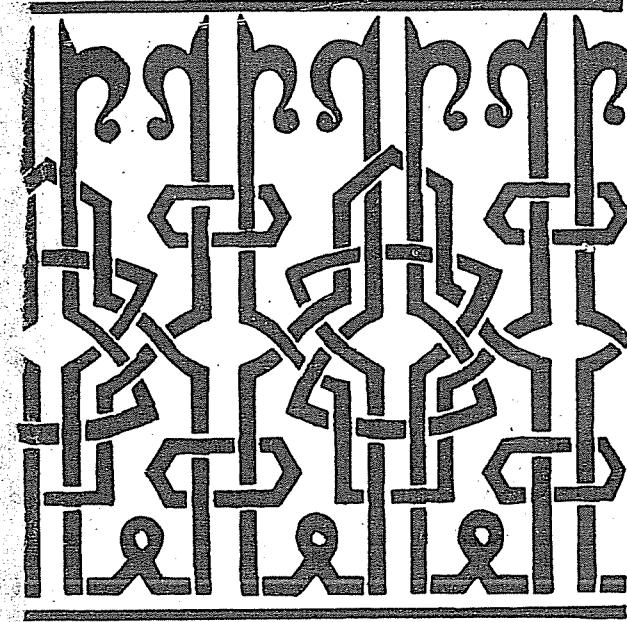
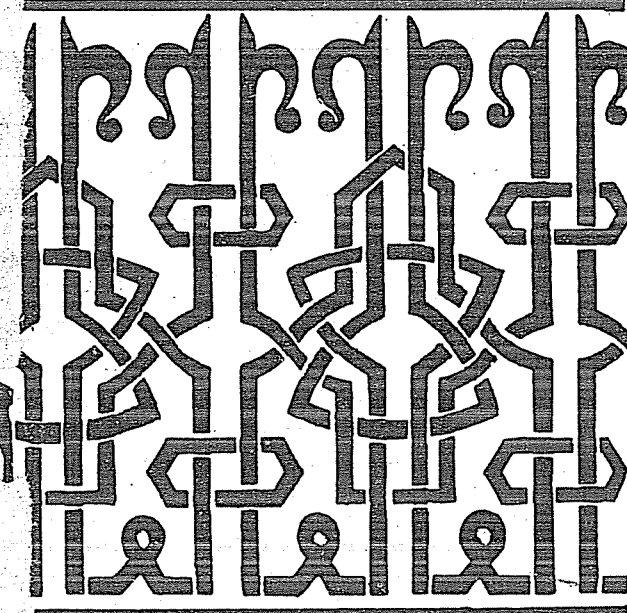


İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ



SANAT  
TARİHİ



YILLIĞI

IV

SANAT TARİHİ ENSTİTÜSÜ  
1970 - 1971

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ  
SANAT TARİHİ ENSTİTÜSÜ

SANAT TARİHİ YILLIĞI  
1970 - 1971

(Malazgirt Zaferinin 900 cü Yıldönümü Özel Sayısı)

Dizgi Tertip, Baskı ve Cilt  
Edebiyat Fakültesi  
Matbaası

İSTANBUL

1971

İSTANBUL

1971



## REDAKSYON KURULU

Prof. Dr. Oktay Aslanapa  
Doç. Dr. Şerare Yetkin — Doç. Dr. Nurhan Atasoy



Bu sayıyı hazırlayanlar :

OKTAY ASLANAPA — ŞERARE YETKİN  
YILDIZ DEMİRİZ — ARA ALTUN

## İÇİNDEKİLER

OKTAY ASLANAPA	
1970 Temmuz Van Ulu Camii Kazısı . . . . .	1
SADİ DİLÂVER	
✓ Anadolu'daki Tek Kubbeli Selçuklu Mescitlerinin Mimarlık Tarihi Yönünden Önemi . . . . .	17
METİN SÖZEN	
Çemişgezek'de Türk Eserleri ve Yelmaniye Camisi . . . . .	29
ARA ALTUN	
Konya'da Bulgur Tekkesi . . . . .	49
M. KEMAL ÖZERGİN	
Türkiye Kitabeleri	
I. (Samsun) Kale-Kapısı Mescidi,	
II. (Alaşehir) Şeyh Sinân Türbesi . . . . .	61
ÜLKÜ ÜLKÜSAL BATES	
An Introduction to the Study of the Anatolian Türbe and Its Inscriptions as Historical Documents . . . . .	73
—	
Türbe Kitabeleri . . . . .	85
YILDIZ DEMİRİZ	
Atabey Ertokuş Medresesinde Bizans Devrine Ait Devşirme Malzeme . . . . .	87

## VI

ŞERARE YETKİN

Büyük Selçuklu Sultanı Alp Arslan'a Hediye Edilen  
Gümüş Tepsi . . . . .

101

NURHAN ATASOY

Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme . . . . .

111

GÜNER İNAL

Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın  
Asya Kültür Çevresi İçindeki Yeri . . . . .

153

The Place of the Dragon Relief at Susuz Han  
in the Asian Cultural Circle . . . . .

183

ESİN ATIL

Ottoman Art at the Freer Gallery . . . . .

185

Freer Gallery'deki Osmanlı Eserleri . . . . .

209

TÜLAY REYHANLI

Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde Bulunan  
Memlûk Keramikleri . . . . .

215

SAÂDET TAŞKIN

Anadolu Selçuklularında Çinli lâhitler . . . . .

237

ERDEM YÜCEL

Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesinde  
Selçuklu Devrine Ait Bazı Çini Örnekleri . . . . .

259

SEMAVİ EYİCE

Konya'nın Alâeddin Tepesinde Selçuklu Öncesine  
Ait Bir Eser: Eflâatun Mescidi . . . . .

269

SANAT TARİHİ TEZLERİ

Yılığın üçüncü Sayısından Sonraki Doktora ve Lisans  
Tezlerinin Özetleri . . . . .

303

MAKALELER

## 1970 TEMMUZ VAN ULU CAMİİ KAZISI

Oktay ASLANAPA

Birinci dünya savaşından önce Doğu Anadolu'da bir gezi yaparak bu bölgedeki eserleri inceleyen ve bir kitap halinde yayımlayan W. Bachmann, Van Ulu Camiinin tamamen yıkılmadan önceki durumunu öğrenmemiz imkânını sağlayarak büyük bir hizmette bulunmuştur. Onun plan ve fotoğraflarından bu camiın mimarisi ve süslemeleri hakkında iyi bir fikir edinebiliyorsak da birçok bakımlardan tartışmalı problemler ortaya çıktığından burada bir kazı ve araştırma yapmak gerekiyordu.

Van Ulu Camii onbir-onikinci yüzyıldan kalma bir Selçuklu eseri, oniki-onüçüncü yüzyıldan kalma bir abide veya onüçüncü yüzyıl sonu-ondördüncü yüzyıl başı olarak tarihlendirilmiştir. Ayrıca cami çok zengin çini dekoru ile süslenmiş olarak kabul edilmiş ve Anadolu'nun sayılı çinili abideleri arasında yer verilmiştir(1).

