik” bir pavyon binası inşa etme amacına, ziyaretçilerin olası beklentilerine uymak ve pavyonun resimsi ve oryantal karakterini korumak için birtakım tavizler verilse de, ulaşılmış görünüyor. Gerçekten de, Lyautey’nin, eskinin karnavalsı ve tumturaklı yapılarından farklı olarak temsilsel olan, biçim ve detayların hakiki olduğu bir pavyon binası ideale en çok yaklaşan Suriye-Lübnan pavyonu olduğu söylenebilir.<sup>30</sup> Bununla beraber, fuarın ve Suriye ve Lübnan’ın iştirakinin temel anlatısı olan Fransız medenileştirme misyonunun sergilenmesi ve bu misyonun devamının gerekli olduğu iddiasının her daim gündemde tutulduğunu ve tüm organizasyona sirayet ettiğini unutmamak gerekiyor. Söz konusu gündemin apaçık tezahür ettiği metinlerden biri olan *L’Effort Colonial dans le Monde* adlı propaganda eserinin Suriye ve Lübnan’la alakalı bölümünden alıntılanan şu kısım aydınlatıcı olacaktır: “Fransız mandası altındaki Levant Devletleri mümkün olan en yüksek derecede işbirliği yaptılar ve bu muazzam çaba Paris’e büyük kitlelerin akmasını sağladı (...) Bu, bizim Levant’taki faaliyetlerimizin çok ciddi bir cisimleşmesidir. Levant Devletleri’nin bu pavyonu, resimsel ve bağlayıcı bir üslupla, son on yüzyılda Lübnan ve Suriye’de iz bırakmış insanların [*Fransızlar olarak okuyunuz*] etkilerini hatırlatıyor.” (*L’Effort Colonial dans le Monde*, 1931: 829)

### **Hamiliğin Sınırlarında Bir Sonsöz**

Suriye ve Lübnan’ın 1931 Paris Sömürgeler Fuarı’na katılımını veya pavyon binasını siyasi ve ideolojik bağlamından ayrı değerlendirmenin mümkün ya da anlamlı olmadığını düşünüyorum. Pavyon binasında vücut bulan tüm bu siyasi ve ideolojik gündem, esasen, manda yönetimi altında gerçekleştirilen mimari ve şehircilik uygulamalarına, arkeolojik faaliyetlere, akademik çalışmalara ve resmi raporlara nüfuz ediyor, kendi söylemsel çerçevesini dayatıyordu. Başka bir deyişle, tüm bu alanlardaki Fransız etkileri, aynı söylemin kavramsal dünyasında formüle ediliyor ve akademik veya gündelik kullanıma sokuluyordu. Söz konusu



kavramsal çerçevenin, kısa dönemli politik gündemlerden ziyade, batı kültürüne -böyle homojen bir kültürden söz edebilirsek eğer- içkinleşmiş Oryantalist damardan beslendiğini akıldan çıkarmamak lazım. Nitekim, Suriye ve Lübnan'daki Fransız varlığına tarihsellik kazandırma amacının birçok metne ve görsel temsile nüfuz ettiğine yukarıda defaatle atıf yaptık. Özellikle ondokuzuncu yüzyılla birlikte hatları keskinleşen 'doğu' imgesinin, alıntılanan seyyahlar ve düşünürlerden dönemin Fransız bürokratlarına tevarüs ettiğini kestirmek zor değil. Tek fark, hali hazırdaki politik tahakkümün getirdiği yasal yükümlülükler çerçevesinde diplomatik ve dolaylı bir dil kullanma zorunluluğu olsa gerek. Beyrutlu tüccarların itirazında da gördüğümüz gibi, yerel direniş, karşı koyma ve kendi gündemini kabul ettirme çabalarını yatıştırarak kendisine dolaylandırılmış, metazori bir hamilik görevi biçen Fransızların, Suriye ve Lübnan'ı, öncülleri olan siyasilere, entellektüeller ve seyyahlar gibi, geri kalmış, himayeye muhtaç, kendi kendine yetemeyen ülkeler olarak algılayıp sundukları apaçık ortada.

Mimaride hamilik kurumunun, tarih yazımında varolagelen yaptıran, yapan ve yapılan arasındaki çok katmanlı ilişkilere atıf yapan analitik çerçevede analiz edilmesi elbette son derece mühim. Bu yazımın göstermeye veya düşündürmeye çalıştığı mesele, bu çerçevenin somut bir yapı-yapan-yaptıran ilişkisinden yola çıkılarak daha genel politik ve ideolojik gündemlere ulaşılabileceğidir. Tersten bakıldığı vakit, politik yapıların kendilerini mimari hamiliğe benzer bir kavramsal çerçevede meşrulaştırmaya çalışmaları söz konusu olabilir. Fransız mandası altındaki Suriye ve Lübnan buna son derece özgün bir örnek teşkil ediyor. Manda/hami devlet olarak Fransa'nın bu ülkeler üzerinde inşa ettiği güç ilişkisi, Paris Sömürgeler Fuarı'nda tezahürünü bulduğu şekliyle, kendini her şeyden evvel söylemsel olarak ortaya koyuyor. Burada mimariyi film, etnografi, resim, ya da sergi kataloğu gibi diğer temsil biçimlerinden ayrı düşünmenin mümkün görünmediğini bir kere daha vurgulamakta fayda var. Başka bir deyişle, tüm bir manda sistemi, esasen, kendini geleneksel mimari hamiliğe neredeyse birebir ölçüde benzeşen bir şekilde konumlandırıyor.

## **KAYNAKÇA**

*Cahiers Du Sud Marseille*, 19 March 1929.

*L'Effort Colonial dans le Monde* (1931).

*The American Journal of International Law*, (1923) Vol.17, No.3, Supplement: Official Documents, pp.177-181.

BENJAMIN, W., (1969) "Paris: The Capital of the Nineteenth Century", *Perspecta*, Vol. 12, pp. 165-172.

ÇELİK, Z. ve KINNEY, L. (1990) "Ethnography and Exhibitionism at the Expositions Universelles", *Assemblage*, No.13, pp.34-59.

- ÇELİK, Z., (1992) *Displaying The Orient, Architecture of Islam at Nineteenth Century World's Fairs*, University of California Press, Berkeley.
- . (1997) *Urban Forms and Colonial Confrontations*, University of California Press, Berkeley.
- DERİNGİL, S., (1999) *The Well-Protected Domains*, I.B. Tauris, London.
- ERSOY, A., (2003) "A Sartorial Tribute to Tanzimat Ottomanism: the Elbise-i 'Osmaniye Album," *Muqarnas* 20, 187-207.
- FISHER, E., (1959) "Review of Syria and Lebanon under French Mandate by Stephen Hamsley Longrigg", *Political Science Quarterly*, Vol.74, No.3, pp. 456-457.
- FOURNIÉ, P., ve RICCIOLI, J.-L. (1996) *La France et Le Proche Orient*, Castelman, Italya.
- Fransa Dışişleri Bakanlığı Arşivleri Merkezi, Nantes.
- GARBER, M., (2008) *Patronizing the Arts*, Princeton University, New Jersey.
- KHOURY, P., (1987) *Syria and the French Mandate*, Princeton University Press, New Jersey.
- LEGG, S., (2007) *Spaces of Colonialism: Delhi's Urban Governmentalities*, Wiley-Blackwell, Oxford.
- MITCHELL, T., (1988) *Colonizing Egypt*, Cambridge University Press.
- MORTON, P., (2000) *Hybrid Modernities, Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition*, M.I.T. Press, Cambridge.
- OSBORNE, H., der. (1970) *The Oxford Companion to Art*, Oxford University, Great Britain.
- RABINOW, P., (1989) *French Modern, Norms and Forms of the Social Environment*, The MIT Press, Cambridge.
- SAID, E., (1978) *Orientalism*, Vintage, New York.
- WRIGHT, G., (1991) *The Politics of Design in French Colonial Urbanism*, The University of Chicago Press, Chicago.

## NOTLAR

1. *The American Journal of International Law* (July, 1923, 181)
2. Söz konusu King-Crane Raporu, Amerikan başkanı Woodrow Wilson tarafından hazırlanmıştı ve Suriyelilerin yabancı hakimiyetine karşı olduklarını gösteriyordu. Rapora göre, bir manda yönetimi söz konusu olursa, Fransa'dan ziyade İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nin daha fazla kabul görecekti. Bakınız; Fisher, E. (1959).

3. MAE, CAD Nantes; Fonds, Mandat Syrie Liban, 1er versement, Cabinet Politique, Renseignement et Presse, Inv.18, Carton, 1568.
4. Şu iki çalışma oldukça önemlidir: Benjamin, W. (1969), Mitchell, T. (1988)
5. Çelik, Z. ( 1992); Ersoy, A. (2003); Deringil, S. (1999)
6. 1931 Paris Sömürgeler Fuarı üzerine genel bir değerlendirme için bakınız; Morton, P. (2000)
7. *La Depeche Coloniale*, Leon Cayla ile mülakat, 26 Ekim 1928. MAE, CAD Nantes; Fonds, Mandat Syrie Liban, 1er versement, Cabinet Politique, Renseignement et Presse, Inv.18, Carton, 1573.
8. Manda yönetiminin idari yapısı için bakınız; Khoury (1987).
9. MAE, CAD Nantes; Fonds, Mandat Syrie Liban, 1er versement, Cabinet Politique, Renseignement et Presse, Inv.18, Carton, 1572, no. 491.
10. MAE, CAD Nantes; Fonds, Mandat Syrie Liban, 1er versement, Cabinet Politique, Renseignement et Presse, Inv.18, Carton, 1568, no 862.
11. MAE, CAD Nantes; Fonds, Mandat Syrie Liban, 1er versement, Cabinet Politique, Renseignement et Presse, Inv.18, Carton, 1568, no 134.
12. Çelik, Z. (1997); Legg, S. (2007)
13. MAE, CAD Nantes; Fonds, Mandat Syrie Liban, 1er versement, Cabinet Politique, Renseignement et Presse, Inv.18, Carton, 1568, no.2962.
14. MAE, CAD Nantes; Fonds, Mandat Syrie Liban, 1er versement, Cabinet Politique, Renseignement et Presse, Inv.18, Carton, 1568, no.81. Yazıdaki alıntılarda tercümesi yazara aittir.
15. MAE, CAD Nantes; Fonds, Mandat Syrie Liban, 1er versement, Cabinet Politique, Renseignement et Presse, Inv.18, Carton, 1568.
16. *Cahiers du Sud Marseille*, 19 March 1929. MAE, CAD Nantes; Fonds, Mandat Syrie Liban, 1er versement, Cabinet Politique, Renseignement et Presse, Inv.18, Carton, 1573.
17. MAE, CAD Nantes; Fonds, Mandat Syrie Liban, 1er versement, Cabinet Politique, Renseignement et Presse, Inv.18, Carton, 1573, yazı 2 Haziran 1927 tarihli.
18. Resim 1'e bakınız.
19. MAE, CAD Nantes; Fonds, Mandat Syrie Liban, 1er versement, Cabinet Politique, Renseignement et Presse, Inv.18, Carton, 1568, no.51.
20. MAE, CAD Nantes; Fonds, Mandat Syrie Liban, 1er versement, Cabinet Politique, Renseignement et Presse, Inv.18, Carton, 1568, no 406/50.
21. MAE, CAD Nantes; Fonds, Mandat Syrie Liban, 1er versement, Cabinet Politique, Renseignement et Presse, Inv.18, Carton, 1568, no.815.
22. Resim 2'ye bakınız.
23. MAE, CAD Nantes; Fonds, Mandat Syrie Liban, 1er versement, Cabinet Politique, Renseignement et Presse, Inv.18, Carton, 1568, no.815.
24. MAE, CAD Nantes; Fonds, Mandat Syrie Liban, 1er versement, Cabinet Politique, Renseignement et Presse, Inv.18, Carton, 1568, no.224.

25. Resim 3, 4, ve 5'e bakınız.

26. MAE, CAD Nantes; Fonds, Mandat Syrie Liban, 1er versement, Cabinet Politique, Renseignement et Presse, Inv.18, Carton, 1572, Projet Pour l'Exposition Coloniale de Paris en 1931.

27. MAE, CAD Nantes; Fonds, Mandat Syrie Liban, 1er versement, Cabinet Politique, Renseignement et Presse, Inv.18, Carton, 1568, no.51. Ayrıca bakınız; Maurice Barrés, *Jardin sur L'Oronte*, Plon, Paris, 1922.

28. MAE, CAD Nantes; Fonds, Mandat Syrie Liban, 1er versement, Cabinet Politique, Renseignement et Presse, Inv.18, Carton, 1572, Projet Pour l'Exposition Coloniale de Paris en 1931.

29. MAE, CAD Nantes; Fonds, Mandat Syrie Liban, 1er versement, Cabinet Politique, Renseignement et Presse, Inv.18, Carton, 1572, Note, Exposition Coloniale, 11 Octobre 1930.

30. Sömürgeler Fuarı'ndaki diğer pavyon binaları için bakınız; Morton, P. (2000)

## INA-CASA: PATRONAGE FOR THE COMMON GOOD

Giovanni Avosani

### **Ina-Casa: Kamu Yararını Gözeten Hamilik**

Sanat ve mimarlık tarihi, hamilerin ve sanatçıların kendilerini tanımlama ve gerek kendi zamanlarında, gerek gelecek nesillerde popülerliklerini güvence altına alma amacıyla oluşturdukları örneklerle tanımlanmaktadır.

Kamusal alan ve konut arasındaki ilişkiyle ilgili olan araştırmam, kendi kamusal işlevi içinde açıklanan bir kuruluşu inceleyerek haminin yaygın algılanışını sorgulamamı sağlamaktadır. Tek amacı yurttaşların gereksinim ve isteklerini yerine getirmek olan kamu kuruluşu, yeni umutların destekçisi ve olanakların dağıtıcısı konumundadır. Bunu yaparken, zor sosyal sorunların üstesinden gelmede İtalya’da günümüzde olağan bir durum haline gelen daha kolay bir yol olarak sorumsuzluğun keyfini çıkarmak yerine, verdiği kararların tüm sorumluluğunu almaktadır. Ina-Casa örneği, bir kamu kuruluşunun eğer güçlü değerler ve düşüncelerle işliyorsa, İtalya’nın savaş sonrası durumundaki gibi riskli durumlarda bile önemli sonuçlar elde edebildiğini göstermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Ina-Casa, Sosyal Konut, Mahalle, Kamusal Alan, Yönetim.

**Keywords:** Ina-Casa, Social Housing, Neighborhood, Public Space, Governance.

### **Italy after World War Two**

It is 1945, the end of the war and liberation. Italy is slowly rising from the ruins of a world forever sunk. The dawn of its rebirth is at the horizon of a boundless province strewn with rubble and ruins, enlightened by a sinister glimmer, the sight of a country devastated by the war, the spectre of poverty looming over it, humiliated by the shame of the defeat and dismay about the outcome of the new political events. (Taramelli, 1995: 11)

The end of the war left Italy in an extremely negative position. The profound scars left by the liberation war and the aftermath of twenty years under the heels of fascism led to social, cultural as well as economic instability, especially in the Italian *Mezzogiorno*<sup>1</sup>. Taramelli sums up very well the period in which Ina-Casa

appeared confirmed by the population census in 1951 (Istat, 1954). Six years after the war the housing picture was still rife with unbearable situations, especially in the south of Italy. The data shows that about two million dwellings were destroyed during the war. 1.800.000 houses did not have running water or toilet facilities; 220.000 families lived in unsuitable houses such as caves, cellars or shacks, the only spaces war had spared. The greatest hardship was overcrowding: 37% of families lived in crowded houses and 22% lived in overcrowded houses, with as many as six people per room in the south. Ten million rooms were estimated to be needed.

The squalor in numbers hides a powerful driving force which, in that period, propelled the leaders of society, the politicians as well as the population involved in the material but most of all social reconstruction, which led to a profound sense of national unity.

The «neorealism» originated from this sensation and found its best means of expression in cinema and influenced all the Italian culture. The films by Rossellini and De Sica, the theatre by Eduardo, the paintings by Guttuso, the architecture by Ridolfi in Terni and the Tiburtino Neighborhood in Roma have the common desire to be part of an ordinary, concrete and circumstantiated life with a preference for popular and dialectal forms, interests in the near environment and refusal of abstractions and exoticisms. (Benevolo, 1985: 778)

Benevolo realizes and confirms the driving force of the neorealism, a period which will always be one of the highest points of Italian artistic expression. The peculiarity of its artists is linked to the depiction of daily life, hence the proud confirmation of the love for their land. Just like the photographic research by Walker Evans and Dorothea Lange promoted by the Farm Security Administration<sup>2</sup>, which showed the scars the Great Depression had left in the United States, the documents the fathers of the neorealism have left us, make it easy to imagine and to reconstruct the Italian living conditions in the postwar era, which led to the economic boom. The neorealism finds expression in cinema, photography and writing, giving a critic and heartfelt insight; directors such as Rossellini, De Sica and Pasolini, through their works, gave value to the banal and flat life of a poor yet proud people, giving dignity to that condition since it derived from the daily struggle for survival. Memorable is the writing by Pasolini set in the small villages of Rome with the first Ina-Casa neighborhoods.

In order to tackle such a hard and problematic situation that spread across the whole country, the newly elected government passed the law titled *Plan for the Increase of Jobs and Housing for Workers*, commonly known as Ina-Casa Plan.

### **Origin and Development of the Ina-Casa**

The most important project in the urbanistic history of Italy stemmed from the initiative of the Employment Minister, *Amintore Fanfani*<sup>3</sup>. The aim of the measure was the creation of new jobs along with the social and economic conditions for

the reconstruction of the country as quickly as possible. It was this urgency that led to the selection of highly-trained manpower. The strategic choice of implementing the plan through the increase in the number of residential houses, therefore supporting the building industry, proved to be forward-looking and full of advantages, despite the many contradictions.

Italy was called to vote at the first republican and universal suffrage elections after a 20-year fascist dictatorship on April 18<sup>th</sup>, 1948; The Democrazia Cristiana Party won the elections and through the following months a four-party government was formed. On July 6<sup>th</sup>, 1948, Minister Fanfani, who had just taken over the office, brought to the chamber for approval a bill on workers employment with the aim of introducing an effective policy for the economic recovery. Not only did the Fanfani Law create new jobs, it was also a social contract among different classes that increased the solidarity and the bond of the people involved. In line with the idea of solidarity, the initial structure of the plan was to assign houses to the people who needed them by means of a lottery and economic support through a 1.4% forced taxation on the salary of the employees of firms. The first draft included many solidarity values which many parties believed to be excessive due to the particular period of crisis and reconstruction. The efforts made to conform to the promises, which affected the final version of the plan, restraining its innovative force. During the parliamentary procedures the government formed a ranking to be used when assigning houses that took into account the needs of people, starting from the poorest, lifted their tax burden, and introduced the chance to redeem the houses by 50 %. The final law was the result of a harsh parliamentary battle between the government and the opposition and constant confrontations with the Trade Unions and the Associations. The law was passed on February 28<sup>th</sup>, 1949. It is important to remember that before the Ina-Casa Plan, other plans to increase the number of residential houses had been introduced. During the Fascist era, Bottoni<sup>4</sup> proposed a residential housing system which was capable of taking into account the demand of the market favoring the public property of houses. Miniati<sup>5</sup> claimed the need for a government-financed body in charge of the building of residential houses with the possibility for tenants to redeem their flats. It is easy to notice how these proposals anticipated some of the ideas which would be the core of the Piano Fanfani, pointing out how the housing shortage and its related policies were a serious Italian issue even before World War Two.

The young minister and former university professor of “History of the economic doctrines” had the knowledge of American and English economic theories, which he drew on in order to write his Plan. Fanfani’s economic theory is, according to Castronovo (Castronovo, 1976: 388), ascribable to Keynes theory which was popular at the time among the members of the Democrazia Cristiana. The long-sightedness and altruism at the core of the Plan was a feeling of “*Pietas Christiana*” before being a political policy.