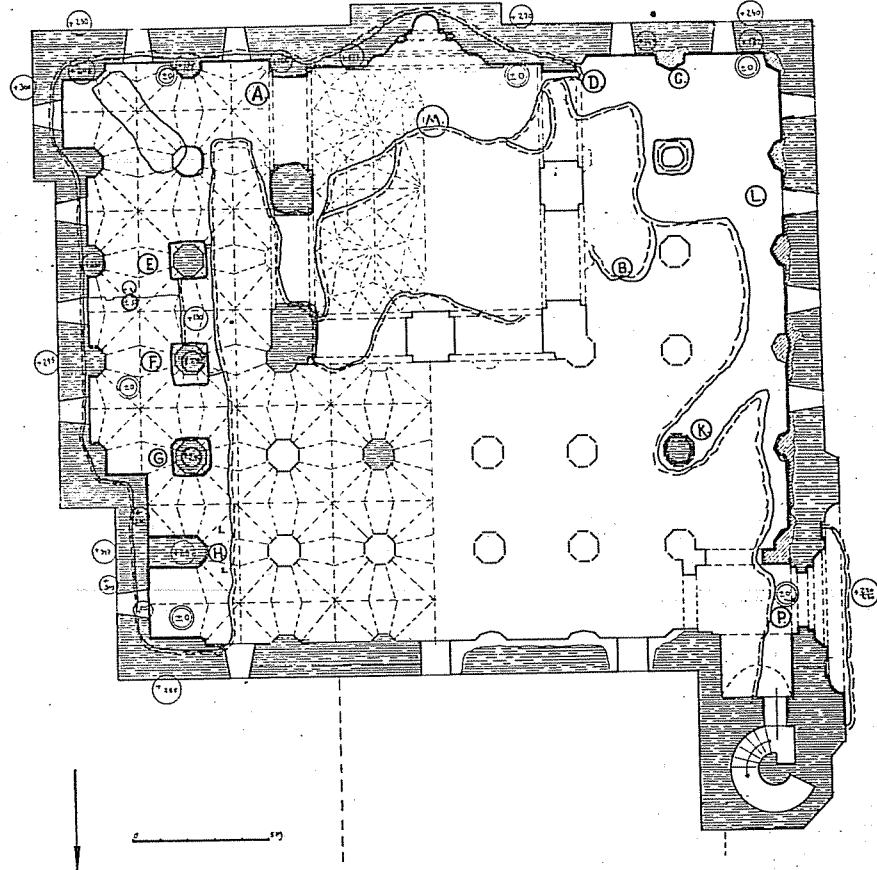
Bachmann'ın yayınladığı plan ve resimlere göre 9 M. çapındaki mihrap önü kubbesi, herbiri ayrı geometrik örnekler gösteren, petek biçiminde mukarnas dolgulu olup, beş payeye ve mihrap duvarına oturmaktadır. Kubbe yanlardan, iki kuzey taraftan üç sıra halinde yarı yükseklikte yıldız tonozlarla çevrilidir. Bunlar sekizgen payeler üzerine oturmaktadır. Resimlerde mihrap ve bütün güney duvarını kaplayan tuğla ve stuktan zengin geometrik süslemeler ve kitabelerle doğu duvarında üst kenardaki kitabe kuşağının bir kısmı ve bunun altında Kazvin'de Büyük Selçuklu yapısı Mescid-i Cuma'ya benzer süslemeler belli olmaktadır (Resim A, B, C, D).

1) Bachmann Walter, Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan, Leipzig 1913. s: 73-74, 69 - 74.

Otto-Dorn Katharina, Türkische Keramik, Ankara 1957 s: 28, 29. Setzt mit Wahrscheinlichkeit in die ältere Periode der Seldschukenherrschaft in Wan die im Jahre 1050 anfangt.

Kühnel Ernst, Die Kunst des Islam (Seldschukische Kunst), Stuttgart 1962, s: 76.

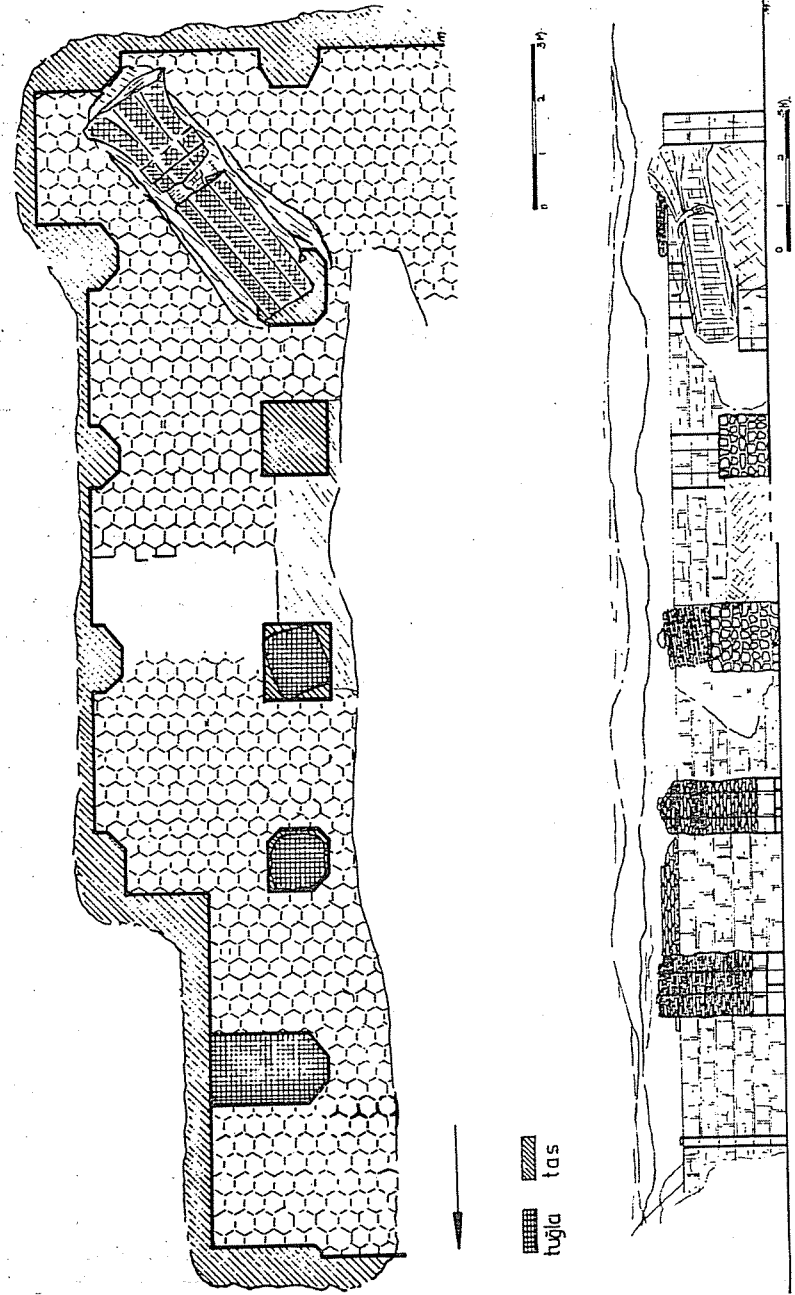
14 Temmuz 1970 de başlayan Van Ulu Camii kazısı her bakımdan çok aydınlatıcı olmuştur (Resim 1, 2). Kazı Bachmann'ın 1911 de çıkarıp 1913 de yayınladığı plan üzerinde gösterilen alfabetik gruplara göre yapılmıştır. (Şekil : 1). Kazıya, portalin bulunduğu batı cephesinde minare kaidesinin



Şekil 1. Van Ulu Camii Temmuz 1970 çalışması: Bachmann'ın planı (1911) üzerinde ilk sondajların genel durumu. Bulunmuş döşemeler zemine ( $\pm 0$ ) esas alınmıştır. A. Altun.

yanından başlanarak içte kesme taş, dışta dolma olarak devam eden batı duvarı, sonra mihrap duvarı boyunca yürütülmüş, doğu duvarından kalan kısımlar da tamamen meydana çıkarıldıktan sonra orta ve kuzey bölümlerin kazıları daha sonraki mevsime bırakılmıştır.

İlk günkü sondajların -50 cm. de portal profiline ait izler vermesi ya-

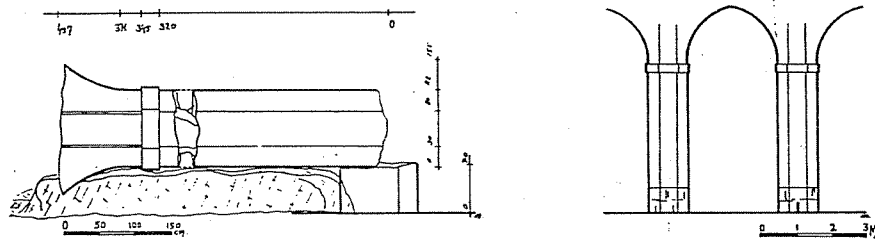


Şekil 2. Doğu kanadı plan ve elevasyonu. Temmuz 1970 A. Altun.

nında, güney, güney-batı ve doğu bölümlerinde -100 cm. de verimli olması üzerine, Kazıya yapının çevre duvarlarının iç tarafında kalınmak şartı ile devam edildi.

Doğu tarafında, kazı planı üzerinde E, F, G, H alanları olarak işaretlenen payelerin hepsinde birbirinden farklı durumlar ortaya çıktı (Şekil : 2, Resim 3). H işaretli kuzeyden ilk yarım payenin altta iki sıra kesme taş sonra tuğla olarak ve doğu duvarına eklenecek şekilde yapılmış olduğu meydana çıktı. Burada içi altıgen geçmelerle doldurulmuş örtüye ait üçgen bir parça -200 cm. de bulundu. Asıl zemin ise -265 cm. de meydana çıkarıldı. Diğer yanlarda da olduğu gibi zeminin, her kenarı 20-21 cm.lik altıgen tuğlalarla döşeli olduğu görüldü. G işaretli paye de aynı kuruluşu tekrarlamaktadır. F ve E işaretli paye kalıntıları zeminden başlayarak kare biçiminde moloz taş örgülü olarak bulundu. Bunlardan kuzeydekini üzerinde tuğla kalıntı vardı. İkisinin arasında zemin döşemesinde 30 cm. lik bir kademe farkı görüldü. Doğu cephesinde çevre duvarı zeminden yukarıya doğru 6 sıra kesme taş daha sonra da tuğla örgülü olarak meydana çıktı. Duvar payelerinin yer aldığı bu kesme taş duvarda sıva izlerine de rastlandı.

Yapının güney-doğu köşesine rastlayan yerde ise, orta payenin, hemen hemen tonoz başlangıçlarına kadar, hiç bozulmadan, olduğu gibi devrilmiş olarak toprak altından meydana çıkarılması önemli ipuçları verdi (Resim 4). Tamamen tuğladan örülü, sekizgen paye, iki sıra kesme taş kaide kısmı ve tonoz başlangıçlarındaki kademeleri ile, bir yükseklik denemesine de imkân verdi (Şekil : 3).



Şekil 3. Tuğla paye elevasyonu ve tahmini yükseklikle kesit denemesi. Temmuz 1970 A. Altun.

A, D, C, M işaretli güney duvarı ise aynı konstrüksiyon tekniği ile kesme taş üzerine tuğla örgülü duvarlar verdi. Doğu tarafında zeminden 166 cm. yüksekliğe kadar kesme taş duvarlar, hiçbir açıklık göstermedi. Duvar payeleri ve Mihrap önü kubbesini taşıyan destek payelerinden başka, sadece

batı tarafında, elevasyonda işaretli moloz taş dolgulu açıklıklar bulundu (Şekil : 4). Zemin hizasından başlar görünümüne rağmen bunların pencere açıklığı şeklinde düşünülmesi mümkündür.

Güney duvarında tuğla örgü, ortada mihrap çevresinde, çok aşağılardan başlamaktadır. Mihrap planı da Bachmann'ın profilinden farklı olarak<sup>(2)</sup>, en iç iki kademesinde dört köşe sütunçesi vermektedir (Şekil : 5).

Batı duvarı, kazı planında işaretli hareketli duvarı vermektedir. Bu taraftaki sondajlar, ortaya doğru iri tonoz yıkıntılarının kesif oluşu karşısında ilerki mevsimde devam edilmek üzere bırakılmıştır.

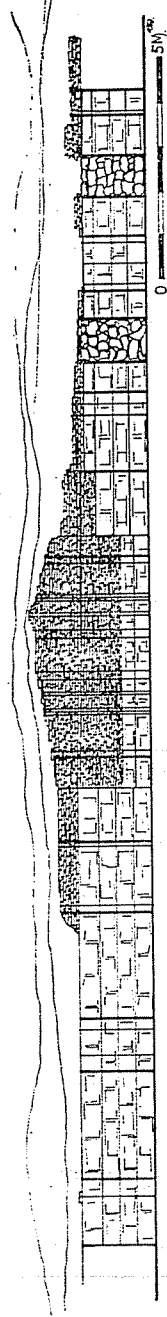
Portal tarafında ise oldukça derine inilmesine rağmen, bu kısmın tamamen aydınlanması kazının bitimine bağlı kalmıştır. Minare basamaklarının, hemen güneyindeki kare alanda da inişe devam ettiği ve bu kare alanın girişten 31 cm. daha yüksek zemine sahip olduğu ilk mevsimde aydınlanmış oldu.

Mimari konstrüksiyon ve teknik bakımından önemli ipuçları veren bu kısımlar dışında, Mihrap önü mukarnaslı kubbesinin bulunduğu M işaretli alan Mimari Süsleme bakımından çok verimli oldu. Çok çeşitli tuğla parçaları ile meydana getirilmiş mukarnas örgüler ve tek merkezden açılan, hafif kaburgalı, tuğla örgülü yıldız tonozlar çok çabuk dağılmağa müsait olduğundan ilk mevsimde bunlardan tam bir parçanın elde edilmesi mümkün olmadı. B işaretli yerde böyle bir tonozun alçı derzleri yanında, damla motifli çok dar (2 cm. genişlik) bir süsleme şeridi de görülebiliyordu.

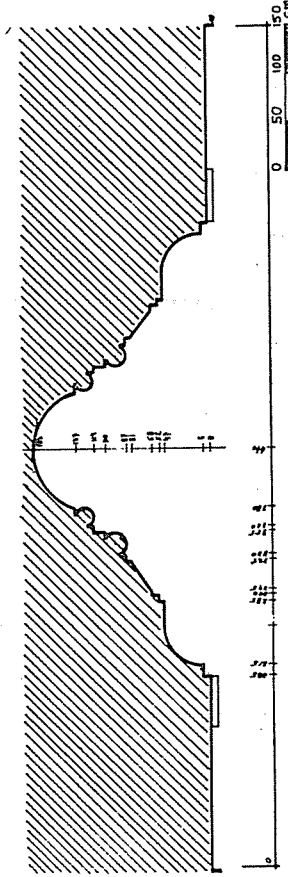
Çeşitli tuğla örgüsüne sahip iri mukarnas parçalarında, tuğlalar arasında, kalıp süslemeli stuk derzler yer almaktadır. Bütün eğik hatlar, üçgen tuğlalarla, hafif kaburgalar şeklinde belirtilmiştir. Elde edilen ve çok çabuk dağılmaya müsait parçalarda, bu tonoz örgülerinin konkav ara bölümlerinin çok plastik, bitkisel dekorlu stuk süslemeye sahip olduğu açıkça anlaşılmaktadır (Resim 5-7).