Four priorities can be extracted from the Plan Ina-Casa, each contributing synergistically to its fulfillment:

The increase of jobs in building industry seems to be an obvious choice since building has always been an effective reserve for the economic recovery and doesn't require trained staff.<sup>6</sup>

The building of quality residential housing aiming at reconstructing the country is capable of improving and partially satisfying the requirements although the choice to operate in the free market for the acquisition of land does not offer any protection against property speculation.

The socio-cultural aim is the contribution to the formation of a profound national feeling pursued thanks to a strategy turned to workers for financing and to quality housing for the formation of stable and cohesive family units, an essential condition for the future of the country.

In view of a substantial housing project (355.000 houses in 14 years) the action of the plan is limited to a partial solution to the shortage of housing; it does not create the necessary conditions to control the market, thus allowing the speculation maneuvers of that period to rule the growth of Italian cities. This sets Ina-Casa quality housing into a confused and crumbling urban fabric.

The strong speculative pressure which ruled the growth of cities was so important in the Italian postwar social background as to become the topic of films such as "Le mani sulla città"<sup>7</sup> by Francesco Rosi, a fundamental documentary to understand the urban dynamics in the period of reconstruction scattered with speculators indifferent to everyday life.

### **Project Content of the Plan**

City today also means returning to mythical origins. It is the rediscovery of the community city focused on the public dimension and on the improvement of face to face relationships. (*Amendola, 1997:31*)

Not only did the Fanfani Law kick-start the real economy of the country but it also put together quality elements of architecture and city planning, which today are still noticeable in the vitality of the areas that were built. The implementation of houses rather than architecture was the highest goal achieved thanks to a sound budgetary and technical control of the building process. This also led to city areas capable of blending together typical aspects of stratified cities with technical needs deriving from real living conditions.

It was then possible to aim both at quantity and quality selecting project managers directly and setting the level of state-funded building – traditionally below average – near the highest rank ever achieved by Italian architecture. (*Benevolo, 1985: 787*)

Benevolo underlines the fact that residential planning was an important stimulus to the quality of urban fabric and housing.



In order to guarantee the best project quality in the new renovation work, the body in charge of the Plan decided to call for a tender, with the aim of selecting only the best architects and project managers. After a first selection of 190 professionals to work on the Ina-Casa Plan on the national territory a new selection was needed – due to the extensive project – to increase the number to 1900. The opportunity for young architects to test themselves in the real world of work would prove key to the formation of a new and skilled class of project managers. Suffice to say that two thirds of Italian professionals worked on one part of the Ina-Casa projects or another during the 14 years the plan took to implement.<sup>8</sup>

Creating high project standards without imposing constrictions and planning choices that could lead to the building of unvaried neighborhoods was pursued by planning instruments such as manuals. These had to “promote the implementation of housing from the creation to the final inspection of the building with features never seen before, weaving a net of legislations capable of directing the projects yet without imposing fixed and unquestionable models”. The Ina-Casa manuals were to be used in the preliminary projects and contained non-binding guidelines fitting general concepts to the urban dimension and project examples to the building one. This was considered innovative at the time, given that it favored a form of knowledge that allowed project managers to work freely. Economic needs such as the maximum cost per house limited the number of models which could be created, but the creativity of the designers shaped different neighborhoods with different houses and promoted a strong bond and contextualization in the territory. “Reaching that urban and architectural harmony which was always the glory of Italy in the past centuries” (Piano Case Lavoratori, 1949, vol 1: 7)

The innovative design can be seen in the urban choices made by Ina-Casa. The focus was on the social needs of families and not only on performance aspects. The design was dedicated to achieving the so called ‘moral health,’ “through the accomplishment of a psychological well-being”. (Piano Case Lavoratori, 1949 vol 2: 8) The aim in this difficult moment was to boost and maintain family units, turning them into the most important brick in the foundation of economic and social reconstruction of the country.

The building elements should be placed as to create a cozy architectural environment and agreeable perspective views in order to melt them with the lines of the green landscape. (Piano Case Lavoratori, 1949 vol 2: 2)

The public space accordingly became the center of the projects. The spare basic facilities emphasized open air activities and social gathering; every neighborhood was to be equipped with collective amenities, schools, kindergartens, church, shops, playgrounds and social services.

Being a common frame of all activities, the space is often used with a political connotation in order to give an outward coherence able to hide social contradictions. (Tschumi, 1995:23)

As Tschumi deduced, the space has different roles with distinct political characteristics. In the Ina-Casa Plan, the explicit will to use public space as a place of discussion and as a propeller for social activities hides the conscious necessity to make the new neighborhoods work as tools for the cultural development of their inhabitants and make them a place of literacy.<sup>9</sup>

The Plan, with the best of intents, directed the urban and architectural design towards the creation of communities favoring solid social realities; that were able, in the promoters' planning, to contribute to the stratification of the city. Here, we are no longer dealing with wild expansions that had preceded and were to follow the Plan, and which shaped the Italian landscape as well as many of western countries; instead we are looking at an elaborate design implemented through clear and effective hierarchy that keeps a strong bond between project managers (usually locals) and the central administration in Rome. Di Biagi (Di Biagi, 2001) speaks of a "Città Pubblica" (public city), describing the case of Ina-Casa as a political project tightly linked to the positive effect this had on the community. Many projects of the Plan have the power to connect the private space, i.e. the home, with the public part of the city, i.e. a place for gathering and discussion. This goal was achieved through the use of an urban element fit for the purpose: the neighborhood "quartiere". Not only is the urban entity, with its different configurations, adaptable to the territory and able to form a bond based on the *genius loci* (Christian Norberg-Schulz, 1980), it also contains the typical complexity of the stratified city, leading toward a project synthesis. The use of a founding nucleus (the neighborhood) is due to research by the Ina-Casa Manuals on Northern European city planning, which was oriented towards the construction of complex urban fabrics suitable for social relations:

Organically distributed and properly extended green areas are to be arranged. These constitute essential elements of building both from the aesthetical and health-psychological point of view, giving people a sense of relaxation and a shift towards nature, softening the noisy and artificial atmosphere of the city. (Piano Case Lavoratori, 1949 vol2: 56)

During those years in Italy the research about the neighborhood was thriving. To confirm this one needs only to glance at the writings of Libera, Astegno or Quaroni, all architects who took part in the Ina-Casa plan. It was clear right from the beginning how important it was to equip the houses with those services that framed the city social structure. The neighborhood effect met social needs by favoring new types of relations: mutual and reciprocal aid, for example. It fostered social communities capable of helping each other and growing in time. Responding to communities of people from poor backgrounds with a very low literacy rate, the new residential areas became instruments for education:

The house shall contribute to the formation of the urban environment taking into account the spiritual and material fundamental needs of man, who is a real man not an abstract being." (Piano Case Lavoratori, 1949 vol.1: 10)

Just as the guidelines helped the implementation of neighborhoods, the design of houses took its cue from the manuals and showed project elements of great typological and formal value. As Gropius stated,

The problem of the essential home is the space, air, light and warmth man needs just so he can fully develop his vital functions without the restrictions caused by the house itself. To put it in a nutshell an essential «*modus vivendi*» rather than a «*modus non morendi*».” (Gropius, 1955: 135)

Once the CIAM experience was over, the Italian typological proposals proved to be up to the *existenz minimum* and produced cozy and healthy places capable of promoting family relationships through the correct balance of living areas and sleeping areas.

The value of the project is largely due to the sensitivity of the project managers and most of all to the clarity of the manuals. They in particular proved useful in overcoming typological and technical problems and became project tools for future generations.

Technological experiments such as the horizontal unity by Adalberto Libera for the Tuscolano neighborhood in Rome underlines the intimate and family vision of living on the edge of an expanding big city.

Neighborhoods such as ‘Falchera’ in Turin and ‘Tuscolano’ in Rome are now, in the collective imagination, the places of the rebirth of Italy in the postwar period. Although the design focused on social aspects, the real consequences of the fact that many people with different backgrounds lived in the same area together with the lack, in some cases, of facilities was a quick deterioration of the neighborhoods. Nevertheless, after 60 years, many Ina-Casa developments still have amazing urban quality. This interpretation is certainly also the result of the stratification which, in time, has led to a higher social mingling with the first generation of inhabitants; it shows that the building structure focused on the creation of lively places has stood the test of time.

The positive belief in the public space created by the Ina-Casa plan can also be seen in the current debate on the decadence of public space in contemporary city. The role played by the collective places not only to attract people but also to promote debate and socialization is now consolidated. The theory of Gehl<sup>10</sup>, which sees a direct relation between the built environment and the quality of the public space, as manifest, for example, by filter elements such as balconies and loggias, can easily be applied to the Ina-Casa neighborhoods. Moreover the dynamics of social appropriation were well known by the Italian project managers who were also aware of the intrinsic quality of the city centers.

### **Establishment of INA-casa and the Checking System**

The complexity and country-wide extent of the Ina-Casa Plan gave rise to the question, within the ministry, of how to guarantee a certain number of checks

of the Plan. From 1949 until the end of the Plan, 20,000 construction sites were opened in Italy, leading to the creation of 355,000 houses and flats, thus meeting 10% of the national need. Fanfani's policy was an efficiency-oriented one and it was supported by the Istituto Nazionale Assicurazioni (INA); which had a presence throughout the country. Two independent structures were then created within the agency. The aim was to limit the decision-making and to separate the technical aspects of housing production from political ones. The Comitato di Attuazione was a normative organization which drew up laws and dealt with funds and assignments, whereas the Gestione Ina-Casa dealt with the technical aspects connected to city planning and architecture.

The Plan's headquarters were in Rome and via their contracting units (appointed to manage local issues of the project), they followed the same project procedures all over the country. Checking the building chain was key to guarantee the final quality of products and containing costs. The contracting units were a direct line between the offices in Rome and the construction sites. This hierarchy led, after 14 years, to a careful control of costs and the ability to meet delivery dates in spite of the scope of the project - 20,000 building sites absorbing 40,000 workers a year.

For the most important assignments of the Gestione Ina-Casa, the most illustrious figures of the political and cultural Italian panorama of that period were called upon. Adalberto Libera was the first person in charge of the Ufficio Architettura of Gestione Ina-Casa.

The standard procedure introduced with the Plan can still be seen continuing in several building practices today. Numerous European countries use proactive tools (manuals, guidelines, and best practice case studies) very similar, in essence, to the Manuali Ina-Casa. This suggests that the Italian postwar experience was influential from the point of view of project choices but, most of all, through the tools used to control the complex machine.

### **An Urban Quality Project**

Ina-Casa neighborhood, Rosta Nuova, Reggio Emilia

Architect: Enea Manfredini, Franco Albini, Franca Helg (1956)

The Rosta Nuova neighborhood, located near the city centre of Reggio Emilia, was built with an eye on the creation of a compact urban core and a form reminiscent of the Italian city centers. The exclusive and enveloping form of the public spaces favors the neighborhood effect and the presence of shops and facilities on the ground floor, protected by arcades, enlivens the main street throughout the day. The public place finds its expression in distinctive public forms such as the square and the arcades and semipublic ones such as the parks behind the offices. Even if in the course of years some changes have been made to the streets due to the increased traffic, the cosy atmosphere of the place is maintained.



**Figure 1.** Rosta Nuova neighborhood during the 1960s. It is possible to note how the lack of traffic makes it possible to look at the area as it was in the project managers' plans. (Fototeca della Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia)



**Figure 2.** The square, having a central position in respect to the planar development, is defined by an urban curtain as it is in the tradition of the old city centres. (Fototeca della Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia)



**Figure 3-4.** The presence of cars lowers the quality of the urban space yet the rate between buildings and streets is still of great value. Photo by the author



**Figure 5.** The green spaces become, during the years, a prestigious element for the neighborhood. Photo by the author

The neighborhood represents a privileged experimental territory where society, services and environmental qualities merge together in the project of Albini, Helg and Manfredini.

The inhabitant's pride in their "piece of the city" is living proof of the project's efficacy. To give value to the Ina-Casa urban heritage in Reggio Emilia and to make it even more "theirs," both the municipality and the citizens have held events which, over time, have confirmed the positive quality of the neighborhood.

### **Conclusion**

This article wanted to highlight how the role of the patron, in the widest accepted meaning of the word, can be played by a politician (or establishment) when, as

was the case of the Minister Fanfani, the priority is to see Italy move beyond the post-ward socio-cultural hardship through new jobs and new communities. Every choice made during the implementation of the Plan was oriented towards the welfare of the citizens. Political and personal revenge was repressed. Every piece was managed in the best possible way thanks to a careful selection of key people. The success confirms that personal responsibility, even in public environments, is essential to the fulfillment of any goal. Today, 60 years after the first implementation of the Ina-Casa plan, most neighborhoods are still characterized by a spatial and architectural quality as good as, if not better, what was produced in the ensuing decades. The way people shared and made places their own confirms the project quality. The plan contributed not just by providing a large number of buildings to the Italian Estate Heritage but also by realizing an idea of a city founded on social sharing and convenience.

## BIBLIOGRAPHY

- AMENDOLA G. (1997) *La Città Postmoderna*, Laterza, Milano.
- BENEVOLO L. (2003) *Storia dell'Architettura Moderna*, GLF editori Laterza, Roma
- BOTTINI F. (2001) *Gli Obiettivi Sociali: un'alfabetizzazione alla Modernità*, in DI BIAGI P. (2001) *La grande ricostruzione*, Donzelli Editore, Roma
- CASTRONOVO V. (1976) *Storia d'Italia. IV. Dall'Unità a oggi: 1. La Storia Economica*, Einaudi, Torino
- DI BIAGI P. (2001) *La Grande Ricostruzione*, Donzelli Editore, Roma
- GEHL J. (2006) *Life Between Buildings*, The Danish Architectural Press, Copenhagen.
- GROPIUS W. (1955) *Scope of Total Architecture*, Harper, New York. Trans Renato Pedio (1963) *Architettura Integrata*, Il Saggiatore, Milano.
- ISTITUTIO LUIGI STURZO (2002), *Fanfani e la Casa*, Istituto Luigi Sturzo, Rubettino, Roma.
- ISTAT (1954-1958) *9° Censimento Generale della Popolazione : 4 novembre 1951*, Istituto centrale di statistica [ISTAT], Roma.
- NORBERG-SCHULZ C. (1980), *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York
- PIANO CASE LAVORATORI (1949) *Piano Incremento Occupazione Operaia: Case per Lavoratori*, Comitato di Attuazione del Piano Case Lavoratori e della Gestione INA Casa, roma.



TARAMELLI E. (1995) *Viaggio Nell'italia del Neorealismo*, SEI, Torino.

TSCHUMI, B. (1996) *Architecture and Disjunction*, MIT press, Cambridge.

## NOTES

1. Mezzogiorno d'Italia covers the southernmost geographical, economic and social territory of Italy, in particular: Abruzzo, Molise, Campania, Basilicata, Puglia, Calabria and Sicilia.
2. FSA, Farm Security Agency was established in 1933 in order to promote the reform and modernization of the agriculture during the Great Depression. The best writers and photographers of that time documented that period such as Walker Evans, Dorothea Lange and the writer James Agee.
3. Amintore Fanfani (1908-1999) graduated in Economics and Commerce at Università Cattolica di Milano and trained in a catholic and cultural background with Dossetti and La Pira. In the postwar era he was one of the founders of the Democrazia Cristiana Party.
4. In 1941 Bottoni brought forward a bill which linked houses to welfare services turning the state to collective choices related to housing.
5. Miniati had already proposed a body in charge of the building of residential houses in 1939 during the Fascism.
6. From 1950 to 1962 the Piano Ina-Casa employed 40.000 people a year, which was 10% of the working days on the national territory.
7. "Le mani sulla città" directed by Francesco Rosi (1963), is a denunciation of the corruption and the property speculation in Italy in the 1960s.
8. Over 30% of the 17.000 Italian professionals (engineers, architects) worked on the projects.
9. Bottini (Bottini, 2002, 63-76) confirms how, among the social aims of the Plan, literacy was highly considered.
10. Jan Gehl theorizes how it is possible to find out direct relationships between the physical shape of houses and life quality in the public space defined by the buildings themselves.



# ATATÜRK BULVARI'NDA BİR DÖNÜŞÜM HİKÂYESİ: 'LALE SİTESİ'<sup>1</sup>

Hilal Aycı

## Transformation Story of a Building on the Atatürk Boulevard: The Lale Complex

This paper attempts to find out the position of the Lale Complex (known as 'Akün Building') in the context of the Atatürk Boulevard as Ankara's main public axis. In addition to this, the context of the Emek Company which built the Lale Complex, the changes of the building, and finally the context of daily life of Ankara will be examined by the study. The project of the Lale Complex will be analyzed using the primary sources such as archival, documents and peoples' memories on this building. The building was influential in moving the social spaces of Ankara towards Kavaklıdere. The birth of the Tunalı Hilmi Avenue as a social space of Ankara seems to coincide with the Lale Complex's existence in Kavaklıdere. Together with other tall buildings, it has an important role on giving an identity to the city of Ankara. As there are not many references to the building in architectural history, it seems to be important to document the building as particularly framed by the relationship with the Emek Company and the identity it gives to the city of Ankara.

**Keywords:** Emek Company, Atatürk Boulevard, Akün-Şinasi Stages, Memory, Identity.

**Anahtar Kelimeler:** Emek İnşaat, Atatürk Bulvarı, Akün-Şinasi Sahneleri, Bellek, Kimlik.

## Giriş

Ankara'nın birçok noktasından algılanan, bu bakımdan kente, bulunduğu konum itibari ile kimlik katan 'Lale Sitesi'<sup>2</sup>, barındırdığı sosyal mekânları ile kentin belleğinde önemli yer tutar. İnşa edildiği 1970'li yıllarda bulvarın gelişimine yön veren bir yapı olmuş, bulvarda diğer yüksek yapılarla birlikte bu gelişime öncülük etmiştir. Bu sebeple çalışma, Lale Sitesi'nin mimarlık tarihindeki yerini netleştirmenin ve tasarlandığı dönemden günümüze dek geçirdiği dönüşümleri ele almanın önemi üzerine temellenir. Yapının Emek İnşaat tarafından yaptırılması ise 1950'lerin Türkiye mimarlığında önemli yapıları inşa eden Emek İnşaat bağlamını da tartışma olanağı sağlaması açısından önemlidir. Emek İnşaat Lale Sitesi'nin yüksek bloğunu hala ofisi olarak kullanmaktadır. Bu çalışma, inşa edil-

diği zamandan günümüze taşıdığı mekânları ve hafızalara kazıdığı anları ile Lale Sitesi'ni tartışmayı hedeflemektedir.

## **Emek İnşaat**

1950'ler Türkiye'de tek parti döneminin siyasal etkisinin kalktığı, politik eleştirel bakış yerine, şikâyetlerin genelde yapı üretimi üzerine yoğunlaştığı bir dönemdir. 1950'lerin Türkiye mimarlığına getirdiği en önemli değişiklik özel sektörün devreye girmesidir. Bu dönemden önce Türkiye'de özel mimarlık bürosu sayısı sınırlıdır. Örneğin Şekip Akalın, Ankara Garı'nı Bayındırlık Bakanlığı'nda çalışan bir mimarken tamamlar. 1950'ler ise Tekeli-Sisa gibi ortaklıkların kurulmaya başlandığı yıllar olarak önemli bir döneme işaret eder. (Tanyeli, 1998, 238) Lale Sitesi'ni tasarlayan mimarlar ise, tıpkı 1950 öncesi dönemdeki gibi, ofisleri olmayan, Emekli Sandığı bünyesinde çalışan mimarlardır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ekonomi dünyada olduğu gibi Türkiye'de de sınırlıdır. Akdeniz ülkelerinin çoğu savaş sonrasında turizmin önemini anlamış ve turizm endüstrilerini kurmuşlardır. Türkiye'de de turizmin önemi bu dönemde anlaşılmıştır. O yıllarda İstanbul'da turistlere hitap eden tek yapı Park Otel'dir. İstanbul'a ziyaretlerin artması otel ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. (Anon., Başarının Tarihçesi, 2008, 18) Bu dönemde özel sektör ise büyük projeleri gerçekleştirecek yeterlilikte değildir. Dışışlerinde genç bir diplomat, Fatin Rüştü Zorlu bir Amerika ziyaretinde Conrad Hilton'un oğlu ile tanışır ve onu İstanbul'da otel inşa etmesi için ikna eder. Proje uluslararası olduğu için Dyckerhoff ve Widmann, Julies Berger ve Emekli Sandığı'na ihale edilir ve otelin her bir katı 14 gün gibi kısa bir sürede bitirilir. 1949 yılında kurulan Emekli Sandığı'nın fonlarının bu projede kullanılması bir tesadüftür. Hilton Otelinin başarısı, Emekli Sandığı'nın bu tür girişimlerini cesaretlendirmiş, daha sonrasında Paul Bonatz'a Büyük Efes Otelinin projesi hazırlatılmıştır. Bu projeler ise daha sonra Emekli Sandığı'nın inşaat yaptıracığı bir şirket kurmasını gerektirmiştir. (Anon., Başarının Tarihçesi, 2008, 19-20) Bu şirket, Lale Sitesi'ni ve birçok başka önemli yapıyı inşa eden Emek İnşaatır.

1950'lerin devletçi politikası, yapı sektöründe kamu kuruluşlarını işveren duruma getirirken, Emek İnşaatı bu işverenlerin tek yapı üreten firması konumuna taşımıştır. Emek İnşaat, kamu kuruluşları aracılığıyla aldığı işlerle Türkiye mimarlığı için dönüm noktası kabul edilen birçok yapı inşa etmiştir. Ankara'daki Ulus İşhamı, Emek İşhamı, Büyük Ankara Oteli, Türk Kızılayı Ankara Rant Tesisleri, Stad Oteli, TÜBİTAK binası, TBMM Halkla İlişkiler binası, Lale Sitesi, İzmir'deki Büyük Efes Oteli, Bursa'daki Çelik Palas Oteli, İstanbul'daki Hilton Oteli, Emek İnşaat'ın önemli projelerindedir. (Anon., Başarının Tarihçesi, 2008) 2003 yılında Kamu İhale Kanunu'nda yapılan değişiklik ile kamu kurumlarının işveren sıfatı ile direkt Emek İnşaatı iş verme olanağı ortadan kalkmış, diğer inşaat şirketlerinin de ihaleye katılabileceği bir ortam oluşmuştur. <sup>3</sup>

Lale Sitesi, önemini Lörcher Planı'ndan Yücel-Uybadin Planı'na kadar, kentin en önemli omurgası olarak var olan Atatürk Bulvarı üzerindeki konumundan alır. Jansen Planı'nda ise, şu an Lale Sitesi'nin bulunduğu alan, bahçeli evlerden oluşmaktadır. Emekli Sandığı arşivinde yer alan ilk tapuda da arsa, bahçeli ev parselidir. Yücel-Uybadin Planı, Kavaklıdere için bir dönüm noktası olmuş; dünyadaki kapitalist gelişme ve 'yık-yap' yönteminin de etkisi ile neredeyse kentteki çoğu bina yıkılmış ve yeniden inşa edilmiştir. Özellikle şu an Kızılay ve Kavaklıdere'de yer alan binaların çoğu bu sürecin sonucudur. (Baykan, 2006, 67-68)

Emek İnşaat'ın özellikle Ankara'da gerçekleştirdiği yapılar, kentin belleğinde önemli yer tutan yapılardır. Bu yüksek yapı grubu, Atatürk Bulvarı'na simgesel başlangıç sayılabilecek, Emek İnşaat tarafından yaptırılan Ulus İş Merkezi ile başlar. 1960 yılında Bolak, Belek ve Bozkurt tarafından tasarlanan ve Ankara'nın ilk ticari yapısı olarak da tanımlanan Ulus İş Merkezi avluları, ofis bloğu ve alışveriş mekânlarını barındırır. (Erkan, 2009, 4) Ulus İş Merkezi, önünde bulunan meydanı ile Ulus'un merkezi ve sembolü konumundadır. Ayrıca Ulus'taki ticari hayatın ve mimarlığın devamı için örnek olmuştur.

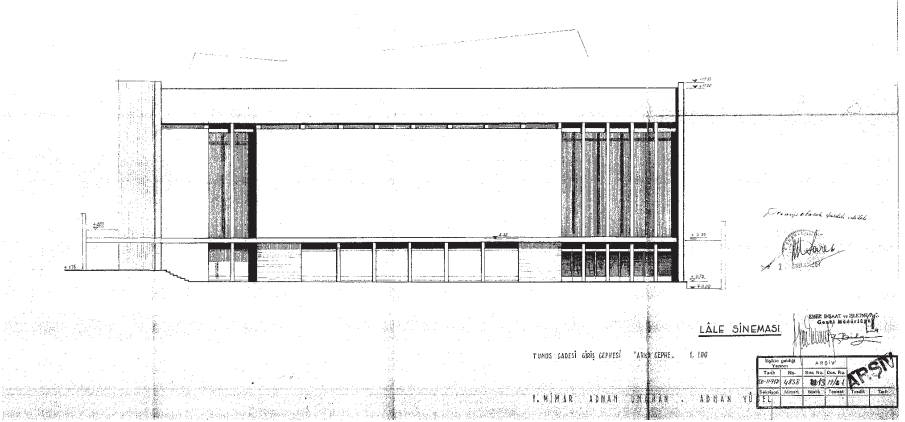
Bulvar üzerinde kuzey yönünde devam edildiğinde Kızılay Meydanı'nda Türkiye'nin ilk gökdeleni olma özelliğine de sahip olan 'Emek İşhanı' yer alır. 1956 yılında Tokay ve Tayman tarafından tasarlanmış ve Emek İnşaat tarafından yaptırılmıştır. Emek İşhanı da bulundurduğu ticari ve sosyal mekânları ile Ankara'nın sembolü olurken Kızılay Meydanı'nı da şekillendirmiştir. Bulvar üzerinde sırası ile devam edildiğinde Saugey tarafından 1965 yılında tasarlanan Büyük Ankara Otelinin ise brütalist cephesi ve prizmatik planı (Tapan, 1984, 113) ile Bulvar'daki yeni yüzlerden biri olduğu görülür. Büyük Ankara Oteli de Emek İnşaat tarafından yaptırılan bir yapıdır. Böke ve Aydın tarafından 1975'te tasarlanan İş Bankası, serbest plana sahip ofis bloğu olma özelliğini göstermektedir. İş Bankasının karşı parselinde yer alan Sanayi ve Ticaret Odası ise 2008 yılında tasarlanmıştır ve bugünün çağdaş yüzünü simgelemektedir. Bulvar üzerindeki diğer iki yüksek yapı olan TÜBİTAK Binası ve Lale Sitesi, Şevki Vanlı tarafından Ankara'nın sosyal, ticari ve rasyonel yüzünü yansıtan kule yapılar arasında değerlendirilmiştir. (Vanlı, 2007, 205-244) Her iki yapı da Emek İnşaat tarafından inşa edilmiştir.

### **Lale Sitesi**

Emek İnşaat bu kadar önemli yapıların inşasından sonra kendisine ait bir ofis binasına ihtiyaç duyar. Aslında yapı gündelik kullanımında daha çok Akün yapısı olarak bilinir ve Ankara silüetinde zihinlerde bıraktığı açık mavi rengi ile hatırlanır. Fakat Emekli Sandığı arşivlerinde adı 'Lale Sitesi' olarak yer alır. Bulvarı sonlandıran yüksek yapının, eski Akün Sineması, Şinasi Sahnesi, Atatürk Bulvarı'nı Tunus'a bağlayan yapı, Emek İnşaat'ın ofis binası, Yeni Akün Sahnesi gibi farklı şekillerde tanımına da rastlanılır (Resim 1). Gündelik hayatta bu kadar çeşitli tanımlanabilen yapı, Akün Sinemasının 2002 yılında Akün Sahnesi'ne dönüştürül-



Resim 1. Lale Sitesi (Emek İnşaat Arşivi)



Resim 2. Lale Sineması Tunus Cephesi (Emekli Sandığı Arşivi).

mesinin dışında mimarlık literatürünün ilgi alanına çok fazla girmemiş, arşivlerinde yer tutmamıştır. Bu nedenle Ankara'ya kimlik katan yüksek yapılardan biri olan Lale Sitesi'nin mimarlık tarihinin belleğinde yer verilmesi önemlidir.

Emekli Sandığı arşivlerinde ilk olarak 1968 yılında Lale Sineması ve Tiyatro İnşaatı çizimleri yer alır (Resim 2). Bu da Lale Sitesi'nin isminin nereden kaynaklandığını ortaya çıkarmaktadır. İnşaatın o tarihte şantiye şefliğini yapan Nafiz



**Resim 3.** Lale Sineması Yüksek Blok İnşaatı (Emekli Sandığı Arşivi).

Erkal, ilk önce alçak sinema ve tiyatro bloğunun inşa edildiğini belirtir.<sup>4</sup> 1970'lere ait resimlere bakıldığında da yalnızca alçak sinema ve tiyatro bloğu görülmektedir (Resim 3). Ulus gazetesinin 13.09.1975 tarihli baskısında Ankara Lale Sinemasında 'Korkunç Firar' filmi gösterimdedir (Ulus gazetesi arşivi, 1975). Tam olarak bilinmeyen bir tarihte sinema el değiştirir ve sahipleri İrfan Ünal ve Recai Akçaoğlu'nun soyadlarının son iki hecesinin birleşimi olan, Akün ismini alır.<sup>5</sup> Emekli Sandığı arşivlerinden elde edilen 1975 tarihli resimden de anlaşılacağı gibi, yapının komşu parsellerinde o tarihte konut yapıları bulunmaktadır. Henüz bulvar'daki büyük dönüşüm bu tarihte yaşanmamıştır. Bulvar tam olarak sakin, ağaçlarla çevrili, geniş kaldırımları olan konut dokusuna sahiptir. Bu bağlamda, Lale Sitesi ile, ticaretin ve sosyal hareketin Kızılay'dan, Ankara'nın kuzeyine taşındığı görülür.

Emekli Sandığı arşivlerindeki çizimlerde iki mimar adına yer verilmiştir. Sorumlu mimar Adnan Unaran (1915-1985) İstanbul Mimarlar Odasına kayıtlıdır. Yardımcı mimar olarak adı geçen Adnan Yücel ile ilgili hiçbir bilgiye ulaşılamamıştır. Emekli Sandığı mimarlarından Hikmet Büyüktaşkın, Adnan Unaran'ın İstanbul'da vefat ettiğini ve Emek İnşaat bünyesinde başka projelerde de çalıştığını belirtir. Prensipli bir mimardı diye de Unaran'ı özetler<sup>6</sup>.

Lale Sitesi içerdiği çok fonksiyonlu yapısı ile oldukça karmaşık bir yapıdır. Bu-



**Resim 4.** Akün Sahnesi (Hilal Aycı, Nisan. 2009)



**Resim 5.** Akün Sineması (Gökhan Yolcu, 2002)



**Resim 6.** Akün Sahnesi (Hilal Aycı, 2009)



**Resim 7.** Akün Sineması (Gökhan Yolcu, 2002)

lunduğu parsel itibari ile iki girişi ve iki ana cephesi vardır. Bulvar üzerindeki girişin yanı sıra ve nispeten ikinci giriş olarak kalan Tunus Caddesi girişi de kendi içerisinde ana giriş karakterine sahiptir. Tunus Caddesi'nde, Şinasi Sahnesi girişi, binanın garaj girişi ve Emek İnşaat çalışanlarına ait yemek salonunun girişi bulunmaktadır. Atatürk Bulvarı üzerinde ise Akün Sahnesinin girişi, Varan otobüs firmasının satış ofisi, Sosyal Güvenlik Kurumu Çağrı Merkezi girişi ve yüksek blok olan Emek İnşaat çalışanlarının girişi yer almaktadır.

İnşa edildiği günden 2002 tarihine kadar sinema olarak kullanılan yapı, bu tarihte Özgür Ecevit tarafından tiyatroya dönüştürülmüştür. Özgür Ecevit bu dönüşümü iç mekânın yeniden üretilmesi olarak tanımlar. Bu haliyle, yapının restorasyon olmadığını ekler. Yapının dışına ve belleklerdeki yerine dokunmadan iç mekânda istenilenin yapılabileceğini de sözlerine ekler. İki katlı sinema salonu yatayda ikiye bölünerek üstte kalan parçanın koltuk sayısı artırılmış ve tiyatro salonuna dönüştürülmüştür. Altta kalan kısımda ise teknik hacimler ve vestiyer hacmi yer al-





**Resim 8.** Akün Sahnesi Cemil Erem'e ait eser (Hilal Ayıcı, 2009).

mıştır. Salon, sinema salonundan koltuk sayısının ve sahnenin yerinin değişebilir olduğu, tam anlamıyla bir tiyatroya dönüştürülmüştür. Ecevit, Lale Sitesi'nin plan düzleminde oldukça iyi işler bir yapı olduğunu, fakat Bulvar üzerinde yer alan yüksek yapılar arasında en az profesyonel olan olduğunu da sözlerine eklemiştir. <sup>7</sup>

Akün Sineması'ndan Akün Sahnesi'ne dönüşümdeki değişimler şu şekilde sıralanır: Fuayenin üst döşemesinde bulunan ahşap elemanlar, akustik amaçlarla alçı paneller ile değiştirilmiştir. Aydınlatma elemanları da bu değişim sürecinden etkilenmiştir. Giriş holünde yer alan ahşap bilet gişesi daha çağdaş bir yüze dönüşmüş, cam bilet gişesi halini almıştır (Resim 4-5). Zeminde kullanılan Elazığ taşı muhafaza edilirken, bütün ahşap merdiven korkulukları metal elemanlarla değiştirilmiştir (Resim 6-7). Özgür Ecevit merdiven basamaklarını metal taşıyıcı ile desteklemiştir. Salonda bulunan koltukların taşıyıcı ahşap kısımları aynı şekilde korunurken oturlan kumaş kısımları yenilenmiştir. Fuaye duvarlarında yer alan doğal taş ise temizleme işleminden sonra orijinal haliyle kullanılmıştır. 1970'lerdeki yapıların karakteristik özelliği olan iç mekânda, özellikle duvarlarda, sanat

eseri bulundurma özelliğini bu yapı da taşımaktadır. Akün Sineması'nda, 1972 tarihli Cemil Eren'e ait, duvarda yer alan boyama ve diğer sanat eserleri de korunmuştur (Resim 8). Lale Sitesi'nin yüksek ofis bloğu ise kapalı ofis odalarından oluşan plan şemasına sahiptir. Diğer yandan Şinasi Sahnesinde giriş kapısındaki çerçeve gibi detayların dışında, iç mekân tamamıyla korunmuştur. Şinasi Sahnesinin iç mekânında da 1973 tarihli Hamiye'ye ait sanat eserleri yer almaktadır.

Ankara'nın sosyal hayatının doğuşunu anlamak için kentin ilklerine bakılacak olursa, ilk gazetenin 1874 yılında (Ankara Gazetesi) yayımlandığı, ilk müzik konserinin 1924 yılında verildiği, ilk radyo programının 1938 yılında gerçekleştiği, ilk tiyatro binasının 1947 yılında kurulduğu (Küçük Tiyatro) görülür. (Akgün, 1996, 441-442) Ankara'da sinemalar ise 1928-50 yılları arasında görülmeye başlanmıştır. Bu zaman diliminde Büyük Sinema, Taşhan'ın yanında Yeni Sinema, Rüzgârlı Sokak'ta Kulüp Sineması, Anafartalar Caddesi'nde Sus Sineması, Denizciler Caddesi'nde Sümer Sinemaları vardır. 1960'lara geldiğinde ise sinemalar kentin çeşitli yerlerinde artmaya başlamıştır. Atatürk Bulvarı'nın ilk sineması şu an Sosyal Çarşısı'nın yer aldığı Ulus Sineması'dır. Maltepe'de Gölbaşı Sineması, Dışkapı'da Nur Sineması, Bahçelievler'de ise Arı Sineması vardır. 1960'ların sonunda Ankara'da 50 sinema vardır. (Şenyapılı, 2006, 310-357)

1970'lerde ise Ankara'nın sosyal hayatı Kızılay'dan Kavaklıdere'ye akmaya başlamıştır. Bunda Akün Sineması'nın da etkisi vardır. Dinçer, Akün Sinemasına Ankara'nın farklı bölgelerinden insanların geldiğini belirtir. (Dinçer, 2009, 27) Akün Sineması 1970'lerde Ankara'nın en prestijli sinemasıdır. Özgür Ecevit 1970'lerde Akün Sinemasının girişinin hemen yanında, şu an Varan'ın olduğu alanda, sinemanın pastanesinin olduğunu anlatır. Filmden sonra insanlar bu pastanede otururlar. Öyle ki, pastanenin sandalyeleri bulvara taşar, bulvarda oturulur.<sup>8</sup> Lale Sitesi'nin 1970'lerdeki bir başka ünlü mekânı, Akün Sineması'nın üst katında yer alan, şu an Sosyal Güvenlik Kurumunun iletişim merkezinin bulunduğu yerdeki gece kulübüdür. Buraya Ankara'nın üst sınıfı eğlenceye gelir. Bahsedilen sosyal hayatın yaşandığı yıllarda henüz Tunalı Hilmi şu anki sosyal rolünü kazanmamıştır. Denilebilir ki Lale Sitesi, sahip olduğu sosyal ve kültürel mekânları ile hareketin Ulus'tan ve Kızılay'dan Kavaklıdere'ye akmasında öncülük etmiştir.

Lale Sitesi, yüksek yapı karakteri ile kentin kimliğinde ve belleğinde yer edinmiştir. Sosyal ve kültürel mekânları ile 1970'lerde Ankara ve Kavaklıdere'de öncü rol üstlenmiş ve bu mekânları günümüze de taşıyarak kentin yaşamında yer tutmayı başarmıştır.

## KAYNAKÇA

AKGÜN, N. (1996) "Ankara'da İlkler", *Burası Ankara*, Ankara Kulübü Derneği Yayınları No: 3, Ankara.

ANON. *Başarının Tarihçesi*, Emek İnşaat ve İşletme A.Ş.

- DİNÇER, G. (2009) “Ankara Atatürk Bulvarı'nın Öyküsü”, *Cumhuriyet Devriminin Yolu*, Atatürk Bulvarı, Koleksiyoncular Derneği, Ankara.
- ERKAN, K. (2009) *Cumhuriyet Devriminin Yolu-Atatürk Bulvarı*, Rekmay Yayıncılık, Ankara.
- GÜNAY, B. (2006) “Ankara Çekirdek Alanının Oluşumu ve 1990 Nazım Planı Hakkında Bir Değerlendirme”, *Cumhuriyet'in Ankara'sı*, ed: Tansı Şenyapılı, ODTÜ Yayıncılık, Ankara.
- ŞENYAPILI, Ö. (2006) “Anılarda Ankara: Gençlik Yıllarımın (ve öncesinin) Ankara'sında Eğlence Dinlenme Mekânları”, *Cumhuriyet'in Ankara'sı*, ed: Tansı Şenyapılı, ODTÜ Yayıncılık, Ankara, 310-357.
- TANYELİ, U. (1998) “1950'lerden Bu Yana Mimari Paradigmaların Değişimi ve 'Reel' Mimarlık, 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık”, ed: Yıldız Sey, 235-254.
- TAPAN, M. (1984) “International Style: Liberalism in Architecture”, *Modern Turkish Architecture*, The Chamber of Architects of Turkey, Ankara.
- VANLI, Ş. (2007) “20. Yüzyıl İkinci Yarının İlk Otuz Yılında Türk Mimarlığı”, *Bilinmek İstenmeyen 20. YY. Türk Mimarlığı, Eleştirel Bakış*, 205-244.