Mihrap cephesinde, mihrabın hemen üzerinde, örgülü küfi kitabe kuşağından sonra, mukarnas kubbenin ilk sıralarında yer alan pencerelere ait olduğu sanılan parçalar da buluntular arasındadır. Mihrap önü bölümünden elde edilen bu parçalardan bir kısmı, bitkisel stuk zemin üzerine tuğla küfi kitabe işli kemer biçimindedir. Bunların ilk sıra mukarnaslara geçiş durumunda olan konkav köşe dolguları da tonoz aralarında olduğu gibi, yüksek plastik bitkisel stuk kıvrımları ile doldurulmuştur (Resim 8, 9).

2) Bachmann Walter, aynı eser, s: 72. Abb. 30.



Şekil 4. Mihrap cephesi elevasyon taslağı. Temmuz 1970 A. Altun.



Şekil 5. Zeminde mihrap planı. Temmuz 1970 A. Altun.

Mihrabın hemen üzerinden, mukarnas kubbenin eteğini dolanan bitkisel stuko zeminli, tuğla kesme, örgülü küfi kitabe şeridinden parçalar halinde buluntular elde edilmiştir. Renklendirilmiş bu parçalardan başka bir de küfi kitabe parçası bulunmuştur (Resim 10, 11).

Mihraba ait en önemli buluntu ise 370 cm. uzunluğunda ve arkasındaki duvar parçası ile birlikte 250 cm. kadar genişlikte bulunan dış bordür parçası oldu. Hafif konkav ve düz iki şeritten meydana gelen geometrik ve yıldız geçmeli, bitkisel zemin dolgulu bu parça, Van Müzesine nakli sırasında iki parçaya ayrılmıştır (Resim 12 - 14).

Mihrap nişinin üst kademesine ait, bitkisel stuko zeminli ve tuğla harfli kitabe parçasından başka, bu kemerin geometrik köşe dolgularından da büyük parçalar elde edildi. Tuğla şeritlerden sekizgenlerin meydana getirdiği düğümler arasında, stuko rumi-palmet dolguları yer almaktadır (Resim 15 - 16).

Yapının kuzey-doğu köşesinden elde edilen basit geometrik geçmeli tuğla parçaların mahiyeti kesinlikle anlaşılmamaktadır. Bu gibi parçalar arasında derzli tuğla örgü ortasında stuko kabartma rozet'i de syabiliriz (Resim 17, 18).

Mihrap önü mukarnas kubbesini taşıyan üç yöndeki altı kemerin üstünde yer alan duvarın stuko süslemelerine ait tam bir parçanın elde edilmesi mümkün olmadı. Stuko derzli tuğla duvar üzerine hafif kabartma olarak tatbik edilmiş olan, birbirine bağlı üç bölümlü kemerler şeklindeki bu stuko süsleme, bitkisel zemin üzerine kitabe esasına dayanmaktadır. Çok çabuk dökülmektedir (Resim 19).

Kazıda çıkan bütün yapı malzemesi ve süsleme parçalarının tam envanteri yapılmıştır.

Elde edilen kalıntı ve bilgilere göre tuğla şekilleri ve stuko süslemeler, tuğla örgülü tonozlardan birçok büyük parçalar ve bunların tekniği, kullanılan tuğla malzemesi ve harç tarihlendirme bakımından bazı ipuçları vermektedir. Duvarlarda alttan iki sıradan yedi sıraya kadar kesme taş, üst kısımlarda paye ve tonoz örtüsünde tuğla kullanılmıştır. Zeminin altıgen tuğlalarla döşeli olduğu anlaşılmıştır. Güney-doğu köşede yıkılmış halde meydana çıkarılıp temizlenen sekizgen tuğla paye ve dört yana yelpaze şeklinde açılan tonoz başlangıcı yapı tekniği ve tahmini yüksekliği hakkında bilgi vermesi bakımından önemlidir. Dekoratif tuğla örgüsünde tuğlalar arasında kalıpla değişik örnekler halinde süslü derzler bol sayıda ele geçirilmiştir.

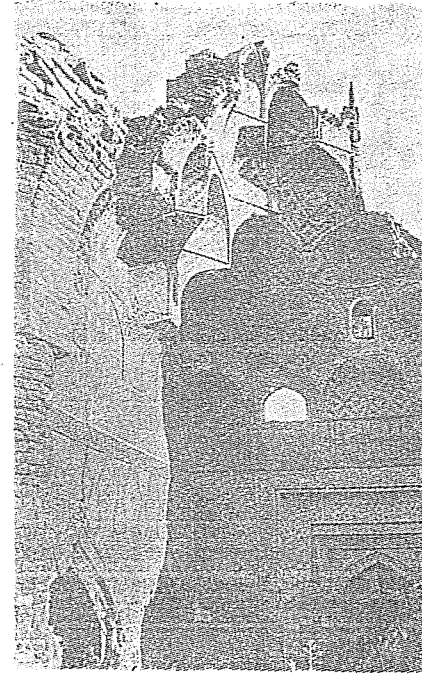
Fakat, kazıda en çok dikkati çeken özellik bütün tahmin ve ümitlerin ak-

sine camide hiçbir çini süsleme kullanılmamış olmasıdır. Mihrab, güney duvarı, doğu ve batı yanları rölyef halinde, zengin tuğla ve stuk süslemlerle kaplanmıştı. Stuk süslemeler sarı, mavi, yeşil ve kırmızı olarak dört renkle boyanarak göz alıcı bir etki yaratılmıştı.

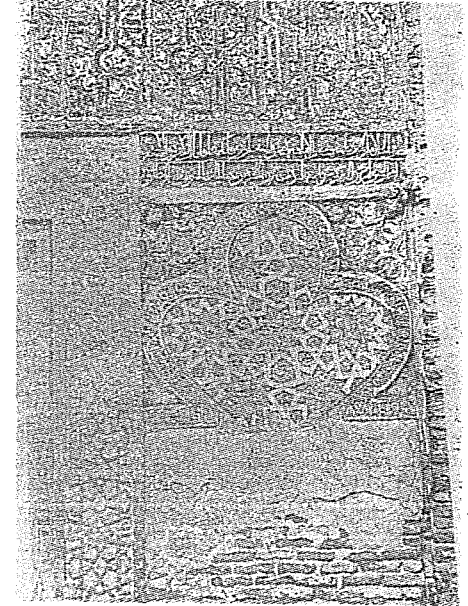
Van Ulu Camiinin bu ince detaylı tuğla ve stuk süslemeleri kompozisyon olarak Büyük Selçuklu sanatına ve özellikle Kazvin'de Mescid-i Cuma'nın tuğla terrakota ve stuko süslemelerine bağlanmaktadır. Fakat, diğer taraftan iri petek mukarnaslı kubbe, tonozlar ve stuk süslemeler ondördüncü yüzyıl uslubuna uygunluk gösteriyor. Sultaniye'de Olcayto Hüdabende türbesi'nde (1304-1313) üst galerilerde bunlara benzer renkli stuk kabartmalar görülmektedir. Olcayto türbesinde tuğlaların kalıpla süslenmiş derzleri, stuk rölyef halinde rumîler ve kıvrık dallardan köşe dolguları, panolar halindeki süslemeleri çevreleyen bordürler hep Van Ulu Camiindeki süslemelere götüren bir üsluptadır (Resim 20).

Tarihi bakımdan camiin yapılması için en uygun devir, ise Karakoyunlular'dan Kara Yusuf'un, Timur'un gelmesinden önceki ilk saltanatı (1389-1400) yılları olarak görünmektedir.

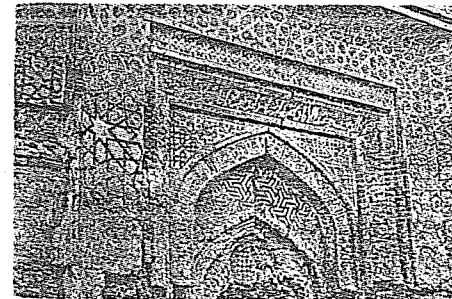
Çok defa olduğu gibi burada da Büyük Selçuklu mimarî süsleme uslubu Kazvin'den gelen ve Mescid-i Cuma'yı bilen bir usta tarafından yeniden canlandırılmış olabilir.



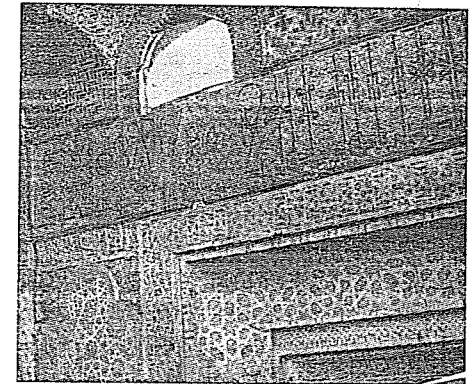
Resim A. Mihrap kubbesi mukarnasları



Resim B. Mihraptan detay



Resim C. Mihrap duvarı batı tarafından detay.



Resim D. Mihrabın sol üst köşesinden detay (Bachmann'dan önce çekilmiş bir fotoğraftan)





Resim 1. Kazı başlangıcında Van Ulu Camii. Sağ önde Hüsrev Paşa külliyesi, sol önde Kaya Çelebi camii.



Resim 2: Kazı sırasında Van Ulu Camii. Y. Demiriz.



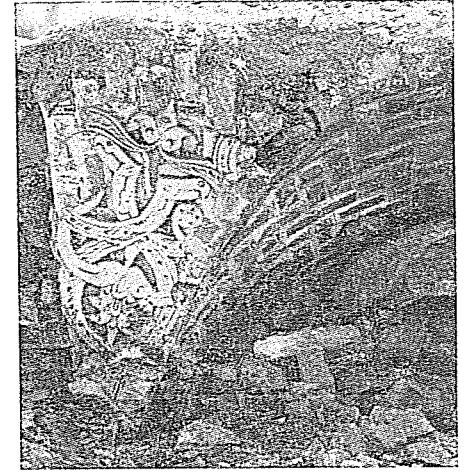
Resim 3. Caminin doğu kanadı. Y. Demiriz.



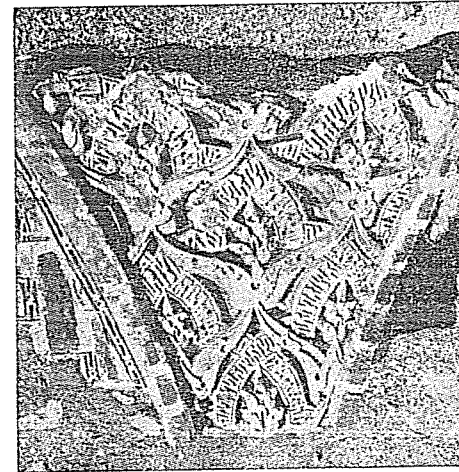
Resim 4. Güney-doğu köşesinde tuğla payenin durumu.



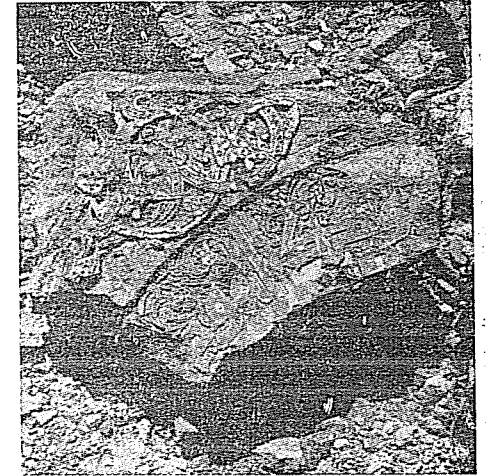
Resim 5. Tuğla örgülü, ştuk dolgulu yıldız tonoz parçası. Y. Demiriz.



Resim 6. Tuğla örgülü, ştuk dolgulu yıldız tonoz parçası. Y. Demiriz.



Resim 7. Ştuk köşe dolgusu.



Resim 8. Tuğla kesme kitabeli, ştuk zemin ve dolgulu kemer parçası. Y. Demiriz.





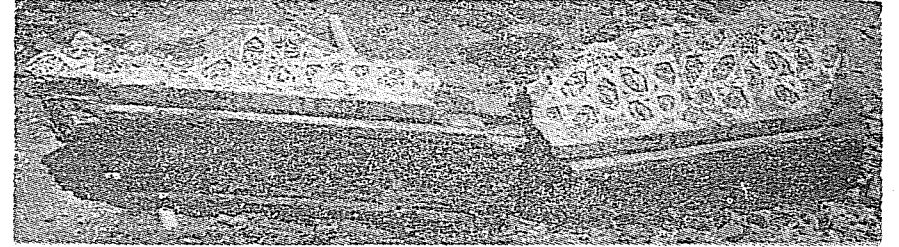
Resim 9. Tuğla kesme kitabeli, ştuk zemin ve do'gulu kemer parçası. Y. Demiriz.



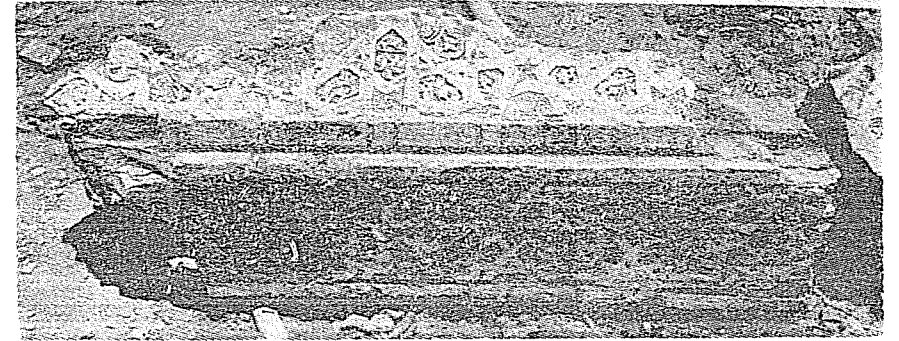
Resim 10. Bitkisel ştuk zeminli, tuğla kesme örgülü kitabe parçası. Y. Demiriz.



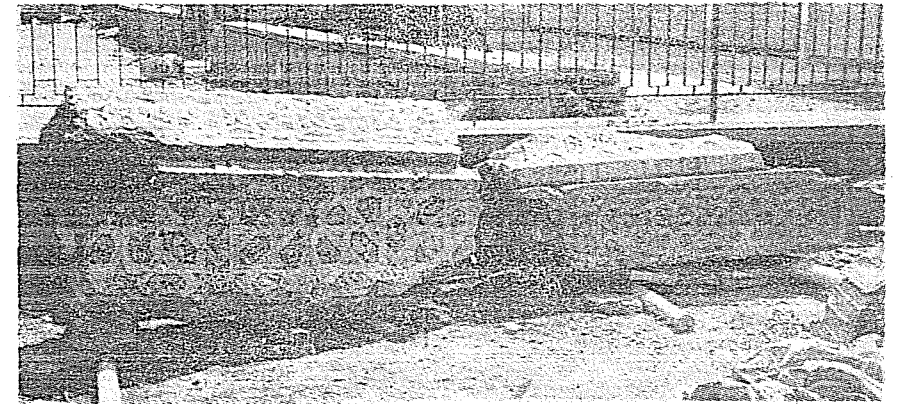
Resim 11. Bitkisel ştuk zeminli, tuğla kesme örgülü kitabe parçası. Y. Demiriz.