## NOTLAR

1. Bu çalışma yazar tarafından, 2008-2009 bahar döneminde, ODTÜ Mimarlık Tarihi Lisansüstü Programı çerçevesinde Doç. Dr. Elvan Altan Ergut tarafından yürütülen, “AH 544 Mimarlık Tarihi Araştırma Stüdyosu: Ankara 1950-80” isimli lisansüstü dersinde hazırlanan final metni doğrultusunda yazılmıştır.
2. Lale Sitesi (1975), günümüzde halk arasında Akün Sahnesi olarak bilinen ve aynı zamanda Sosyal Güvenlik Kurumu, Emek İnşaat tarafından kullanılan ve Tunus Caddesi tarafından Devlet Tiyatroları bünyesinde Şinasi Sahnesi olarak da bilinen yapı kompleksinin, binayı yaptıran Emek İnşaat arşivindeki isimlendirilmesidir.
3. Emek İnşaat'ın 2004 Mayıs-Ağustos döneminde yönetim kurulu başkanlığını yapmış Ahmet Ayaz ile 2009 yılında yapılan görüşmeden alınmıştır.
4. 1970'lerde Lale Sitesi'nin şantiye şefliğini yapan Nafiz Erkal ile 2009 yılında yapılan görüşmeden alınmıştır.
5. Kavaklıderem eski başkanı İsa Çapanoğlu ile 2009 yılında yapılan görüşmeden alınmıştır.
6. Emekli Sandığı mimarlarından Hikmet Büyüктаşkın ile 2009'da yapılan görüşmeden alınmıştır.
7. Mimar Özgür Ecevit ile 2009 yılında yapılan görüşmeden alınmıştır.
8. Mimar Özgür Ecevit ile 2009 yılında yapılan görüşmeden alınmıştır.



# **GENDERED EMPOWERMENT IN THE PAHLAVI COURT; SHAHBANU FARAH’S PATRONAGE OF ARTS AND ARCHITECTURE<sup>1</sup>**

Baharak Tabibi

## **Pehlevi Sarayında Otorite; Şahbanu Farah’ın Sanat ve Mimarlık Hamiliği<sup>2</sup>**

Bu çalışma, Pehlevi dönemi İran’ındaki politika ve cinsiyet kavramlarını, sanat ve mimarlık bağlamında ele almıştır. Bu dönemin son yıllarında tahta geçme hakkını kazanan Şahbanu Farah Pehlevi’nin modern İran’ın mimarlık ve sanat tarihi gündemini belirlemekteki rolü hamilik çerçevesinde incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Mimari Himaye, Kraliçe’nin Hamiliği, Şahbanu Farah Pehlevi, Cinsiyet ve Mimarlık, İran’ın Yirminci Yüzyıl Modernizasyon Projesi.

**Keywords:** Architectural Patronage, Female Royal Patronage, Shahbanu Farah Pahlavi, Gender and Architecture, Twentieth Century Modernization Project of Iran.

This study focuses on Shahbanu Farah’s role in Pahlavi Iran. As the only queen crowned by His Imperial Majesty Mohammad Reza Shah Pahlavi, and with her eventual appointment as the queen regent, Shahbanu attained a level of power and authority unprecedented for a woman in the Pahlavi court. Although she played no major political role during her reign, Shahbanu extensively patronized architecture and the arts. This study examines various relations between gender, authority, art and architectural practices in an attempt to show how female royal patronage shaped the cultural agenda of Iran during the second Pahlavi Monarchy.

## **Shahbanu Farah from student to Queen Regent of Iran**

Were I not what I am today, I would wish to be an architect that is really where women should have much to say. (Blanch, 1978: 45)

During the second year of her studies at *Ecole Speciale d’ Architecture* in Paris, Farah Diba met His Imperial Majesty Mohammad Reza Shah Pahlavi, at an event held at the Iranian Embassy. In 1959, “Architectural studies were abandoned for more pressing affairs, [...] affairs of State” (Blanch, 1978: 50); her professional

training was discontinued due to her marriage with the Shah, which nevertheless expanded her authority (Sedghi, 2007: 167) as the queen regent of Iran a position she held until the Iranian Revolution of 1979. The Empress claimed that architecture was a “creation” and the “creation of a new country [and] new people” was also “architecture on a very large line”. (Blanch, 1978: 45)

Empress Farah was the third wife of Mohammad Reza Shah. Married in 1951, her power increased after she bore a successor to the throne in 1958. In 1967, the Monarch declared the Empress the regent of their son Cyrus Reza Pahlavi, which gave her a prominent role in the court polity. The Shah announced that “in the event of my death and until the crown prince attains legal age; authority is to lie with her majesty, the queen”. He declared: “orders may come from a woman [...] but they are to be obeyed with no less respect”. (Alam, 1991: 334-5) Appointing a queen regent to Iran, the Shah gave the Empress full authority in the power of throne.

### **Empowering the Empress: the Private Secretariat of Shahbanu Farah Pahlavi**

Shahbanu was the title the Empress Farah assumed in all affairs in order to exercise her power as the prospective regent. However, it was a continual commitment to arts and architecture that lead Shahbanu to direct her queenly power toward developing Iranian culture. During the last decade of her regency, Shahbanu became the de facto director of the state’s cultural policies; and architecture became an instrument in her political approach. She stated her aim to be “building for the people. Not in terms of houses, but for a society”. (Ayad, 2010)

In the late 1960s, Shahbanu assumed the leadership of the Ministry of Culture and Art and contributed to the construction of the Private Secretariat of Farah Pahlavi. As a charitable institution primarily devoted to social welfare, the Secretariat became the main center for social, artistic and cultural organizations and activities at both national and international levels.<sup>3</sup>

With the aid of an elite group of artists, architects, archeologists and city planners, Shahbanu shaped her “immediate circle” (Blanch, 1978: 144) toward realizing a new but a modern cultural identity (Reeves, 1986: 188) for her nation. The Secretariat was active in various departments of fine-arts, architecture, history and archeology that fulfilled her mission as a queen in the workings of Iranian politics. For Shahbanu, there was no better way to modernize her nation than by promoting arts and culture.

### **Shahbanu Farah’s Cultural Revolution**

Inaugurating a series of cultural organizations at both national and international levels, Shahbanu’s most prominent support of artistic events was her patronage of the International Shiraz Arts Festival. (Kasra, 2000: 308) First mooted by Shahbanu Farah as a part of her cultural program in 1967, the aim of the Festival as

stated by the Empress was to start “a vigorous [...] cultural and artistic movement in Iran”.<sup>4</sup>

Inaugurated in four main fields of music, dance, theater, and cinema, the Empress’ planned aim with the festival was to establish a Eurasian Art Center in Persepolis. Never constructed, the project was envisaged as fostering artistic encounter and cultural exchange between nations, (Pahlavi, 1976) a place where “the Orient and the Occident can study each other”. (Warrack, 1969)

Active annually for more than a decade, the Shiraz Arts Festival engaged a variety of cultures through the contribution of artists. Although Shahbanu’s idea for bringing a “cultural revolution” (Pahlavi, 1978) was foiled by the Islamic Revolution, she was nevertheless a pioneering female authority in cultivating the contemporary performing arts and culture. The Empress’s role in constructing and reformulating the history of modern arts during the 1970s was highlighted by Robert Gluck:

[...] while the proposed art center never came to fruition, its development represents a story that deserves to be more widely known. This story of cross-cultural exchange is one among many rarely reported narratives without which the international history of contemporary and electronic arts cannot be fully told. (Gluck, 2007: 20-28)

### **Architecture and Cultural Politics of the Shahbanu of Iran**

In the twenty years of her marriage to the Shah, Shahbanu became the patron of a great number of artistic, social, educational and cultural institutions and organizations, including non-governmental entities. Among her initiatives in the architectural field, were the construction of museums and cultural centers in the capital and in provinces.

During the reign of the Empress Farah, many Iranian artistic and cultural treasures that found homes in foreign private collections were repatriated and installed in the newly-founded national museums of Iran. Shahbanu’s endeavored, for example to procure a wide-ranging collection of historic Iranian artifacts at the sale of Amery Collection: sixty-three *Chefs d’oeuvre* of eighteenth and nineteenth century Qajar paintings. “You must get them [Iranian artistic treasure] for us at all costs”, she said, “They must not be dispersed. They must come back to Iran.” (Blanch, 1978: 103) In her contribution, Shahbanu mentioned; “My country is so rich culturally, I wanted to protect what we have historically for the people in every way we could”. (Ayad, 2010: 40)

Actively involved in the establishment and in donating the collections which to her was “the artistic capital of [the Iranian national] culture” (Ayad, 2010: 46), Shahbanu initiated her patronage in the foundation of the Carpet Museum, the Negarestan Museum for the works of the Qajar Dynasty, the Reza Abasi Museum for pre-Islamic and Islamic works, the Khoramabad Museum with its collection of

Luristan bronzes and the Abguineh Museum housing the pre-Islamic and Islamic ceramics and glass wares. (Pahlavi, 2004: 251)

In addition to securing a wide range of collections of traditional Persian arts, Shahbanu also presided over the establishment of the Tehran Museum of Contemporary Arts (TMCA), thus creating the largest collection of western modern art in Iran. “Why couldn’t Iran have a museum for [contemporary] Iranian art?” the Empress asked and indicated, “I thought we should, and include it with Western art”. (Ayad, 2010: 47) TMCA, with a \$3 billion budget, assembled the largest collection of Western modern art outside Europe and the United States during the late 1970s. Among the museum’s extensive holdings were works of Lichtenstein, Warhol, Hockney, Blake, Hamilton, Giacometti, Bacon, Rothko, Wassily, Kandinsky, Miró and Picasso.

Shahbanu’s active patronage extended to the preservation of neglected architectural monuments and urban heritage. While Reza Shah’s urban reconstruction program transformed the Islamic character of the capital city through demolishing elements of Iranian architectural and cultural heritage, Shahbanu deemed Islamic national treasures worthy of preservation. The responsibility of patronage was directed to preserving and restoring those “badly neglected” Islamic edifices such as Safavid and Qajar houses at Nain, the Safavid palace of Hasht Behesht (Eight Paradises), the shrine of Pir-e Bakran, the old palace and garden of Bagh-e Eram, Narenjستان and the Golestan Palace. (Blanch, 1978: 114-7) Up to 1973, Shahbanu’s early intervention with Iran’s Department of Antiques protected about 600 building sites from demolition, and saw 300 of them undergo restoration. (Grigor, 2005: 495)

Among Shahbanu’s acts of royal patronage was the establishment of the Supreme Council of Urban Development and Architecture, an institution for the preparation of development projects and master plans for the cities of the state. As a former architecture student, Shahbanu shared an inspirational role in building a modern country with the Shah. She emphasized: “[...] my part gives me a chance to have much to say about our new buildings, city planning, hospitals, schools, housing developments, and such”, and continued, “There are so many things I want to see done-to see that our town planners understand”. (Blanch, 1978: 45) With Shahbanu’s active contribution, the Council implemented 72 master plan projects for the capital Tehran and provincial cities throughout the country before the Revolution.

The idea of holding architectural events was part of the patronage agenda of the Empress Farah as well. As the chair of the Society for Iran’s Architects, Shahbanu was involved in organizing several national and international activities on architecture. She says: “I did not and could not design any architectural project, but I was involved in voicing my opinion and conferring with architects.”<sup>5</sup> For



Shahbanu, architectural conventions would have an enlightening effect for the practitioners of modern architecture in Iran.

Under the patronage of the Empress, an international congress of architects every four years and a national symposium each year in Iran were envisaged. During the reign of Shahbanu Farah, Iran witnessed the inauguration of the Isfahan World Architectural Conference titled *The Interaction of Tradition and Technology* in 1970, followed by Shiraz International Congress of Architects titled *The Role of Architecture and Urban Planning in Industrializing Countries* in 1974 with the participation of the world leading modern architects such as I. M. Pei, Peter Blake, George Candilis, Louis Kahn, Paul Rodolph, Leonardo Benevolo, C. A. Doxiadis, Jose Luis Sert, Hasan Fathy and Aptullah Kuran.

The conventions were influential in directing architectural practice by providing guidance and investigating proposals for architectural advancement in Iran, creating an international platform for dialogue between the Iranian and foreign leading architects and urbanists around the world. Shahbanu should be credited thus with shaping and reformulating the twentieth century architectural discourse in Iran.

The Empress also launched the idea of organizing an architectural congress on women architects in 1976. Dedicated to female practitioners of architecture, *The Crisis of Identity in Architecture* was a unique convention in its type to discuss women's integration in the contemporary world of construction inside Iran and abroad.

The Shah's 1963 enfranchisement decree provided a framework for women's emancipation in various political, social and cultural areas through Family Protection Laws, the Penal Code, and Labor Legalization. (Sedghi, 2007: 151) As the 'ultimate model of Pahlavi woman' in legitimating the Shah's Revolution, Shahbanu defined her part in the State's gender reform program through fostering women's integration in all those fields she valued, especially art and architecture. With invitations issued to female masters of architecture such as Alison Smithson, Denise Scott Brown and Anna Bofill, the congress provided an international stage to explore the position of women in the architectural profession of the late twentieth century.

Among Shahbanu's ambitious patronage of architectural activities was the organization of an annual symposium in Iran. Gathering prominent Iranian architects, the meetings provided a forum to discuss the problems of urban development and environmental planning. After patronizing three of these annual symposia on Iranian architecture, Shahbanu also inaugurated the first nation-wide organization on architecture in the capital Tehran and provinces. As the institutor of the Architectural Week, Shahbanu promoted research and education of different social classes about architecture and Iran's national and artistic heritage.

Shahbanu's patronage influenced a wide array of buildings throughout the country; however, it was the Private Library of Shahbanu Farah that most perfectly reflected her artistic and cultural taste in both physical and conceptual terms. Located at the east side of the Niavaran Palace, where the Pahlavi Royal family lived until the Revolution, the Private Library was the only female-directed space within the complex. Its architecture and decoration encoded Shahbanu's avant-garde approach. Housing an immense collection of the historic and contemporary art works of Iran and the world in addition to its great quantity of art editions and publications, the Library celebrated a new spatial formation of the palace. It proclaimed the full integration of arts and architecture as her personal as well as a state project.

### **Conclusion**

During the early 1960s, in order to modernize his nation, the Shah of Iran promulgated a series of social, political and economic reforms that he called the 'White Revolution'. The Shah's efforts to transform Iran towards westernization, however, could not be achieved "without making major strides toward a general raising of [...] social and cultural standards" (Lenczowski, 1978: 454) of the nation.

In the implementation of the Shah's 'Revolution', and as a prospective regent, Shahbanu Farah was assigned a substantial social and cultural role. According to Zonis, the Empress' contribution in the state's social affairs made her an even greater patron than the Shah (Zonis, 1991: 72) especially in those fields vital to the cultural dynamics of the nation. For the Shah himself, Shahbanu was a crucial ally in his political mission for modernization in the artistic and cultural levels; it has been said that "She [Shahbanu] was alongside him in the Revolution, occasionally even in the capacity of a soldier of the Revolution" (Karanjia, 1977: 170) in rebuilding the Iranian nation.

As a one-time architectural student, Shahbanu viewed architecture not only as a tool in legitimating her political authority in state affairs, but also as a political instrument in Pahlavi's reform program. She believed that "Good Architecture could not only avert a popular revolution from below, but also brings about a successful elitist revolution from above. Such an achievement could finally acculturate the nation". (Grigor, 2005) Taking her part in the project of modernity of Iran during the last decade of the Iranian Monarchy, Shahbanu offered Iran an 'other', a feminized form of modernity through the power of arts and architecture. Patronizing a vast number of organizations and institutions in the fields of arts and architecture, the 'working Empress' (Time, 1974) became a prominent figure in shaping the history of modern Iran since under her crown as a regent she was an architect as well.

## **BIBLIOGRAPHY**

- ALAM, A. (1991) *The Shah and I: The Confidential Diary of Iran's Royal Court*, Tauris, London, New York.
- ARDALAN, N. (2005) "Architecture, VIII. Pahlavi, after World War II" in Ehsan Yarshater (ed.), *Encyclopedia Iranica* I, London & New York.
- AYAD, M. (2010) "The queen of Culture Her Majesty Farah Pahlavi", *Canvas*.
- BLANCH, L. (1978) *Farah, Shahbanu of Iran*, Collins, London.
- GLUCK, R. (2007) "The International Arts Festival: Western Avant-Garde Arts in 1970s Iran", *Leonardo*, Vol 40 (1).
- GRIGOR, T. (2005) *Modernity Feminized, Cultivating Modernities: The Society for National Heritage, Political Propaganda, and Public Architecture in Twentieth Century Iran*, Ph.D. diss., Rice University.
- KARANJIA, R. K. (1977) "Only One Female Influence", *The Mind of Monarch*, George Allen & Unwin LTD., London.
- KASRA, N. (2000) "Farah Pahlavi (Diba)", *Zanan-e Zinofouz-e Khandan-e Pahlavi* [Influential Women in the Pahlavi Court], Namak Publication, Tehran.
- LENCZOWSKI, G. (1978) "Political Process and Institutions in Iran: the Second Pahlavi Kingship: the Second Pahlavi Kingship", *Iran under the Pahlavis*, Hoover Institution Press, California.
- PAHLAVI, F. (1978) from the speeches of Her Majesty in the opening ceremony of the first Festival of People's Culture in Isfahan, "Popular Culture cannot be disappeared", *Art Bulletin: 12<sup>th</sup> Festival of Arts Shiraz Persepolis*.
- PAHLAVI, F. (2004) *An Enduring Love: My Life with the Shah*, Miramax Books, Hyperion.
- Reeves, Minou. (1986) "Shahbanou's Private Secretariats", *Behind the Peacock Throne*, Sidgwick & Jackson Ltd., London.
- SEDGHI, H. (2007) "Women in the Kingdom of the Peacock Throne: Women and the State", *Women and Politics in Iran Veiling, Unveiling and Reveiling*, Cambridge University Press, New York:), p. 167.
- WARRACK, J. (1969) "The Sunday Telegraph in Commends on the Second Festival of Arts", *Festival of Arts Shiraz Persepolis 1967-1968-1969*.
- ZONIS, M. (1991) "Imperial Grandeur: Pahlavi Grandiosity", *Majestic Failure the Fall of the Shah*, the University of Chicago Press.

*Festival of Arts Bulletin* (1976). “Festivals International Status Cited by Shahbanu”

*Time* (1974). “Farah: The Working Empress”

## NOTES

1. This paper is written through the research paper prepared by the author for the final submission of “AH 601 Critical Review in Architectural History” by Prof. Dr. Belgin Turan Özkaya and Assoc. Prof. Dr. Elvan Altan Ergut in 1996 at Middle East Technical University, PhD Program in Architectural History in Ankara. The author’s PhD dissertation is continued within the same framework of female royal patronage in the Pahlavi Iran.

2. Bu çalışma yazar tarafından, 2006 yılında ODTÜ Mimarlık Tarihi Doktora Programı çerçevesinde Prof. Dr. Belgin Turan Özkaya ve Doç. Dr. Elvan Altan Ergut tarafından yürütülen, “AH 601 Critical Review in Architectural History” isimli derste hazırlanan final metni doğrultusunda yazılmıştır. Yazarın doktora tezi çalışmaları aynı konu kapsamında devam etmiştir.

3. In the twenty years of her regency, Shahbanou was the patron to 12 artistic institutions and about 26 educational, health, sports and cultural organizations, among which were the Farah Pahlavi Society for Education & Health Improvement, Foundation for Protection of Women and Babies, National Association for Protection of Children, Ramser Medical Congress, National Society for Fighting Cancer, National Society for Protection of the Leprosy Affected People, Society for the Skin Burt Injured, National Organization of Blood Transfusion, Iranian Foundation for World Health, Children Medical Center, Organization for the Blind, Children and Adolescent’s Center for Mental Education, Tehran Philharmonic Society, The Sport Federation for the Deaf and Dumb, Farah Pahlavi University, Organization for the Deaf, Pastor Institute, Supreme Council of Health, Supreme Council of Scientific Researches, Social Council of Social Welfare and Farah Pahlavi University in “Zan dar doran-e shahanshahi [Women during Iranian Imperial],” Ajang & Razni. P. 249. In the artistic and cultural field, she was the patron of Farah’s Cultural Foundation, The Ministry of Culture and Arts, International Shiraz Arts Festival, Festival of Culture and Arts, the Festival of Folk Culture, National Tus Festival, Tehran International Film Festival, National Organization of Iranian Folklore, National Iranian Radio and Television symphony orchestra, dramatic organizations and Farhangsara (Art House). In the architectural field the patronage of the Supreme Council of Urban Development and Architecture, Society for Iran’s Architects, Architects Awards Foundation, International Congress of Architects in Isfahan and Shiraz, International Congress of Women Architects in Ramsar, foundation of national museums such as the Museum of Contemporary Art, Carpet Museum, Abghineh Museum, Negarestan Museum and the Reza Abbasi Museum, Isfahan Bazaar project, establishment of City Theatre in Tehran and Preservation of the Iran’s artistic and national heritage were under the political authority of the Empress.

4. Festivals International Status, cited by Shahbanu (1976).

5. Farah Pahlavi, 23 July 2008. *From Farah Pahlavi*. [Internet, e-mail to the author].

# CAMİLERDE ANLAM SORGULAMASI: KRAL FAYSAL CAMİSİ ÖRNEĞİ<sup>1</sup>

Serap Durmuş

## The Question of Meaning in Mosque Architecture: Shah Faisal Mosque

The main objective of this study is to read/analyze mosque architecture through the concept developed by Derrida and philosophy of Deconstruction. The Shah Faisal Mosque, as a structure in which traditional forms are recalled in a modern perspective, is a selected model to observe the changes in typology and differences with reference to Derrida's phenomenon of *différance*. Breakthrough that the mosque created in history of architecture and its place in worship tradition will constitute the main problem area of the study in the matter of reading architecture with the philosophy of deconstruction. In conclusion, this study aims to answer these questions: Is the relationship between deconstruction and patronage important for architecture? Do the political power and authority have a role for this condition? When patron changes, do the possibilities change? Should designers and architects be more free?

**Keywords:** Jacques Derrida, Philosophy of Deconstruction, History of Architecture, Shah Faisal Mosque, Patronage.

**Anahtar Kelimeler:** Jacques Derrida, Dekonstrüksiyon Felsefesi, Mimarlık Tarihi, Kral Faysal Cami, Himaye.

## Giriş

'Zamanlar, Mekânlar ve İnsanlar: Hamilik ve Mimarlık Tarihi' sempozyumu kapsamında varlığını ortaya koyan mimarlık tarihi, evrimsel yapısı ile dinamik bir süreçtir. Çünkü ancak zaman-mekân-insan üçlüsünü bir arada barındıran bir tarih anlayışı, geriye dönülüp sorgulanabilir bir olgu olarak karşımıza çıkabilir. Bu da mimarlıkta her dönem mümkün olmuştur.

Bu çalışmanın amacı; cami mimarisi bağlamında mimarlık tarihinde önemli bir kopma noktası olan Kral Faysal Camisi'nin, dekonstrüksiyon felsefesi ile anlam çözümlerine imkân tanınmasının irdelenmesidir. Araştırma, dekonstrüksiyon felsefesinin ortaya konduğu tarihlerden çok daha önceleri bile mimarlıkta yaratı-

cı bir yol olduğunu ispatlamayı hedeflemektedir. Bu çalışma kanıtlamayı, Kral Faysal Camisi'nin yeniden okunmasıyla gerçekleştirmekte; sözü geçen felsefenin cami mimarisi özelinde uygulanabileceğini ve anlamı ortaya çıkarabileceğini göstermektedir. Böylece, mimarlığın evrimsel sürecinde yaratıcı hamlelerin ortaya konmasında dekonstrüksiyonun zaten mevcut olduğunu savunmaktadır.

Bu kapsamda; anlam sorgulaması konusunda, ortaya konulduğu yıllarda cami mimarisini modern bir anlayışla bir adım ileriye taşımış olan Kral Faysal Camisi örneği seçilmiştir. Kubbe, mihrap, minber ve minare gibi mimari bileşenler Faysal camisi örneğinin yeniden okunmasında önemli öğelerdir. Yeniden okuma kapsamlı çalışma, öncelikle İslam mimarisine farklı bir düzeyde tartışma boyutu kazandırarak, konuyu eleştiriye açmayı hedeflemektedir.

Mimaride eleştiri türlü boyutları ile ele alınabilir. Bunlardan biri, eleştiri nesnesini kurduğu çeşitli ilişki sistemleri içinde ele almak olabilir. Bu ilişkiler, nesne-ortam, nesne-özne, nesne-zaman ve nesne-yaratıcı ilişkileri olabilir (Gür, 2004: 211-262). Mimari ürünü veya objeyi kendi döneminin koşullarına göre inceleme yaklaşımı, mimarlık tarihinde yapılan sorgulamada objektif olan biçimdir. Ancak burada oluşan farklılık, cami örneğinin ortaya konduğu tarihlerde yarattığı etki ve biçimsel kaygının, nasıl bir sorgulama stratejisinden türediğini çözme denemesi olarak düşünülmelidir.

Derrida'nın dekonstrüksiyon kuramı, felsefi ve değişmez olduğuna inanılan söylemlerin yerinden edilmesi ile başlamıştır. Kendinden önceki filozofları ve görüşlerini sorgulayan, hiç düşünülmedik anlamları ile farklı bağlamlara oturtan Derrida yaklaşımı, acaba cami mimarisi özelinde de ele alınabilir mi? Derrida'nın fark yaratma söylemi olarak ele aldığı *différance*, yaratıcılığa olanak tanıyarak "neden olmasın" sorusunu tüm disiplinlerde olduğu gibi mimarlıkta da gündeme getirmiştir.

*Différance* kavramı yanında Derrida'nın kullandığı hiyerarşinin tersine çevrilmesi, marjın/merkez, iç/dış, varlık/yokluk, gösteren/gösterilen, aradalık, tekrar ve anlam gibi kavram çiftleri ve alt başlıklar; sorgulamalarında anahtar kelimeler olarak işler. Böylelikle yeni bir kurgu oluşturmaya çalışırken, objenin değişikliğini ve farkını bu kavramların anlamsal ve yorumsal çerçevesine oturtur.

Yukarıda özetlenen bilgiler ışığında, Kral Faysal Camisi'nin kubbe, kible duvarı ve mihrap, minber, minare alt başlıkları altında nasıl sorgulandığına değinilecektir. Ancak öncelikle tasarım sürecinde, nesne ve ilişkileri konusunda önemli olduğunu düşündüğüm 'patronaj' kavramı ve mimarlık arasındaki ilişkiye değinmek yararlı olacaktır.

## **PATRONAJ VE MİMARLIK**

Latince *patronatus* kelimesinden türetilen patronaj kavramı; bir destek, imtiyaz veya cesaretlendirme olarak tanımlanmaktadır. (URL-1, 2009) Sanat tarihinde sanatın patronajı, müzisyenleri, ressamı ve heykeltıraşları temin eden yöne-

ticileri desteklemeye işaret eder. (URL-1, 2009). Devlet-sanat ilişkisi birlikteliği açısından karşılıklı memnuniyeti esas alan patronaj (hamilik), kelime itibariyle “yönetim, gözetim, koruyuculuk” anlamlarına da gelebilir. (İsen-Durmuş, 2006)

Patronaj kelimesinin içerisinde barındırdığı alt kavramlar, mimarlıkta anlam ve patronaj ilişkisi kapsamında irdelenebilir. Bir kullanıcı grubun gözetiminde ve uygulayıcının yönetiminde şekillenen mimari ürün, içerisinde çeşitlilik barındırır. Dolayısıyla mimarlık, kullanıcıya çeşitlilik sağlar; kimlik, imge, temsil, bellek ve anlam gibi konulara ışık tutar. Görsel, simgesel ve manevi yönden birleştirici bir etki oluşturan cami mimarisi, bu anlamda mimarlıkta önemli alt başlıklardandır.

Osmanlı dönemi yapı mimarisinde patronaj ilişkileri iktidarın en önemli gündem maddeleri arasındaydı. Öncelikle ve özellikle dini yapı mimarisinde (cami mimarisi) egemen olan patronaj, dönemin ve devrin olanaklarının en üst seviyede kullanılmasıyla mimariyi şekillendirmiştir. Patronların tavırları ve teşvik edici yaklaşımları sayesinde özellikle Osmanlı klasik döneminde birçok eser meydana getirilmiştir. Örneğin Mimar Sinan, devrinin siyasi, ekonomik ve sosyal gücünü arkasına alarak görkemli yapıları imza atmıştır.

Tarihsel süreci boyunca geleneksel patronaj ilişkileriyle şekillenmiş mimarlık pratiği, modern mimarlık ideolojisi ile esasında yeni ve daha profesyonel bir tanıma kavuşturulmuştur. (Batuman, 2006: 25-32) Bu anlamda yeniden ele alınmaya çalışılan dini yapı mimarisinde de çeşitli arayışlara gidilmiştir. Bu arayışlardan bazıları fikir projesi olarak kalırken bazıları da daha sonraki tarihlerde yeni fikir- lere ışık tutacak olmaları açısından önemli bir cami mimarisi literatürü de oluşturmuşlardır.<sup>2</sup>

Modernizmin belirlediği biçimsel dil; ilerericilik gibi mesajlarla özdeşleşen form yaratımları ile örtüşüyordu. (Bozdoğan, 2002) Dolayısıyla cami biçimi üzerine yapılan tartışmalar; modern ya da geleneksel formların seçimi gibi kararları, bu sebeple de siyasi bir eğilim mesajını da etkilemekteydi. (Balamir, 2003) Rasyo- nel ve işlevsel formları ile modern mimari biçimlerin yaygınlaşması, mimarların estetik tercihleri ile de örtüşüyordu. (Bozdoğan, 2002) Örneğin biçim kaynaklı yenilikler, Vedat Dalokay’ın Ankara Kocatepe Camisi projesi örneğinde olduğu gibi, anıtsal olarak da ortaya çıkmaktaydı. (Balamir, 2003)

Özetle bu çalışma kapsamında Kral Faysal Camisi’nin patronaj kavramı ile olan ilişkisi, caminin kimlik, imge, temsil gibi özellikleri ile örtüştürülmeye çalışılmış- tır. Kral Faysal camisi örneğinde ele alınan çerçevesi ile patronaj şu çağrışımlarda bulunabilir:

- Dini mimaride kimlik kaygısı
- Cami imgesinin temsili
- Farklı biçimsel arayışlar
- Çağı yakalama / Çağın ruhu (Zeitgeist)

Özelliği gereği İslam dini, simgesel/temsili bir dil veya mimari yaklaşım tarzı ön-görmemiştir. Ancak cami mimarisi anıt değeri, tarihi boyunca bir merkez oluşturma niteliği ve kimliği/toplumsal bellek olma özelliği ile farklı bağlamlara oturtulmuştur. (Güzer, 2009: 21-3) Bu özellikler kültürel farklılıklardan kaynaklı olarak şekillenmiş, adeta yapay bir yapı tipolojisinin yerleşmesine sebebiyet vermiştir. (Güzer, 2009: 21-3)

Kubbe, minare gibi biçim temsilcisi elemanlar, dinsel çağrışım yapan imgeler arasına yerleşerek ideolojik/imgesel alanın dışında, gelenekselde kullanıcının anlam üretme mekanizmaları olarak işlev görmeye başlamıştır.<sup>3</sup> Çünkü cami, toplumsal olarak kavranan ve dini çağrışımların üretildiği, böylece davranışsal birimlerin yöneldiği şey olma özellikleri arasındaki diyalektiğin bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Tüm geleneksel kanonlara rağmen cami; yapılanan ve üretilen veya dönüştürülerek kullanılan bir mekân olarak ele alınabilir. Bahsedilen bu süreç ise, belirli tarihsel koşullar altında gerçekleşerek kuramsal bir kavrayışı da ifade eder. (Alkan, 2009: 7-35)

Tüm ideolojilerde olduğu gibi mimarlıkta da, tarih-geçmiş-gelecek konusunda güçlü bir ilişki vardır. (Kayın, 2007: 77-81) Ancak bu ilişki, kapsam/yöntem/öncelik konularında farklılaşarak mimari alt başlıklara ayrılabilir. Özellikle cami, “mimarlık tarihi ve mimari eleştiri içerisinde özel ve ayrıcalıklı bir alt kategori” olarak değerlendirilmelidir. (Güzer, 2009: 21)

Yaratılan tipoloji, modern mimarlıkta çağdaş denemelere de engel oluşturabilecek boyutlarda öncelikler ortaya koymaktadır. Bu denemeler Dalokay’ın Ankara Kocatepe Camisi örneğinden sonra, uygulaması gerçekleştirilen Pakistan’daki Kral Faysal Camisi, düzgün geometrisi ve farklı bir örtü denemesi olarak ele alınan kubbe biçimi ile cami mimarisinde adeta bir kırılma noktası yaratarak dönüm noktası olmuştur. (Durmuş, 2009)

1969 yılında, Pakistan’ın başkenti İslamabad için önerilen cami projesi kapsamında, Vedat Dalokay’ın projesi birinci ödüle layık görülmüştür. (Kortan, 1997, 76-79) Tasarım aşamasında cami için seçilen alan, kentte bir odak noktası yaratmak, kent panoramasına hâkim olmak ve yapının görünebilirliğini sağlamak amaçlarıyla seçilmiştir. (Şenyapılı, 1969: 29-32; Naz, 2005: 51-77). Kütle kurgusunda; kare bir planı temel alan ibadet mekânı, dört beton taşıyıcı ile desteklenerek sekiz yüzlü üçgen piramidal bir beton kabukla örtülmüştür. Kubbe 90 metre açıklıktadır ve 90 metre yüksekliğinde dört adet minare ile çevrilidir. Mimar iç mekân kurgusunda, net bir mekân yaratma gayesi ile sadelikten yana olmuştur. (Şenyapılı, 1969) Kral Faysal Camisi tasarlanırken, geçmiş cami örnekleri göz önünde bulundurularak, adeta bir sentez yoluyla biçimler modernize edilmiştir. Caminin tasarım ve uygulama süreci, hatta sonrasında yarattığı tartışmalar, aşağıdaki dört ilişki çerçevesinde daha kolay yorumlanabilir.





**Resim 1.** <http://en.wikipedia.org/wiki/File:051103-NLDF-8159O-012.jpg>

## NESNE-ORTAM İLİŞKİLERİ

1966 yılında Pakistan'ı ziyaret eden Kral Faysal, Pakistan halkına armağan olarak yapılacak olan kompleksin tüm masraflarını karşılamıştır. Cami kompleksi, yapıldığı dönemde 45 milyon dolara mal olmuştur. (Dalokay, 1990: 53-61) Hindistan-Pakistan savaşı, Kral Faisal'ın öldürülmesi ve ardından Pakistan'da yaşanan politik ve askeri birçok kriz ve gelişmeler nedeniyle inşaat çalışmaları ancak 1977 yılında başlamış, 1987 yılına kadar sürmüştür. (Dalokay, 1990: 53-6) Pakistan ülkesindeki ortam ve istenilen yapı kapsamında, Dalokay'ın Faysal camisine nasıl yaklaştığını şu sözleriyle de anlayabiliriz: (Şenyapılı, 1969) “Bu eser, devletin gelecek kuşaklara armağan etmek istediği, manevi bağı milletçilik değil din olan, bağımsızlık savaşını sembolize edecek bir abide. Bu eserin, her şeyden önce, bir dinsel anıt olduğu düşüncesiyle başladım işe...”. (Resim 1)

Buradan da anlaşıldığı gibi mimar; işverenlerin isteklerini de göz ardı etmeyerek, anıta biçimsel bir obje, hatta heykelsi bir öge olarak yaklaşarak tasarıma başlamıştır. Geçmişe özentili arayışlar, geçmiş yapıların görkemi ve tekniğinden kurtulamamak İslam mimarisinin ilerlemesine engel oluşturmuştur. Artık günümüzde çok farklı biçim ve temalarda cami uygulamaları yapılmaktadır. Batıda ise kilise yapılarında bu süreç çok daha önceleri aşılmıştır ve hem dini mekân hem de dini objeler her türlü biçimde yorumlanarak ele alınmıştır. Bu anlamda Faysal cami örneği, önemli bir geçiş dönemi objesi olarak değerlendirilmelidir.

## NESNE-ÖZNE İLİŞKİLERİ

Her toplum cami mekânı ve formunu kendi anlayışları, toplum ve çevre koşulları içerisinde yorumlamıştır. Kral Faysal Camisi'nin mekân anlayışını; cami mekânlarının tarihsel süreçteki gelişimi, teknolojik imkânlar ve İslam dinindeki Tanrı kavramı şekillendirmiştir. (Şenyapılı, 1969)

Geleneksel cami planlamasında esas alınan kubbe, mihrap ve minare gibi elemanlar, bu örnekte de uygulanmıştır. Özünde bu mimari bileşenler, nesnenin oluşma-



**Resim 2.** <http://images.beijing2008.cn/20080314/Img214269157.jpg>

sındaki temel özne grubudur ve yapının şekillenmesinde en etkili belirleyiciler olmuştur.

İç mekânda bütüncül bir algı etkisi yaratan tek kubbenin varlığı, mihrap ve minberin biçimsel yorumları, mekân zenginliğine ve oluşan farka işaret etmektedir. Secdeye varılan yerin biçiminin farklılığı; mekânda açık-seçikliği ve ussalıcı yaklaşımı, doğal ışık kullanımı ise aydınlığı temsil etmektedir.

Dış mekânın biçimlenmesinde ise mabedin hemen yanında yükselen Margala dağları en önemli referanslardandır. Dağ ve mabedin dış biçimlenişi arasında bir uyum aranarak cami mekânı dağ dokusuna çağrışımında bulunan üçgen kabuklarla örtülmüştür. (Şenyapılı, 1969) Cenaze merasimleri için hazırlanan ayrı bir platform, farklı bir anlayışla planın büyük ve yeni özelliklerinden biri olarak ele alınmıştır. Platform, büyük cenaze namazı ve merasimlerine imkân vererek, dış mekânın biçimlenmesindeki önemli farklara işaret etmektedir. (Şenyapılı, 1969) (Resim 2) Nesnenin şekillenmesinde önemli özneler olarak gündeme gelen cami mimarisi bileşenlerinin bazıları; fikir olarak ve anlamsal çağrışımlar açısından korunurken, bazıları aynen kullanılmıştır. Yani kısaca öznelerin biçimsel yorumları nesnelerin farklılaşmasına işaret etmiştir.

## **NESNE-ZAMAN İLİŞKİLERİ**

Camiler çoğu zaman yaratıcılarının ve yaptırınların erklerini, teknolojik gelişmişlik düzeyini temsil eden örnekler olarak ortaya çıkar. (Güzer, 2009: 21-23)

Faysal Camisi, çağdaş mimarlık tartışmalarının en önemli örneklerinden biri olarak, dinsel mimari alanında atılan adımda öncü bir geçiş örneğidir.<sup>4</sup> Bu başlangıç noktasının el değiştirmesine rağmen, Kocatepe Camisi kaçırılmış bir şanstır.<sup>5</sup>

Faysal Camisi'nin yapım aşamasında ileri teknolojik imkânlardan yararlanılmayarak, yalnızca yerel yapım olanakları kullanılmıştır. (Dalokay, 1990) Örneğin caminin tümü için iskele satın alınarak bütün elemanlar bu iskeleler vasıtasıyla yapılmıştır. (Dalokay, 1990) Kısaca zamanın gerektirdiği şekilde çözüme gidilmiştir.