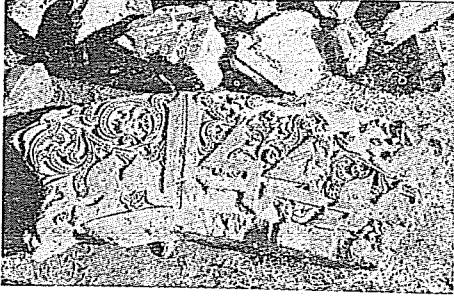
Resim 12. Geometrik mihrap dış bordürde. Kazı yerinde. Y. Demiriz.



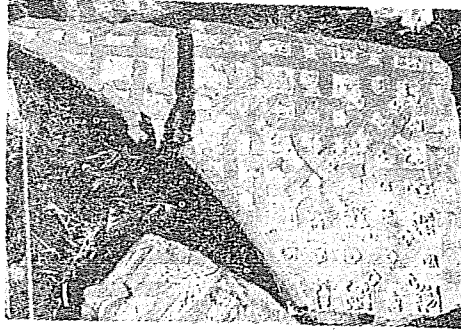
Resim 13. Geometrik mihrap dış bordüründen parça. Kazı yerinde. Y. Demiriz.



Resim 14. Geometrik mihrap dış bordürü parçaları. Van Müzesinde. Y. Demiriz.



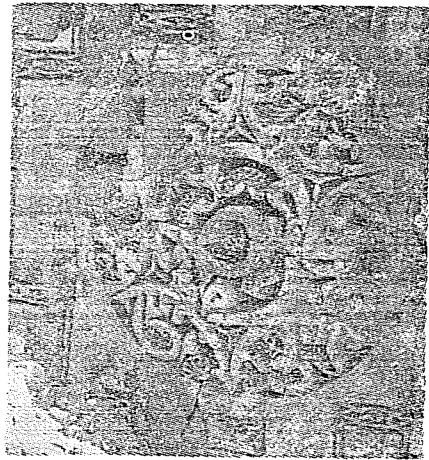
Resim 15. Ştuk zeminli, tuğla kesme kitabeli kemer parçası. Y. Demiriz.



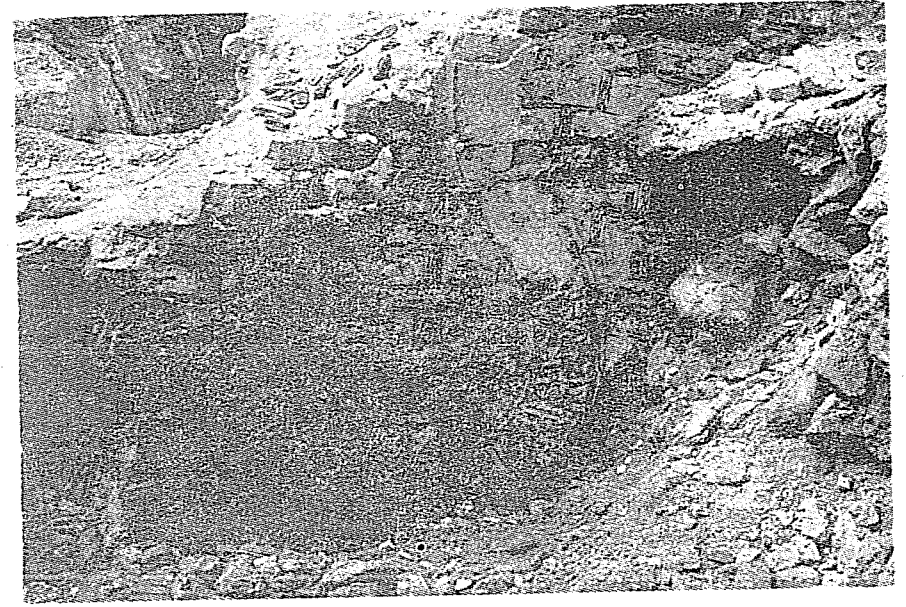
Resim 16. Ştuk zeminli, tuğla kesme geometrik örgülü, mihrap alınlık dolgusu. Y. Demiriz.



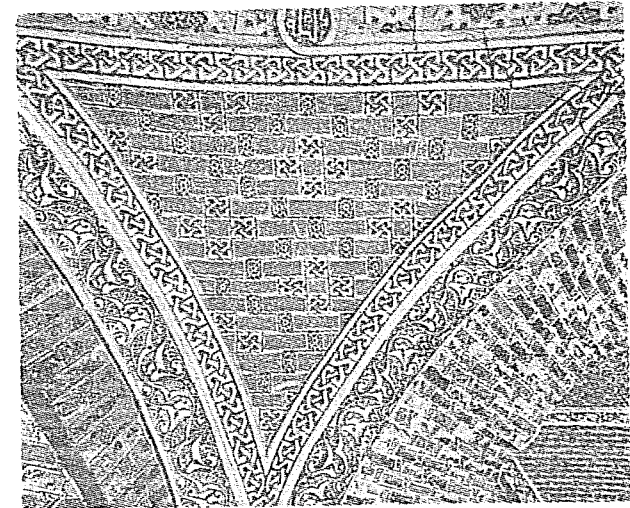
Resim 17. Tuğla kesme, geometrik örgü. Y. Demiriz.



Resim 18. Derzli tuğla zemin üzerine, ştuk rozet. Y. Demiriz.



Resim 19. Derzli tuğla zemin üzerine, üç bölümlü kemer biçiminde ştuk kitabe süslemesi. Kazı yerinde. Y. Demiriz.



Resim 20. Sultaniye Olcayto Hudabende türbesinden (1304-1313) üst galeri ştuk süslemeleri.

## ANADOLU'DAKİ TEK KUBBELİ SELÇUKLU MESCİTLERİNİN MİMARLIK TARİHİ YÖNÜNDEN ÖNEMİ

Sadi DİLÂVER

Yüzyıllardan beri yapılagelmekte olan, kare veya kareye yakın dik-dörtgen alt yapısı üzeri tek kubbeli ve çok kere kuzey yönünde son cemaat yeri bulunan mescitlerin<sup>(1)</sup> tanıtılması, menşei ve gelişmesi zaman zaman araştırmacılara konu olmuş; fakat bunların, özellikle XIII. yüzyıl başına kadar inen ilk denemelerinin mimarlık tarihi yönünden önemi henüz yeterince incelenmemiştir<sup>(2)</sup>. Bunu, fazla dikkat çekmeyen basit plan şemalarına ve sade dış görünüşlerine bağlamaktayız.

Tek kubbeli mescitlerin yapılmasına Anadolu Selçukluları devrinde Orta Anadolu'nun Konya, Akşehir gibi yerleşme merkezlerinde başlanmış, Batı Anadolu'da Beylikler ve Osmanlılar devrinde yaygın bir şekilde devam edilmiştir.