Cami mekânını örten kabuğun strüktürü ise, bu anlamda basit şekilde çözülmeye çalışılmıştır. Çadır formunu kuran ikiz dört ana ayak ve yan kabuklar, belirli, sade ve orijinal bir strüktür ortaya koyarak form, betonla sarılmış çelik konstrüksiyon olarak çözülmüştür. (Şenyapılı, 1969) Özetle dönemin olanakları, malzeme-teknoloji gibi girdiler, nesnenin kendi doğasında şekillenmesine ve üretilmesine sebep olmuştur.

### **Nesne-Yaratıcı İlişkileri**

Vedat Dalokay'ın dünya görüşü ve yenilikçi yaklaşımı, yaratıcılığın sergilenmesinde en önemli etken olmuştur. Dalokay, cami mimarisinde farklı yaklaşımların ilk cesur örneğini ortaya koymasından dolayı farklı bir mimardır. Burada yaratıcının nesnesi ile kurduğu ilişki, nesneyi sahiplenmesi ve her yönüyle bir fark yaratma arayışı; cami kurgusuna da farklı biçimde yaklaşılabilmesinin bir göstergesidir. Ortaya koyulmaya çalışılan farka rağmen, örneğin Faysal Camisi ve Kocatepe Camisi örneklerinde son cemaat yeri saçağı aynıdır. Plan kompozisyonlarında da iki camide benzerlikler vardır. Ancak denenmiş ve inşa edilmiş formlara çağrışım yapan herhangi bir form kullanılmamıştır. Aksi halde bu çağrışım, yaratıcı gücün ortaya konmasında birtakım sıkıntıları da beraberinde getirecekti. Özetle cami (nesne) ile mimarı (yaratıcı) arasında, tasarım aşamasından uygulama aşamasına dek kuvvetli bir bağ kurulmuştur.

### **Camilerde Anlam Konusu: İslami Yapılarda Anlam ve Mekânsal Bileşenler**

Camilerde anlam konusunun ele alınışında veya sorgulanabilmesinde; caminin tarihsel süreci ve cami oluşumu içerisindeki yerini belirlemek önemlidir. Biçimsel oluşumun tersine şimdi de caminin çağrıştırdığı manevi anlama değinmek yerindedir.

İslam düşüncesi, dâhili ve harici boyutlarıyla, insan ve evren arasındaki ilişkiye alternatif görüşler sunabilen bir düşünce sistemi olarak değerlendirilebilir. (Izutsu, 2002) İslami yapılar, İslam düşüncesinin ışık tuttuğu çerçevede ve belirli bir düzeyde manevi boyutla şekillenmiştir. İslami yapıların aksettirdiği anlam, içerdikleri öğeler ve bu öğelerin mekân ile bütünleşme yetisinde yatar.

İslamiyet inancına göre, Hz. Muhammed'in evi ilk cami örneği sayılır. Evin avlulu yapısı sebebiyle cami biçimlenişine örnek oluşturan yer, zamanında dinsel ve

siyasal bir merkez olarak işlev görmekteydi. (Hasol, 2002) Esasında İslam dini gereğince bütün yeryüzü ibadet için elverişli kabul edilmiştir. Kur'an ise camiye, Müslümanlar için belirleyici olan namaz kılma yükümlülüğüne bağlı olarak bir kural getirmiştir. Çünkü namaz kişiye özel bir eylem olduğundan, namaz kılınan her yer de mescid olarak kabul edilmektedir. (Grabar, 1988)

İslam sanatı ve mimarisi açısından merkezi öneme sahip olan Ka'be, kibleyi belirler. Bu nedenle her caminin kiblesi bu yöne bakarken, ibadet edenler de namaz esnasında kibleye yani Ka'be'ye yönelir. (Burckhardt, 2005) Batı'dakinin aksine, İslamiyet'te din, hem genel hem de bilgi verici olması yönüyle daha gelişmiştir; çünkü İslamiyet bir din olmanın ötesinde sosyal bir kimlik aracı olarak da ifade bulmaktadır. (Mardin, 2008) Sadece ibadet mekânı olarak kullanılmayan cami, tarihsel süreci içerisinde adeta bir forum olarak işlerlik kazanır. (Serjeant, 1997)

İbadetin gerektirdiği eylemler ve anlamsal düzenlemeler tarih boyunca cami tiplerinin şekillenmesinde etkili olmuştur. Özetle tip çalışması anlamına gelen tipoloji kavramı tasarımda, uzun süre kullanılan belirli bir işlevi yerine getirebilen biçimler örgüsü olarak kullanılır. Örneğin cami tasarımında yaygın olarak kullanılan kubbe, minare gibi öğelerin oluşturduğu tip, bir tipolojiye işaret eder. (URL-2, 2009) Dini anlayış gereği İslamiyet bir tip önermemiştir. Ancak kültürlerin bir arada var oluşu ve çeşitli gelenekler yapay bir tipoloji ortaya koymuştur. (Güzer, 2009)

Basit veya karmaşık tüm yapı gruplarında var olan, mimarlıkta biçimsel bir sürekliliği ve konvansiyonel bir arayışı barındıran tip ve tipoloji, cami mimarisinde de etkili olarak belirli dönemlerde ve farklı karakteristiklerde etkili olmuştur. En eski örneklerden günümüze cami mimarisi kendi içerisinde biçimsel bir evrime uğrayarak şekillenmiştir. Uzunca bir süre Osmanlı klasik mimarisi etkisinde biçimlenen cami anlayışımız, günümüzde daha eklettik biçimlere doğru boyut değiştirmektedir, denilebilir.

### **Kral Faysal Camisi Sorgulaması**

Kral Faysal Camisi bağlamında dekonstrüksiyon felsefesinin ne ifade edebileceği konusunda öncelikle felsefenin kurucusu olan Derrida'dan ve kuramından bahsetmek yerinde olur. Derrida'nın dekonstrüksiyon kuramı, tüm felsefi ve değişmez olduğuna inanılan söylemleri yerinden etmeyi hedeflemiştir. Esasında Derrida bu yöntemle, felsefenin patronajını alt-üst etmeyi denemiştir. Bu anlamda düşünüldüğünde çalışmanın kapsamı; dini mimaride önemli olan kubbe, minber, minare ve mihrap gibi bileşenlerin nasıl bir anlamsal ve dolayısıyla biçimsel bir değişikliğe uğradığının araştırılması yönünde şekillenmiştir.

Kubbe, mihrap, minber ve minare gibi elemanlar kendi başlarına anlamsal bir temsiliyet ve simgesel bir bütünlük içerisinde karşılıklı olarak çalışırlar. Bu nedenlerden ötürü bu bileşenler Faysal Cami özelinde açıklanarak, simgesel ve anlamsal temsiliyetlerine açıklık getirilmelidir.

Bu aşamada ‘bu bileşenler anlamsal ve biçimsel bir değişikliğe uğrayabilir mi?’ gibi bir soru gündeme gelebilir. Bu durum ele alınan sorgulama bağlamında oldukça farklılaşabilir. Bu elemanların anlamsal boyutu genel olarak korunarak biçimsel olarak değişikliğe uğramıştır. Çünkü dini açıdan bir anlam kayması elbette ki toplum tarafından kabul görmezdi.<sup>6</sup> Ancak burada dekonstrüktif sorgulama mantığı olarak ele alınması gerekli olan nokta; biçimlerin ele alınış fikri ve temsili olarak yarattıkları farklardır. Özetle, tam da dekonstrüksiyon felsefesinin önerdiği gibi, konvansiyonu yerinden etmek hedeflenmiştir, denilebilir. Şimdi kubbe, mihrap, minber, minare başlıkları altında, biçimsel sorgulama anlayışının nasıl ele alındığına kısaca göz atalım.

## **KUBBE**

Mimarlık tarihi boyunca kubbe, simgesel ve strüktürel öneme sahip bir eleman olmuştur. Yapı kültürleri giderek daha büyük açıklıkları çeşitli örtü sistemleri vasıtasıyla geçmeye çabalayarak özdeki aynılığı sürdürmüştür. Bir yapım yöntemi ve çok yönlü bir biçim ögesi olan kubbeye, çoğu kültürde simgesel anlamlar yüklenmiştir. Örneğin, önceleri kubbesel örtü biçimi, Pantheon’daki uygulamanın bir örneği gibi, tüm Tanrıları kuşatan bir yapının daireye benzeme zorunluluğundan ortaya çıkmış olabilir; ancak kubbe her zaman daire bir formu örtecek anlamını da taşımamaktadır. Bu nedenle şu soruyu sormak yerinde olur; kubbe cami mimarisinin olmazsa olmaz bir sembolik ögesi midir?

Dışsal formları içsel anlamla ilişkilendiren veya mimariyi manevi önemle ilişkilendiren İslam mimarisi, çeşitli geometrik formlarla bütünleşmiştir. (Nasr, 1992) Örneğin kubbe dışarıda fiziksel şartlardan koruyan bir tavan özelliği görür iken, iç mekânda merkezi tavrı ve semavatın sembolü olması özelliğiyle de varoluşu, Tanrı’nın varlığı ile anlamlandırır. (Nasr, 1992) Özetle kubbe, kompozisyonel bir mimari bütün oluşturmuştur ve tekrar edilme yoluyla anlamını pekiştirmiştir.

Büyük açıklıklı iç mekân gereksinimini en iyi karşılayan strüktür olarak kubbe, çok farklı ölçeklerde ve evrensel olarak kullanılmıştır. (Kuban, 1997) Goodwin’in (1971) de belirttiği gibi, Batıda kubbeli yapılarda asıl önem kubbeye verilmiştir ve tüm hareketler ona doğru yönelmiştir. İslamiyet’te bu tam da böyle değildir. Aslında İslam mimarisi kubbe konusunda çeşitli varyasyonlar sunarak, simgeselliğin biçimsel aynılığa işaret etmediğini zaten gösterir.

En erken cami örneklerinden günümüz uygulamalarına değin, asıl önem kubbeye verilmekteydi. Faysal Cami örneğinde ise kubbeye geleneksel örneklerin aksine bir değişikliğe gidilmiştir. Camide değişim ve imlem kaymasının yönü mihraptan kubbeye doğru yer değiştirmiştir. Bu değişim ise iki başlıkta meydana gelmiştir; büyüklük olarak ve biçim etkinliği olarak.

Büyüklük olarak, giderek büyüyen açıklık ile diğer mekânsal ihtiyaçlar ve büyük toplulukları bir arada tutma arzusu gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda büyük açık-



**Resim 3.** [http://farm2.static.flickr.com/1402/1084585390\\_fd731f57cf.jpg?v=0](http://farm2.static.flickr.com/1402/1084585390_fd731f57cf.jpg?v=0)

**Resim 4.** [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f2/Inside\\_Shah\\_Faisal\\_Mosque.jpg/800px-Inside\\_Shah\\_Faisal\\_Mosque.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f2/Inside_Shah_Faisal_Mosque.jpg/800px-Inside_Shah_Faisal_Mosque.jpg)

lıkların iç mekânda kolon bulunmaksızın geçişinin, en güzel ve modern örneklerinden biri ortaya koyulmuştur.

Biçim etkinliği olarak ise, kubbe ilgiyi üzerinde toplayan bir formdur. Bu camide; tarihsel süreçte gözlemlenen kubbe biçiminin, yani dairesel örtünün aksine, sekiz yüzlü üçgen piramidal bir beton kabuk kullanılmıştır. Çünkü Kral Faysal Cami bağlamında hiyerarşik değer kubbeye verilmektedir ve bütün diğer formlar tali veya ikincil değere sahiptir. (Resim 3)

Dalokay rasyonel bir form olan kareyi ele alarak ve çeşitli parçalanmalar yaratarak, yapının tümünün bir tevhid fikri göstermesini sağlamıştır. Bu net ve farklı tavırda önemli olan, tevhit fikrinin korunması, ancak; “neden kubbenin farklı bir formu olmasın?” sorgulamasıyla, yeni bir denemeye girişilmesidir. Bu nedenle demek ki kubbe fikri gibi güçlü bir İslami kanonun altı oyularak bir anlamda hiyerarşi tersine çevrilmektedir.

Bu örneği farklı kılan esas nokta ise, mimari elemanların kullanılış biçiminin farklılığından kaynaklıdır. Yerleşmiş kemer-kubbe tip konvansiyonundan farklı bir örnek olduğu dikkate değerdir. Çünkü kubbenin gerektirdiği kemer kullanımı ilkesi terk edilmiştir. (Resim 4)

Faysal Camisi’nde bir başka örnek olarak gösteren ve gösterilen ilişkisi ele alınabilir. Gösteren’i secdeye varılan yerin formu, gösterileni ise tevhit olarak ele alırsak, işlevi gereği bir cemaatle beslenecek olan camide, secdeye varılan yer önemlidir. (Resim 5) Şöyle ki; secdeye varılan yerin formu bir merkezi işaret eder. Ancak bu merkez dışarıda dairesel bir forma ait olmak zorunda değildir. Aynı şekilde Benedikt (1992) de, bir nokta bir şeyin merkezi olduğuna işaret ediyor

olabilir, ancak bu merkez mutlaka bir daire çeperin varlığına işaret etmek durumunda değildir, der. Yani kısaca, gösterilenin kendisi bir gösterge değildir. (Gür, 2004) Özetle, biçimsel değişim sonucu bile olsa, çağrıştırılmaya çalışılan anlamın aynılığından kaynaklı olarak göstergeler yer değiştirebilir.

## **KIBLE DUVARI VE MİHRAP**

Cami mimarisinin gelişimi düşünüldüğünde, mihrap fikri ve biçimi her zaman anlamlı bir dinsel simge niteliğindedir. (Grabar, 1988) Cami ve mescitlerde kibleyi belirten bir niş ve ibadet hücreleri olarak düşünülebilen mihrap, ibadet geleneğinde zamanla ayının düzenli bir unsuru haline gelmiştir. (Burckhardt, 2005) Yüzyıllar öncesinden günümüze kadar cami mimarisi ele alındığında değişmeyen en önemli öğenin kibleye yönelme, yani mihrap yönü olduğu görülmektedir. Erken devir cami örneklerinde mihrap, biçimsel olarak yer almamış olsa da, sonraları sembolik bir form olarak bir nişle belirtilmiştir.

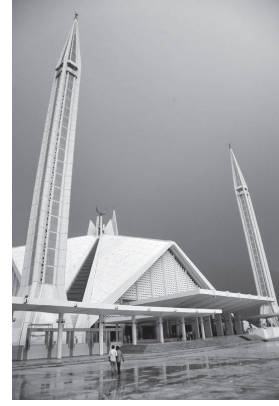
Kral Faysal Camisi örneğinde, mihrap öğesi bir niş ile belirtilmek yerine daha büyük ölçekte, adeta bir duvar yüzeyi olarak ele alınmıştır. Bu nedenle mihrap öğesinde bir hiyerarşi bozumu görülmektedir; çünkü esas olarak önemsenmiş olan mihrap biçimi değil, kibleye yönelmenin nasıl belirtilmesi gerekli olduğudur. Kibleye yönelme fikri temel alınarak mihrap öğesi; ölçek, malzeme ve biçim olarak yapıbozuma uğratılmıştır. Mihrap burada küçük bir simge yerine büyük bir simge; bir sunak olmak yerine bir yapı öğesi haline gelmiş ve kompakt bir biçim iken yaygın bir biçim halini almıştır. Mevcut mihrap imgesine rağmen, tüm duvar yüzeyi mihrap için farklı bir renk ve doku ile yorumlanmıştır. Böylelikle mihrap yerine, kubbenin mistik olarak bütünleştirici etkisi altında kibleye yönelme fikri esas alınmıştır. Kısaca geleneksel ve tipolojik olan bu mimari eleman; hem var oluşu hem de yok oluşuyla sınırları eritmiştir.

## **MİNBER**

Namaz vakitlerinde hutbe okunan ve mihrabın sağında bulunan basamaklı yüksek yere minber denir. (Hasol, 2002) Kral Faysal Camisi'nde minberde, biçimsel olarak bir fark tespit edilir. Minber formu, geleneksel örneklerin dışında bir biçimdedir. Ancak çok eski tarihlerden günümüze kadar olan cami evriminde olduğu gibi, minberin basamaklı yapısı korunarak geleneksel örneklerle atıf yapılmıştır. Mihrap gibi minber de, biçimsel olarak geleneksel örneklerin dışındadır ve heykelsi bir görünüme sahiptir. Bu nedenle ciddi bir farka işaret eder.

## **MİNARE**

Yüzyıllar boyunca ezanı yüksek yerden okuma çabası, cami mimarisinde minare formunun şekillenmesine neden olmuştur. Geleneksel minare örneklerinin aksine Kral Faysal Camisi'nde, minare gövdesi, şerefe ve külah tek bir eleman olarak yorumlanmıştır; böylece, biçimin özgür yapısına imada bulunularak, biçimsel bir farklılığa dikkat çekilmiştir. (Resim 6) Minarelerin konumu ve sayısı dikkate alındığında ise tipolojik olarak herhangi bir değişiklik yapılmadığı söylenebilir.



**Resim 5.** <http://www.sacred-destinations.com/pakistan/islamabad-faisal-mosque-pictures/int-c-aga-khan-award-for-architecture.JPG>

**Resim 6.** <http://i.pbase.com/g4/68/371768/2/65276238.uv17ALIH.jpg>

Çünkü minarelerin sayısı ve konumu, geleneksel camilerdeki, özellikle Osmanlı camilerindeki yaklaşımla aynıdır.

Böylelikle Faysal Camisi sorgulaması, Derrida kavram başlıklarına göre özetlenirse, aşağıdaki bulgulara ulaşılabilir. (Durmuş, 2009: 96-97)

- Kubbe

- Geleneksel tutumdan bir ayrılma söz konusudur. Yani geçmişteki yorumlar, farklı bir kompozisyonda ele alınarak bir farka işaret edilmiştir. (Resim 7)
- Hiyerarşik değer kubbededir; diğer formlar tali önemdedir.
- Konstrüksiyon bir iz olarak düşünülürse; kubbeye işaret eder; ancak kubbe yok gibidir. Çünkü yapının çerçevesi kubbe ile konstrüktif olarak çizilmiştir.
- Kubbe ve yapı deneysel bir objedir; yani hem heykelsi bir öge, hem de gündelik bir materyaldir. Bu da camiye ikisi arasında olma (aradalık) kavramı ile tartışılmalı bir anlam katmaktadır.

Mihrap

- Mihrabın anlamını bir duvar yüzeyi üstlenir. Kibleye yönelme fikri esas alınarak; ölçek, malzeme ve biçim açısından yapıbozuma uğratılmıştır.
- Bir sınır elemanı olarak temsil edilmiştir, iç/dış karmaşası yaratılmıştır.

Minber ve Minare

- Biçimsel olarak geleneksel örneklerin dışındadır ve ciddi bir farka işaret ederler.





**Resim 7.** [http://k43.pbase.com/g4/18/75718/2/61481625.ISL\\_1081.jpg](http://k43.pbase.com/g4/18/75718/2/61481625.ISL_1081.jpg)

**Resim 8.** <http://www.sacred-destinations.com/pakistan/islamabad-faisal-mosque-pictures/faisal-mosque2-sx-atif-gulzar.jpg>

## **SONUÇ YERİNE / DEĞERLENDİRME:**

Mimaride her örneği farklı kılan bir özellik vardır. Goodwin, örneğin Selimiye Camisi'nin güçlü görüntüsünü şöyle ifade eder: "Bu camiyi özel yapan iç mekânının organizasyonudur.". Kimi örneklerde bu durum biçimsel bir fark iken, kimisinde burada da olduğu gibi yarattığı sorgulayıcı tavrıdır.

Binaların inşa edildiği alanın tarihi ve coğrafi karakteristikleri önemlidir. Toplum ve patronlarda iletişimi içeren anlamlar ve fiziksel varoluşa ek olarak, cami stilleri ve çeşitli mimari bileşenler, planlamadaki diğer kırılma noktalarındandır. (Düzenli vd., 2007: 129-143)

Cami örnekleri arasında karşılaştırma yapmak için bazı farklı bağlamlara işaret etmek gerekir. Bu bağlamlar, mekân, güç, patronaj ve diğer olanaklar olabilir. Bu çalışma kapsamında ise bu olanaklar, anlam, patronaj, kimlik, imge ve temsil olma özellikleri ile ele alınmıştır.

Caminin temsil özelliği ve imgesel etkisi, verdiği kimlik katkısı ile biçimsel imalarda bulunabilir. Bu örnek, tıpkı dekonstrüksiyon felsefesindeki sorgulama mantığında olduğu gibi, modern bir cami imgesi çizerken, anlamsal olarak ibadet eylemine ters düşmeyen değişiklikleri ile, geleneksel dini mekân bileşenlerini sorgulamakta cesur bir tavır ortaya koymuştur. Böylelikle konvansiyonu yerinden etmeyi hedefleyerek, dekonstrüksiyon felsefesi ile örtüşmüştür. (Resim 8)

Bu çalışma kapsamında, nesneye bağlı ilişkilerin değişimlerinin tasarım ve olanakları nasıl etkilediği, bu ilişkilerin özgün ve özgür davranıma katkı sağlayıp sağlamadığı, cami mimarlığındaki şekillenmenin dönemine göre değişkenlik gös-



**Resim 9.** <http://blogs.denverpost.com/captured/wp-content/photos/morenatti0015.jpg>

terip gösteremeyeceği gibi konulara yanıt aranmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak, mimarlıkta ve özellikle İslam mimarisinde önemli bir açılıma işaret edilerek, dekonstrüksiyonun mimarlığın tarihsel süreci boyunca yaşanmış ve yaşanacak olduğu kanıtlanmaktadır.

Anlamı sorgulama ve yeniden anlam üretme süreci olarak eleştiri, (Güzer, 2009: 32-33) bu örnekte olduğu gibi doğrudan bir tasarım şeklinde ortaya konan radikal bir eleştiridir. Cami üzerinden yapılan dekonstrüktif eleştiri, geleneksel uygulamaları alt üst etmeye girişerek, belirli kanonlarla da tartışmaya girer. (Gür, 2009: 26-31)

Mimari pratikler, politik ve ekonomik güçler, yaratıcıları, fırsat bulma gibi parametrelerle değişkenlik gösterirler. Sonuçta binalar geleneksel bir dil konuşmayı da, modern ve daha çağdaş bir dil konuşmayı da tercih edebilirler. Bazen de, bu yaratıcı örnekte olduğu gibi, kendi dilini kendisi kurmayı da deneyebilir. (Resim 9)

## KAYNAKÇA

- ALKAN, A. (2009) “Giriş: Cinsiyet Dinamiklerinin Peşinden Mekânın İzini Sürmek”, *Cins Cins Mekan*, der. Ayten Alkan, Varlık Yayınları, İstanbul, 7-35.
- BALAMİR, A (2003). “Çağdaş Mimarlık: Mimarlık ve Kimlik Temrinleri-I: Türkiye’de Modern Yapı Kültürünün Bir Profili”, *Mimarlık Dergisi*, 313, Ankara.
- BATUMAN, B. (2006) “Mimarlar, Plancılar ve Ankara: 1960’ların İkinci Yarısını Kentsel Politika Aktörleri Açısından Düşünmek”, *Planlama* 2006/1, 25-32, [http://www.spo.org.tr/resimler/ekler/7d16d00201083a2\\_ek.pdf](http://www.spo.org.tr/resimler/ekler/7d16d00201083a2_ek.pdf)
- BENEDİKT, M. (1992) *Deconstructing the Kimbell: An Essay on Meaning and Architecture*, Sites-Lumen Books, New York.
- BOZDOĞAN, S. (2002) *Modernizm ve Ulusun İnşası, Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür*, Metis Yayınları, İstanbul.
- BURCKHARDT, T. (2005) *İslam Sanatı-Dil ve Anlam* (çev. Turan Koç), Klasik Yayınları, İstanbul.
- DALOKAY, V. (1990) “Kral Faisal Camisi, İslamabad/Pakistan”, *Yapı Dergisi*, 101, 53-61.
- DURMUŞ, S. (2009) *Dini Mekânlarda Yapıbozumcu Bir Okuma: Kral Faysal Cami*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- DÜZENLİ, H. İ.; DÜZENLİ, E. (2007) “Ottoman Architecture in the Context of Trabzon: The Case Studies of the Cami-i İmaret-i Amire-i Hatuniye and the Cami-i Merhum İskender Paşa”, *3rd International Livenarc”h Congress*, Proceedings volume 1, p. 129-143, Trabzon, Turkey.
- GOODWIN, G. (1971) *A History of Ottoman Architecture*, Thames and Hudson, p. 261.
- GRABAR, O. (1988) *İslam Sanatının Oluşumu* (çev. Nuran Yavuz), Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- GÜR, Ş. Ö. (2004) *Mimaride Eleştirinin Konstrüksiyonu: Perspektif, Gerçeklik, Yöntem ve İlke*, Hüseyin Su, Haz., Hece Yayınları, Ankara, 211-262.
- GÜR, Ş.Ö. (2004) “Çağdaş Mimari Akımlar”, *Ders Notları* (Basılmamış), KTÜ Mimarlık Bölümü, Trabzon Ş. Ö..
- GÜR, Ş. Ö. (2009) “Mimarlıkta Eleştirinin Eleştirisi”, *Mimarlık Dergisi* 348, TMMOB Mimarlar Odası, Ankara, 26-31.
- GÜZER, A. (2009) “Modernizmin Gelenekle Uzlaşma Çabası Olarak Cami Mimarlığı”, *Mimarlık Dergisi* 348, TMMOB Mimarlar Odası, Ankara, 21-23.

- GÜZER, A. (2009) “Kültürel Çatışma ve Süreklilik Alanı Olarak Mimarlık Eleştirisi”, *Mimarlık Dergisi* 348, TMMOB Mimarlar Odası, Ankara, 32-33.
- HASOL, D. (2002) *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, Sekizinci Baskı, YEM Yayınları, İstanbul.
- IZUTSU, T. (2002) *İslam Mistik Düşüncesi Üzerine Makaleler* (çev. Ramazan Ertürk), İkinci Basım, Anka Yayınları, İstanbul.
- İSEN-DURMUŞ, T. I. (2006) *II. Selim Dönemi Sonuna Kadar Osmanlı Edebi Hamilik Geleneği*, Basılmamış Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara.
- KAYIN, E. (2007) “Türkiye’de Muhafazakâr ve Sol İdeolojiler Bağlamında Koruma-Siyaset İlişkisi”, *Mimarist Dergisi*, Sayı 25, Güz 2007/3, İstanbul, 77-81.
- KORTAN, E. (1997) “Kral Faisal Camisi, İslamabad”, *1950’ler Kuşağı Mimarlık Antolojisi*, Birinci Baskı, YEM Yayınları, İstanbul, 76-79.
- KUBAN, D. (1997) *Sinan’ın Sanatı ve Selimiye*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.
- MARDİN, Ş. (2008) *Din ve İdeoloji*, Onyedinci Baskı, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- NASR, S. H. (1992) *İslam Sanatı ve Maneviyatı* (çev. Ahmet Demirhan), İnsan Yayınları, İstanbul.
- NAZ, (2005) N., “Contribution of Turkish Architects to the National Architecture of Pakistan: Vedat Dalokay”, *METU JFA*, 22, 2, 51-77.
- SERJEANT, R. B. (1997) *İslam Şehri*, (çev. Elif Topçugil), İkinci Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul.
- ŞENYAPILI, Ö. (1969) “Vedat Dalokay’la Konuşma”, *Mimarlık Dergisi*, 69, 29-32.
- URL-1, Patronage, <http://en.wikipedia.org/wiki/Patronage>, 08.11.2009.
- URL-2, Tipoloji, <http://ansiklopedi.turkcebilgi.com/Tipoloji>, 03.06.2009.

## NOTLAR

1. Bu çalışma, 2009 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim dalı Yüksek Lisans Programında Prof. Dr. Şengül Öymen Gür danışmanlığında, yazar tarafından hazırlanmış yüksek lisans çalışmasından türetilmiştir. Yüksek lisans tezi, TÜBİTAK yurt içi yüksek lisans burs programı tarafından desteklenmiştir. Katkıları için TÜBİTAK’a teşekkür ederim.

2. Eleştirel bir bakış açısı için bkz. <http://www.aksyon.com.tr/yazarDetay.do?haberno=24019>

3. Biçimlerin değişimini modernite problemi olarak ele alınan bir çalışma için bkz. Bora, A., 2009. "Rüyası Ömrümüzün Çünkü Eşyaya Siner", *Cins Cins Mekan* içinde (Derl. Ayten Alkan), Varlık Yayınları, İstanbul, 63-75, sayfa: 72
4. Mimar her ne kadar bu şansı Pakistan'da kullanabilmiş olsa da, Kocatepe Camisi dinsel mimaride çağdaş bir örnek olması açısından literatürde yerini almıştır. Bkz. Şenyapılı, 1969.
5. Ayrıca bkz. Güzer, 2009, a.g.y., sayfa: 21.
6. Ancak zamanında biçimsel yeniliğın, anlamsal deformasyonu işaret edebildiği de olmuştur. Bkz. Kocatepe Camisi örneği.



# THE CONCEPT OF PATRONAGE FROM THE PERSPECTIVES OF VERNACULAR ARCHITECTURE

Kemal Reha Kavas

## Sivil Mimari Açısından Hamilik Kavramı

Mimarlıkta hamilik kavramı genellikle değişik toplumların yönetim sınıfları tarafından desteklenen ve mimarlık tarihinin kanonlarını oluşturan anıtsal yapılar ile sınırlı olarak tartışılmıştır. Eğer hamilik daha genel bir düzeyde mimari üretim sürecinde tasarımcı ile kullanıcı arasındaki ilişkiler ağı olarak tanımlanırsa, kavram farklı bağlamlarda da tartışılabilir. Bu çalışmada, hamilik, geçen yüzyılda mimarlık tarihinin kapsamını genişleten ve dönüştüren yeni bakış açılarının ışığında ve alışlageldik kanonların dışında kalmış olan sivil ve kırsal mimari gelenekler bağlamında tartışılmaktadır.

Mimarlık ve tasarım kavramlarının 'yüksek sanat' olarak görülerek sadece toplumun ayrıcalıklı sınıfları ile sınırlandırmaları tarihsel toplumların genel yapılarını kavramayı engeller. Kanonik yaklaşımların kabullerinin aksine, mekân tasarımındaki düşünsel süreçler, sadece kentsel alanda yer alan anıtsal yapıların üretiminde değil, aynı zamanda yapı çevrenin büyük kısmını oluşturan ve sıradan olarak nitelendirilen sivil mimari örneklerinin üretiminde de kendini gösterir. Uygun örneklere başvurulduğunda, sivil mimari geleneklerin anonim olduğu kabulünün tersine, bu yapıların üretiminde özelleşmiş tasarımcı ve yapı ustalarının rolleri ortaya çıkmaktadır.

Özetle, bu çalışmada tasarımın ve dolayısıyla hamiliğin sivil mimari örneklerde de yer aldığı argümanı uygun örneklerle desteklenerek şimdiye kadar üzerinde ender olarak durulmuş olan bir hamilik biçiminin tanımlayıcı özellikleri tartışılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Hamilik, Mimarlık Tarihi, Kanon, Sivil Mimari, Kırsal Mimari, Anonim Mimarlık.

**Keywords:** Patronage, Architectural History, Canon, Vernacular Architecture, Rural Architecture, Anonymous Architecture.

## Introduction: Patronage and Conventional Architectural Historiography

Patronage is generally defined as the support, encouragement, privilege and often financial aid that an organization bestows to another. The term derives from the Latin *patronatus*, the formal relationship between a *patronus* and his *clientes*.

This relation has been an important theme in the history of art and architecture. In its conventional meaning, art patronage or architectural patronage refers to the support that a certain authority provides to the artist or the architect in order to endorse political ambitions, social positions, and prestige through artistic production.

Generally speaking, patronage in history of art and architecture surfaced wherever an imperial system or an aristocracy controlled the resources. The structure and function of patronage relationships and their political dimension is known and investigated in great detail especially in the pre-modern Medieval Europe and also in the ancient contexts such as Periclean Athens, Imperial Rome and Byzantium. (Kettering, 2002) Kettering (2002, 856) defines patronage as “an unequal, vertical alliance of dominance and submission in which the patron was the superior and the client was the dependent or inferior.” Then the defining feature of the patronage relationship is seen as “the obligatory reciprocity of the patron-client exchange as a gift by a benevolent superior upon a worthy inferior for his loyal service”. (Kettering, 2002: vii)

Therefore, in its simplest definition, patronage is a relation. Concerning architecture, it is a specific form of the relation between a commissioner and a commissioned. In this framework, patronage is “an unequal, vertical alliance between superiors and inferiors or dependents based on an obligatory exchange.” The studies of the vocabulary of patronage reveals that certain keywords such as “loyalty, affection, gratitude, respect” underlie this reciprocal assistance. (Kettering, 2002: viii)

The scholarly literature on patronage is generally concentrated into a limited range of spatial and temporal contexts such as the Medieval Europe. The areas of concentration for the patronage studies are shaped by the presence of textual evidence. Noble relationships of the pre-modern Europe have been studied exclusively since the nobility was literate. (Kettering, 2002: 842) Due to the fact that the documentary evidence concerning patronage ties among non-nobles is scarce, the scholarly literature on patronage has been limited to specific contexts. Even for the context of Medieval Europe, which is frequently investigated, the nature of non-noble patronage is still a rarely explored theme.

In this respect, conventional architectural historiography focusing on architectural canons can be reviewed basically as the history of patronage limited to the noble strata of society. The most important reason for this argument is that the idea of the canon is compatible with the nature of the royal patronage which brings together two basic historical figures: the patron signifying motivation, power and taste, and the artistic genius signifying technical skill and creativity.

In conventional architectural historiography, this essential inter-relationship between patron and artist, including the architect, is conceptualized as a linear and



progressive path running throughout centuries of changing styles. The patronage relationship has been a very powerful organizing principle for the construction of historical narratives in architecture. This principle has been used for composing the historical patrons and architects into a coherent narrative of stylistic progression.<sup>1</sup> This glimpse of royal and corporate arts patronage has so far only alluded to a select group of historical figures and their varying aims and achievements.

This short review of the term patronage reveals that it is a specific form of the relation between a commissioner and a commissioned. The most essential feature of this relation is its “unequal” nature. The French and English usages of the term emphasize this “unequal” nature. The terminology of patronage also implies “a kindness done with an air of superiority and condescension” and “the power to make appointments to office”. (Kettering, 2002: 844)

### **Exploring Patronage in Different Contexts: Vernacular Architecture**

As it is already stated, the conventional framework for the study of patronage is generally limited by monumental structures that constitute the grand canons of architectural history. Kettering (2002: 839) states that, meaning “a superior’s protection and support of an inferior,” patronage may signify “an individual relationship, or multiple relationships organized into networks, or an overall system based on these ties and networks.” In this respect, patronage relates to an overall system of networks shaping architectural production. However, its etymological roots in Europe, and its specific vocabulary limits the study of patronage.

However, if ‘patronage’ is reconsidered in a more general level as the relations of the designer and the user during the process of architectural production, alternative contexts may be proposed. In the light of the new perspectives enhancing a more inclusive scope in architectural history during the last century, this study explores the nature of ‘patronage’ in the rural and vernacular architectural traditions, which have been overlooked by conventional architectural historiography.

Then the straightforward associations of architecture and design with ‘High Art’ become problematic because in contrast to the impositions of canonical studies, the intellectual process for spatial design is not limited to the distinguished buildings of the urban space. ‘Architecture’ and ‘design’ also relate to the construction of the so-called ‘ordinary’ buildings in the general bulk of the built environment, including the rural settlements. We can speak of a process of ‘vernacular design’ that incorporates the relations of the designer and the user or the commissioned and the commissioner in an alternative context, which transcends the limits demarcated by conventional patronage.

By referring to relevant examples, it can be demonstrated that, contrary to the uncritical assumption for the ‘anonymity’ of vernacular architectural traditions, the production of vernacular examples is also undertaken by specialized designers and builders.

In order to discuss patronage in a broader range of historical examples, the above-mentioned network system should be conceived in a more abstract level. For instance, it is better to reconsider it as the relations between the commissioner and the commissioned during the traditional procedures of architectural production. This definition has the potential to answer the question if there exist other models of relation between the commissioner and the commissioned in different spatio-temporal frameworks?<sup>2</sup> The alternative relations between the commissioner and the commissioned should also be taken into consideration for those contexts where none of these two figures are explicitly superior.

### **The Concept of Vernacular and Architecture**

The use of the term vernacular for architecture is grounded on a linguistic analogy where the vernacular speech is thought to be a way of speaking that is tied to or characteristic of a particular region, and where the vocabulary, grammar and enunciation are shaped by local variations.<sup>3</sup> Therefore the linguistic analogy is built upon the assumption that a distinctive cultural identity is encoded in the distinctive linguistic patterns of everyday life. (Carter and Cromley, 2005:7) If this concept is reconsidered in architectural terms it should be assumed that cultural identity is encoded in architectural patterns of everyday life, in other words, *vernacular architecture*.

One of the most practical ways to understand vernacular architecture is adopting Carter and Cromley's (2005:8) association of vernacular architecture as common architecture of a community: "vernacular architecture is common in the numerical sense, the term common referring to quantity, not quality". Avoiding the pejorative connotations, the interpretation of vernacular architecture here will be limited to the following definition of the common: "of or relating to the community as a whole, widespread, prevalent," or more pointedly, "occurring frequently or habitually, widely known". (Carter and Cromley, 2005:8) Another appropriate adjective is "pervasive" where vernacular architecture is seen as "architecture that is pervasive". (Carter and Cromley, 2005: 8)

As Rapoport (1979:7) argues, "buildings – even apparently humble dwellings – are more than material objects or structures" because "they are institutions, basic cultural phenomena". For Rapoport (1979:8), the basic definition of architecture has to be concerned with 'the vernacular', which "has always comprised the bulk of the built environment and that are essential for any valid generalizations" because "if humans as a species have certain characteristics, and if they have done certain things for a very long time, then there may be very good reasons for these things."

Therefore the traditional dwelling, as a cultural institution, represents a relation of makers and users. Then, vernacular architecture becomes a fruitful ground where

the commissioner- commissioned relations should be reconsidered to understand the nature of the cultural phenomena.

### **Patronage and Vernacular Architecture**

Vernacular architecture is central to the new perspectives attributed to architectural historiography from the 1960s onwards. These perspectives are underlined by a general shift from typology to the cultural history of built environment.<sup>4</sup> The emergence of interdisciplinary and cross-cultural studies of the built environment (Alsayyad, 1989:1-2), incorporation of the rural settlements, agricultural communities, domestic space and everyday life (Kostof, 1985:10) are principle guidelines for the theoretical shift.

Since 1960s, Vernacular architecture has been a recurring theme in architectural history and related fields. (Erzen, 2006) The last quarter of the twentieth century is underlined by “a more inclusive and democratic, more even-handed” architectural historiography, which “focused on the average and the ordinary”. (Carter and Cromley, 2005:1) In parallel, Brunskill (1970:19) states that the study of vernacular architecture has gradually been “recognized as a major part of the study of both the urban and rural environment”.