Bu mescitlerin menşei, Türklerin Anadolu'ya gelmeden önceki yurtlarında gelişmiş olan kare planlı tek kubbeli bir çeşit mezar yapılarında aramak eğilimindeyiz. Türkmenistan'daki Şir Kebir türbesi (IX. — X. yüzyıl<sup>(3)</sup>), kare alt yapısı tromplu bir kubbe ile örtülü mescit görünüşündedir ve bir de mihrabı bulunmaktadır (şek. 1, 2). İran'da Sangbest Arslan Cazip türbesi

- 1) Bugün dilimizde «mescit», bina ve teşkilâtça küçük, mahalle camileri anlamına kullanılmaktadır (EYİCE, S., «Cami» *Türk Ansiklopedisi*, C. IX (1958), s. 255, 257).
- 2) Doktora tezimde bu konudaki görüş (DİLÂVER, S., *Anadolu'daki Selçuklu Cami Mimarisinin Gelişmesi*, İst. Üniv. Ed. Fak. -yayımlanmamış- 1970, s. 101, 103, 141/45, 148, 150), bu yazıda daha ileri götürülmüştür. Çizimler için Ara Altun'a, teşekkür etmek isterim.
- 3) PUGACHENKOVA, G.A., *Puti razvitiia arkhitekturuı yujnogo Turkménistana*, Moskva 1958, s. 168 vd.

(997/1028)<sup>(4)</sup>, Yezd Duvazda İmam türbesi (1037)<sup>(5)</sup>, Maraga Kümbet-i Kırmızı (1147)<sup>(6)</sup> ve doğrudan doğruya cami olarak yapılmış olduğundan şüphe ettiğimiz Kazvin Mescid-i Haydariye (XII. yüzyılın ilk yarısı)<sup>(7)</sup> aynı tip mezar yapılarından sadece birkaç örnektir. XIV. yüzyıla kadar Anadolu'da bu çeşit mezar yapısına rağbet olmamış gibi görülüyorsa da, bilinen bir-iki örnek<sup>(8)</sup> yanısıra, ihtimal Konya ve Akşehir'deki XIII. yüzyıl yapısı kabul edilen, fakat ilk şekillerini onarımlarla kaybetmiş olan bazı tek kubbeli mescitler, form bakımından olduğu kadar fonksiyon bakımından da söz konusu örneklerin aynıydılar. Nitekim, Akşehir Ferruh Şah mescidinin (1224) merdivenlerle inilen bir mumyalığı olduğu tespit edilmiştir<sup>(9)</sup>. Konya Halkabegüş mescidinde (XIII. yüzyıl) de aynı durum vardır<sup>(10)</sup>. Eğer bunlar, bütünüyle mezar anıtı değil de, sadece alt katları mezar odası, fakat üst katları namaz yeri olarak (sembolik oda yerine) planlanmışsa, tek kubbeli mezar yapılarıyla tek kubbeli mescitler arasındaki ilişki çok daha kolay kurulabilir. Büyük bir ihtimalle bunlar mezar yapıları olup, üst mekânları sonradan mescit olarak düzenlenmiştir.

Görüşümüz; tek kubbeli kare mezar yapısı Selçuklularla Anadolu'ya maledilirken bir yandan aynı gaye için —fakat az sayıda— ele alındığı, öte yandan bazı değişiklikler ve eklerle birden fazla fonksiyonlu, veya tamamen ibadet fonksiyonlu tek kubbeli yapıların meydana geldiğidir. İhtimal bu yüzden, XIV. yüzyıla gelinceye kadar Anadolu'da Türk mezar mimarisi genellikle poligonal planlı ve konik çatılı forma kaydırılmıştır.

Akşehir Ferruh Şah mescidi ile Konya Halkabegüş mescidini ve birçok onarımlar yüzünden ilk şekillerini kaybederek dış görünüşleriyle ev haline getirilenleri<sup>(11)</sup>, bir de Akşehir'deki sadece kare planlı kabul edilebilecek

- 4) SCHROEDER, E., «The Seljuq Period» *A Survey of Persian Art* (Editör: Pope, A.U.), II, London 1939, s. 986 vd.
- 5) Ay. es., s. 1001 vd., res. 343.
- 6) GODARD, A., «Notes complémentaires sur les Tombeaux de Maragha» *Athar-é İnan*, I (1936), s. 125, res. 85.
- 7) GODARD, A., «Les anciennes Mosques de L'İnan» *Athar-é İnan*, I-2 (1936), s. 198.
- 8) Arık bunları bir bölümde toplamıştır: ARIK, O., «Erken Devir Anadolu-Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri» *Anadolu (Anatolia)*, XI (1967), s. 78 vd.
- 9) KONYALI, İ.H., *Akşehir*, İstanbul 1945, s. 111.
- 10) ÖNDER, M., *Mevlâna Şehri Konya*, Konya 1962, s. 115; KONYALI, İ.H., *Abideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*, Konya 1964, s. 375.

olan iki örneği<sup>(12)</sup> bir yana bırakacak olursak geri kalan XIII. yüzyıl Anadolu Tek kubbeli yapılarının hepsinde bazı ek kısımların bulunduğu ve bunların müstakil yapılar olduğu görülecektir. Aralarında külliye'nin bir parçası olarak yapılanlar varsa da bunlar, ait oldukları yapı grubu bünyesi içinde plânlanmış değildirler.

Bu Selçuklu yapılarını fonksiyonlarına göre 'türbe-mescit' ve sadece 'mescit' olarak iki grupta toplayabiliriz.

Türbe-mescit yapılarına örnek Alanya Akcebe Sultan türbesi ve mescidi (1230)<sup>(13)</sup>, Konya Beyhekim mescidi (XIII. yüzyılın 2. yarısı)<sup>(14)</sup>, Konya Tahir ile Zühre mescidi (XIII. yüzyıl)<sup>(15)</sup>, Harput Alaca Türbe ve mescidi (1279)<sup>(16)</sup> gösterilebilir şek. 3, 4). Bunlarda, Türkmenistan ve İran'da gelişen mekân şekli mescit olarak düzenlenmiş; mezar anıtlarındaki mumyalık ve sembolik oda da (bu oda mihrapsız ve başka gaye için olabilmekte) mescidin yanına eklenmiştir. Konya Beyhekim mescidi dışındaki örneklerde mekânlara ayrı giriş yeri oluşu, görüşümüzü destekler niteliktedir. Konya Beyhekim mescidinde bile, giriş bölümünden sonra mescide ve mezar odasına ayrı kapılardan geçilir.

Asıl üzerinde durmak istediğiniz sadece mescit olarak yapılanlardır ki; bunlar Konya Hacı Ferruh mescidi (1215), Konya Beşârebey mescidi (1216),