Vernacular architecture defines an alternative context where the relations between the commissioner and the commissioned should be investigated. This sector of the historical built environment is largely neglected by canonical studies since vernacular traditions were regarded as stagnant and non-historical as compared to the canonical works integrated into the progressive chronology. The examples of vernacular architecture were excluded from conventional architectural histories (Tekeli, 1998: 7-10) due to their pejorative attributions such as “non-critical, non-reflective, non-rationalistic, unquestioning, rule-bound, self-evident, relying on received models”. (Rapoport, 1979:18)

While vernacular entails the above mentioned attributes, architecture is conventionally seen as a form of high art produced within the limits of a definite formula of patronage. In this conventional framework, design is the intellectual process embraced by the patronage system, and from this point of view, design does not exist in common buildings.

The argument that vernacular architecture is not the product of a design process is uncritical. Oliver’s (2003) approach exemplifies this view by defining vernacular architecture as “all the types of building made by the people in tribal, folk, peasant and popular societies where an architect or specialist designer not employed.” The assertion that “academic buildings” are designed while vernacular architecture is “just built” is biased. For Rapoport, all human artifacts “are designed in the sense that,” they “are thought before they are built” (Rapoport, 1979:16-17) and “embody human decisions and choices and specific ways of doing things”.<sup>5</sup> Therefore “design” should not stand for a qualitative criteria which exists in distinguished

works of art, it should be seen as a process of mental and physical effort, which is pervasive in the built environment.

The recognition of different natures of design in different contexts leads to the proposal of vernacular design. Design relates to the process of transforming pre-conceived ideas about function and aesthetics into tangible form. In this respect the idea that 'academic' buildings are designed and vernacular spaces are just built is not reasonable. (Carter and Cromley, 2005: 13-14) Similarly, Rapoport (1979: 17) calls for "a more adequate basis for design," which is "based on a full and valid understanding of human behavior as it interacts with built environments."

However, the main problem with the recognition of design and patronage in vernacular practice is the assumption that vernacular architecture was anonymous. For instance, accepting that vernacular architecture "was an expression of the same architectural impulse that prompts high-style design," Rapoport (1979: 18) assumes that "most of what was built was not designed by professionals."

It has long been a recurring theme to associate vernacular architecture with the native genius of the anonymous builder-occupier, as it was successfully undertaken by Sibyl Moholy-Nagy (1957). Taking the terms vernacular and anonymous as equivalents has been a constant motivation occurring in the title of Rudofsky's renowned exhibition: "Architecture without Architects." These straightforward assumptions are too broad to explain intricate cultural patterns of specific case studies.

However, the fact that the producers of a built environment are unknown to us does not prove that they were not designed by specialists.<sup>6</sup> If architecture and design also relate to the construction of the so-called ordinary buildings in the general bulk of the built environment, contrary to the uncritical assumption for the anonymity of vernacular architectural traditions, the production of these examples is also undertaken by specialized designers and builders. For instance, the assertion that vernacular architecture is constructed by non-professionals without any training is completely invalid for several cases in the vernacular architectural traditions of Anatolia. Generally speaking, the process of vernacular design is undertaken by specialized builders. Of course, these specialists are assisted by other members of the community who possess the knowledge of local architecture into a considerable extent. However, this does not mean that the makers and users of the buildings are exactly the same people.

This article's main argument opposes the conventional approach in vernacular studies, which assume that the dweller is at the same time the constructor in a so-called primitive community with no considerable professional specialization. In contrast to the generalized definition of vernacular architecture as anonymous architecture, detailed investigation of case studies reveal that these structures are built by specialist designers under specific cultural and economic circumstances.

The above-mentioned straightforward associations of vernacular architecture should be questioned because they ignore the real complexity of the vernacular traditions. Judging the traditional built environments uncritically with the criteria of conventional patronage is biased.

In the light of the new perspectives enhancing a more inclusive scope in architectural history during the last century, this article opposes the uncritical assumptions and reviews the architectural production process and the nature of the relation between the commissioner and the commissioned in the rural and vernacular architectural traditions. In so doing, vernacular architectural traditions of Anatolia are reconsidered as concrete examples for justifying the main argument.

### **Patronage in Vernacular Architectural Traditions of Anatolia**

Vernacular architecture can only be analyzed within a specific context since its definition is bound to place and time. If vernacular architecture points to the common building practice, the commonness should be associated with a given time and place. Therefore vernacular architecture is simply common architecture or what most people in a given society build and use. This sense of ‘common’ necessitates micro-histories of certain geographical regions or settlements since “things can only be common within a defined context, within a “given time and place”. (Oliver, 2003: 9)

Vernacular architecture is intertwined with a specific collective identity, therefore the most important parameters for establishing the boundaries for the study of vernacular architecture is the ‘time-place’ or ‘historic-geographic’ context which are intrinsic to the etymological roots of the term vernacular. (Carter and Cromley, 2005: 11) The relations between the commissioner and commissioned or the users and the makers in architectural production only becomes meaningful against this contextual background.

As it has been mentioned, the fact that the producers of a built environment are unknown to us does not prove that they were not designed by specialists. This point is verified by the vernacular architectural traditions in various locations of Southwestern Anatolia.

However, the already established research has not been able to uncover the identities of the master builders and specialists on masonry or carpentry due to the lack of scholarly interest in the relations between the users and the makers of traditional dwellings during their construction process. The scholarly interest on the traditional Anatolian dwellings has mostly been concentrated on a typological approach which has emphasized the geometric features and physical explanations of the plan organization. These limited explanations are insufficient to explain the dwelling as a cultural phenomenon.

The relations between the commissioners of the dwelling and the master builder could not have been elaborated except for a limited number of publications under-

taken by Cengiz Bektaş. These studies indicate that vernacular architecture in the Anatolian tradition is not anonymous in a literal sense. Bektaş (2001: 87) states that during the 1950s, there used to be around 10 master builders in Akşehir, a central Anatolian settlement with a population of 10 000. Therefore we can speak of professional builders in the traditional community who were indispensable for the construction of a dwelling.

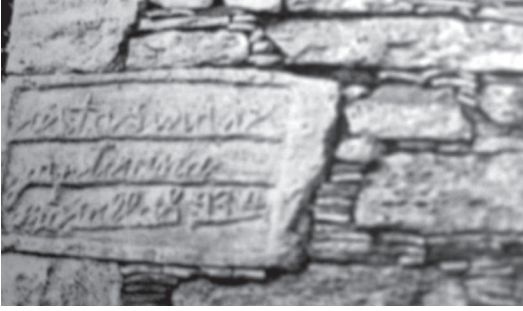
This argument is endorsed by Osman Usta, an old master builder in Kuşadası, who states that there was a certain procedure regulating the dwelling commissions. Accordingly, the commissioners used to make an unwritten agreement with a certain master builder around one year before the commencement of construction. (Bektaş, 2001: 87) Meanwhile, the commissioner had to wait for the termination of other constructions undertaken by the master builder. In this period, the commissioner got his construction materials ready. For instance, high quality timber, which would be used for the main structural elements were stored for a long time in order to decrease its moisture level into the ideal percentage.

Cutting trees to get construction materials is a procedure that requires professional knowledge. In the Taurus Mountains, the Turcoman tribes have the knowledge for supplying the best quality timber with highest strength. For instance, in the region of Akseki (a historical town at the northeast of Antalya) the cedar is cut during the new moon (*ay yenisi*) during November because, in this period of the year, water in the fibers of the tree is in its minimum level. (Kavas, 2009) Therefore, timber becomes harder and stronger.

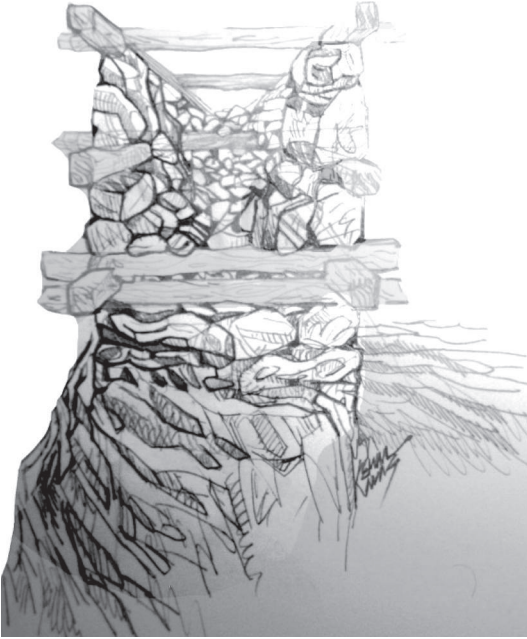
Generally, the master builder possessing such specialized knowledge of construction has not an inferior status. He is a respected member of the society. Moreover, commissioning an experienced builder honors somebody. If a builder is not employed during a certain period of time, this is not voiced by anybody, he feels ashamed. To show publicly that he is not employed, he occupies himself with agricultural work.

In southwestern Anatolia, there are situations in which the builder does not search for work. The work comes to him. For example in Antalya, somebody who wanted to commission a master sent a package of wheat to the builder at least one year before starting the construction. If he accepted this present, it meant that he accepted the work. Later on, the commissioner and the commissioned met in the construction site and discussed the spatial layout of the new dwelling according to the functional requirements and the physical features of the site. (Bektaş, 2001: 87) The craftsman and the employer decide together what to do and how to do it. The user participated in both design and construction. Thus, the end product was in parallel to his desires from the beginning to end.

The process of commissioning a master builder was directly related with the socio-economic context. Naturally, there were two options: A craftsman is called



**Figure 1.** Examples of the motifs created by the traveling master builders of Tavas in the vicinity of Denizli. (Bektaş, 2005)



**Figure 2.** The section which indicates the sharing of the wall construction between master builders and inhabitants. While the outer shells requiring craftsmanship is constructed by the specialized builders, stone infill is brought by the inhabitants. (Kavas, 2009)

upon or the craftsman wanders around asking whether there is anyone who wants to have his house made. In some parts of Denizli and Antalya with difficult geographic and economic conditions, there were many traveling masters wandering around and searching for work. For instance, the masters of Tavas in Denizli, and those of Akseki in Antalya, were known to be the constructors of many dwellings disseminated into a wide geography. These traveling teams undertook construc-

tion in the provinces of İzmir, Aydın, Nazilli, Denizli, Burdur, Isparta, Antalya, Serik, Manavgat, Alanya, Gazipaşa, Akseki, İbradı and so on.

Similarly, Bektaş (2005, 50) explores the craftsmen of Tavas (Denizli), stating that the craftsmen of most of the houses in 100 km. around Denizli are from Tavas. In Şirinköy, the stone and timber constructions of some specialists called Osman, Emin and Selim can be distinguished easily. (Figure 1) These traveling masters adapted themselves to the local variations in construction materials and techniques so they had a considerable skill in mastering varying materials and techniques.

Bektaş (2005) states that the daily wage of the craftsmen in the 1940s was equivalent to the price of 1000 eggs and this was a considerable amount. Sometimes the craftsman and the employer agree on a flat price for the total work. No matter which type of payment is accepted the work period is structured according to the most economical ways. The working period is regulated according to the time span between morning and evening prayers. The tools belong to the craftsmen. During the work food is supplied by the employer. When the craftsmen work in a village, they stay in the mosque. According to Cengiz Bektaş's interviews, in Mudurnu, the employer and his family work together with the master builder during the construction.

In the Akseki-İbradı Basin the construction of the masonry wall is shared between the master builder and the inhabitants. (Kavas, 2009) (Figure 2) While work requiring refined craftsmanship is completed by the specialists, the family of the commissioner actively helps them. For instance, the stones and lintels on the exterior faces of the wall are placed by the masters while the stone infill is brought and placed mostly by the children. Construction of a new dwelling had a social significance. The villagers publicly prayed before starting and after finishing the construction. When the dwelling was ready, the neighbors used to bring presents to be used by the household.

An exceptional relation between the employer and the master builder can be observed in the towns of Gödene (Menteşbey) and İbradı in late Ottoman period. In these cases, the master builder probably was seen at an inferior status because the employers were high state officials. İbradı and Gödene were towns of political significance and were known as the hometown of the *kadı* (Islamic judge). *Kadı* was the Ottoman state official applying the religious and juridical laws as the head of the court until the republican period. *Kadis* were educated in the religious schools of Seydişehir, Konya or İstanbul and were appointed to the cities all around the Ottoman Empire in the Balkans, North Africa, Anatolia, Syria and Arabia. Uğur (2004: 38) states that *kadı* played an important role in social development and in turn affected the domestic architecture.



Kadis and their families were very much respected in Gödene. They possessed prestigious mansions, most of which could not survive. These mansions were larger and more decorated than the standard dwellings. The reception rooms used as offices or for official meetings were the main differences from the standard houses. Kadis who traveled between their posts and the hometown must have introduced different types of architecture to the village. (Uğur, 2004: 62)

The settlements like Gödene are exceptions. A majority of the vernacular built environment conforms to a patronage system based upon the equivalence of the commissioner and the commissioned. In this common system the dimensions of spaces are determined according to established customs based upon human scale and functional diagram. The spatial layout of the dwelling was regulated according to a traditional system of rooms as essential units. When several examples in southwestern Anatolia are investigated, it can be stated that the dimensions of a room was around 3 m x 4,5m. The scale of a dwelling was named by using this unit system. In Akşehir, most of the dwellings were two rooms (*örtü*) and one sofa (*haney*), or three rooms and a sofa in the middle. (Bektaş, 2005)

### **Conclusion**

Consequently, this review of patronage in vernacular architecture leads to two important conclusions: Firstly, in order to extend the subject matter of architectural history, alternative relations between the commissioners and the commissioned should be investigated because it is seen that formula and vocabulary of patronage has limited the study of the historical built environment into the discussion of 'High Art'. This investigation parallels the contemporary theoretical shift, which focuses on a more embracing view of the built environment rather than a formal analysis of theoretically isolated architectural objects that are considered as 'High Architecture'. If the social structure will be taken into account through the analysis of a vernacular built environment, the relation between the commissioner and the commissioned should be studied in more detail.

Secondly, it is clearly seen that the 'anonymity' is uncritically attributed to vernacular architecture. Oral sources identify distinct names of native material suppliers, master masons and carpenters associated with certain examples of the architectural heritage. Although quite different from academic training, these designers are definitely trained through the handing down of the architectural tradition from the master to the apprentice. The fact that other members of the public might have taken part in the process of construction does not indicate that vernacular architecture is 'anonymous' in a literal sense. This situation only shows that, to some extent, the community shares traditional knowledge concerning architectural design and construction; i.e., the architectural customs guided by the specialists were known to the relatively uninitiated.

The relation, defined by the concept of patronage, is critical for the structuring of the historical narratives of architecture. As long as different formulas of patronage can be discovered it will be possible to explore the richness in the types of architectural production taken place in history. Vernacular architecture is one of the important fields where the nature of the relation between the commissioner and the commissioned should be investigated in greater detail.

## BIBLIOGRAPHY

- ALSAYYAD, N. (1989) *Preface, Dwellings, Settlements and Tradition: Cross-Cultural Perspectives*, Jean-Paul Bourdier and Nezar ElSaiyyad eds., IASTE and University Press of America co-published with Berkeley, CA, Lanham MD., 1-2.
- ARTLEY, A. Eds. (1980) *Artist, Architect and Patron: A Partnership for Prosperity*, The Architectural Press, London.
- BEKTAŞ, C. (2001) *Halk Yapı Sanatı*, Literatür Yayıncılık Ltd.Şti., İstanbul
- BEKTAŞ, C. (2005) *Halk Yapı Sanatından Bir Örnek: Şirinköy, Anadolu Evleri Dizisi-4*, Bileşim Yayınevi, İstanbul.
- BRUNSKILL, R.W. (1970) *Illustrated Handbook of Vernacular Architecture*, Universe Books, New York.
- CARTER, T. and CROMLEY, E. C. (2005) *Invitation to Vernacular Architecture: A Guide to the Study of Ordinary Buildings and Landscapes, Vernacular Architecture Studies*, Ed. Diane Shaw, The University of Tennessee Press, Knoxville.
- ERZEN, J. (2006) *Çevre Estetiği*, ODTÜ Yayıncılık, Ankara.
- KAVAS, K.R. (2009) *Environmental Aesthetics of the Rural Architectural Tradition in the Mediterranean Highlander Settlement: The Case Study of Ürünlü*, Unpublished Ph.D. Thesis, The Graduate Program of Architectural History , METU, Ankara.
- KETTERING, S. (2002) *Patronage in Sixteenth-and Seventeenth- Century France*, Ashgate Variorum, Hampshire, UK and Burlington, Vermont, USA.
- KOSTOF, S. (1985) *A History of Architecture: Settings and Rituals*, Oxford University Press, New York, Oxford.
- MOHOLY-NAGY, S. (1957) *Native Genius in Anonymous Architecture*, Horizon Pres Inc., New York
- OLIVER, P. (2003) *Dwellings: The Vernacular House Worldwide*, Phaidon Press Ltd, London.

- RAPOPORT, A. (1979) *Cultural Origins of Architecture, Introduction to Architecture*, J. C. Snyder and A. Catanese eds. McGraw Hill, New York.
- RAPOPORT, A. (1989) *On the Attributes of Tradition, Settlements and Tradition: Cross-Cultural Perspectives*, Eds. Jean-Paul Bourdier and Nezar ElSayyad, IASTE and University Press of America co-published with Berkeley, CA, Lanham MD., 77-105.
- TEKELİ, İ. (1998) "Thoughts on the Historiography of Housing", *Housing and Settlement in Anatolia: A Historical Perspective*, ed. Yıldız Sey, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 7-10.
- UĞUR, S. (2004) *An Architectural and Social Inventory of the Past and the Present: Documenting the 19<sup>th</sup> Century Houses in Menteşbey*, Unpublished M.A. Thesis, The Graduate Program of Architectural History, METU, Ankara.

#### NOTES

1. Kettering (2002, 11) gives extensive detail about "royal patronage", "corporate patronage" and "guild patronage" which lead to the greatest architectural achievements and vast building and engineering programs of Europe starting from the Middle Ages. The decorative painting of the Sistine Chapel ceiling is an example of patronage on a huge scale.
2. Kettering (2002, 859) argues that until today important questions about the nature of patronage have remained unanswered: "Was the meaning of the language of patronage universal, that is, did these verbal formulas mean the same at all times in all patronage relationships, or did their meaning change according to where, when, and how they were used? Did some formulas have a universal meaning while others did not? Did nobles and non-nobles use the same language?" Therefore, she argues that "alternative formulas need to be identified, and the concepts they conveyed, the conventions they employed, and the situations in which they were used need further investigation." These question parallel this article's argument about alternative formulas and contexts of patronage in architectural history.
3. Carter and Cromley (2005, 7) state that "vernacular" speech relates to away of speaking that is tied to or characteristic of a particular region in terms of vocabulary, grammar and enunciation. Accordingly everyday speech is "more unselfconsciously expressive and rising naturally from the circumstances of community life" in contrast to "literary / formal speech purposefully following prescriptions established by nonlocal academic norms and reserved for special occasions".
4. Oliver (2003, 11-12) states that "in the former half of the twentieth century, generally speaking, the pursuit of vernacular architecture was "one of self-interest" and "the phrase 'what can we learn from the vernacular' or its equivalent, seemed to imply humility and respect, but only occasionally were the lessons passed on to others in publications or by education." However "slowly, the cultural identities and societal needs of builder-occupiers were being recognized and during the 1970s an increasing number of publications laid greater importance on such issues."

5. Rapoport (1979, 8) gives a broad definition of architecture as “changing the face of the earth”: “A person clearing a forest, ...or laying out a camp is as much a designer as an architect – such activities change the face of the earth and create built environments.”

6. Rapoport (1989, 89-90) raises the same issue by arguing that in contrast to the accepted view considering that designers of the traditional built environments are anonymous without any specialist training, “recent work on the design of material culture in traditional societies suggests that there were well-known designers.” For Rapoport “these people are often unknown or anonymous only to us as outside observers.” He argues that the standardized and accepted views about traditional design processes and built environments are “over-generalized; they may only apply in some situations” since “in the societies in question, the designers may be very well-known and may even be ranked, with some enjoying major reputations.”