- 11) Konya Şekerfuruş mescidi (1220): GÖNCAY, S., *Konya Selçuklu Devri Mescitleri*, İst. Üniv. Ed. Fak. lisans tezi -yayımlanmamış- 1961, s. 19 vd.; ÖNDER, M., ay. es., s. 99 vd.; KONYALI, İ.H., ay. es., s. 541. Konya Abdülaziz mescidi (XIII. yüzyıl): ÖNDER, M., ay. es., s. 115; KONYALI, İ.H., ay. es., s. 279 vd.; ÖNDER, M., «Konya'da Bilinmeyen Bir Selçuklu Devri Eseri» *Vakıflar Dergisi*, VII (1968), s. 127 vd.
- 12) Akşehir Gündük Minare mescidi (1226): KONYALI İ.H., *Akşehir...*, s. 313 vd.; ÖNDER, M., *Mevlâna...*, s. 465. Akşehir Küçük Ayasofya mescidi (1235): KONYALI, İ.H., ay. es., s. 344; BİLGİLİ, A., *Akşehir'deki Türk Mimarî Eserleri*, İst. Üniv. Ed. Fak. lisans tezi -yayımlanmamış- 1967, s. 13 vd.
- 13) RIEFSTHAL, R.M., *Cenubi Garbi Anadolu'da Türk Mimarî Eserleri*, İstanbul 1941, s. 47; KONYALI, İ.H., *Alanya*, İstanbul 1946, s. 288 vd., 375; LLOYD, S. — RICE, D.S., *Alanya ('Alâ'iyya)*, London 1958, s. 32, şek. 14; KATOĞLU, M., «13. Yüzyıl Konyasında Bir Cami Gurubunun Plan Tipi ve Son Cemaat Yeri» *Türk Et-nografya Dergisi*, S. IX (1966), s. 86.
- 14) 17 numaralı nota bkz.
- 15) GÖNCAY, S., ay. es., s. 26; ÖNDER, M., ay. es., s. 157 vd.; KONYALI, İ.H., *Abideleri...*, s. 516 vd.; KATOĞLU, M., ay. es., s. 85 vd.
- 16) ARDICOĞLU, N., «Harput'ta Selçukluların Son Devrine Ait Bir Kitabe» *Türklük Mecmuası*, S. VI (1937), s. 447 vd.; ÖZMEN, N.A., *Harput'ta Türk Mimarî Eserleri*, İst. Üniv. Ed. Fak. lisans tezi -yayımlanmamış- 1965, s. 22 vd.



Akşehir Taş Medrese mescidi (1250), Konya Hoca Hasan mescidi (XIII. yüzyıl), tamamen yıkılmış olan Konya İnce Minareli Medrese mescidi (1260/65), Konya Sırçalı Mescit (XIII. yüzyılın 2. yarısı) ve bir bakıma Konya Beyhekim mescididir (şek. 5-10, 3)<sup>(17)</sup>.

Bu Selçuklu mescitlerinde daima yeralan tonozla örtülü ek bölümlerin, ister Konya Hacı Ferruh mescidi ile Konya Beyhekim mescidinde olduğu gibi kapalı olsun (Resim 1), ister Akşehir Taş Medrese mescidi, Konya İnce Minareli Medrese mescidi ve Konya Sırçalı Mescit'te olduğu gibi revak şeklinde olsun<sup>(18)</sup> (Resim 2) birer son cemaât yeri olduğu görüşüne<sup>(19)</sup> katılmamakta; Batı Anadolu Beylikleri devrinde karakteristiğini bulan asıl son cemaât yeri için öncü birer giriş bölümü olduğu görüşünü<sup>(20)</sup> benimsemekteyiz. Bu bölümlerde mihrap olmadığı gibi çoğunun yön durumu (mescitin kuzeyine eklenmiş olan pek az), derinliği, zemini ve formu saflar halinde namaza uygun değildir. Ayrıca, örneklerimizden Akşehir Taş Medrese mescidinin revak şeklindeki eki, güneydeki türbenin eyvanına açık yapılmakla<sup>(21)</sup> namazın hesaba katılmamış olduğunu göstermektedir. Yine, Konya İnce Minareli Medrese mescidi revakının kible duvarında minare girişi bulunmakta ve Konya Beyhekim mescidinde üç bölümlü ek kısmın bir bölümü türbe olarak kullanılmaktadır.

Çoğu revak şeklinde olan XIII. yüzyıl Anadolu mescitleri giriş bölümlerinin bir kısmı tamamen kapalı ise de, bunları fonksiyon bakımından revaklı olanlardan ayrı düşünmüyor; Anadolu Selçuklularının cami mimarî-

- 17) Bu mescitler için son araştırmayı kaynak göstermeği düşünmekteyiz: DİLÂVER, S., ay. es., katalog bölümü. Zamanla çok değişmiş olan diğer XIII. yüzyıl mescitlerini dikkate almamış bulunuyoruz.
- 18) Konya Beşârebey ve Hoca Hasan mescitlerindeki değişiklikler nedeniyle, eklerin ilk şekilleri bilinmemektedir. Şekil bakımından Katoğlu'nun sınıflandırmasını temelsiz bulmaktayız (KATOĞLU, M., ay. es., s. 87 vd.).
- 19) SARRE, F., *Reise in Kleinasien*, Berlin 1986, s. 21; SARRE, F., *Konia, Seldschukische Baudenkmäler*, Berlin 1921, s. 32 vd.; KONYALI, İ.H., *Akşehir...*, s. 304, 314, 345; KONYALI, İ.H., *Abideleri...*, s. 328, 354, 379, 524; KATOĞLU, M., ay. es., s. 82, 88 vd.
- 20) YÜCEL, Ü., *Camilerde Son Cemaat Yerinin Mimari Önemi Ve Gelişmesi*, İst. Üniv. Ed. Fak. lisans tezi -yayımlanmamış- 1960, s. 13 vd.; KARAMAĞARALI, H., *Anadolu'da Moğol İstilasından Sonra Yapılan Dinî Mimarlık Eserlerinin Plan Ve Form Özellikleri*, Ank. Üniv. Dil-Tarih Ve Coğrafya Fak. doçentlik tezi -yayımlanmamış- 1965, s. 25; DOĞAY (AREL) A., *XIV. Yüzyıl Anadolu Türkmen Beylikleri Mimarişi*, İst. Üniv. Ed. Fak. doktora tezi -yayımlanmamış- 1967, s. 266.
- 21) KURAN, A., *Anadolu Medreseleri I*, Ankara 1969, s. 81, şek. 42.

sindeki kapalı mekâna eğilimleri sonucu, ayrı bir form olarak görmeyi uygun buluyoruz.

Cami mimarîsinde, kapalı veya revak şeklindeki giriş bölümünün sistemli bir şekilde kullanılmasına ilk olarak bu küçük mescitlerde rastlamaktayız. XIII. yüzyıl Selçuklu mescitlerinden önce ne Anadolu, ne de Anadolu dışı camilerinde bu gelişmeyi izleyebilmekteyiz. Kuzey Afrika'daki Susa Ebul Fatata camii (838/41) ve Kahire Salih Talayî camii'nin (XII. yüzyıl) Anadolu'daki gelişmeye öncü olabilecekleri görüşü<sup>(22)</sup> destek bulamaz kanışındayız. Bunlar, Anadolu'ya olan coğrafi uzaklıkları bir yana, çevrelerini bile etkileyemeden mevzii kalmış örneklerdir. Çok tekrar edilen, Bizans kilise nartekslerinin menşee olduğu da geçerli değildir. Çünkü, Anadolu'da daha eskiye gidildikçe bunların hepsine kaynak olabilecek örneklerle karşılaşmaktayız<sup>(23)</sup>. M.Ö. 2. binin ilk yüzyıllarında Kültepe Karum-Kaneş'de yapılmış olan evlerin önünde ve avlunun bir tarafında ağaç direkli sundurma bulunmaktadır<sup>(24)</sup>. Hitit anıtsal yapılarında, özellikle tapınak-saray komplekslerinde, örneğin Alacahöyük'de merkezi avlunun doğu yanında bulunan 1 nolu odalar kompleksinin önünde, taş ayaklı payelerle bir revak bulunmaktadır<sup>(25)</sup>. Yine, Boğazköy'de (Hattuşa) bütün tapınaklarda aditon kompleksinin önünde payelerle birer revaklı giriş bölümü mevcuttur<sup>(26)</sup>. Anadolu'daki en eski revak örneklerinin, XIII. yüzyıl mescitlerine köprü olan Yunan ve Roma küçük tapınakları (templum in antis) ön bölümleriyle kilise nartekslerinin ve günümüze kadar yapılagelmekte olan ev sundurmalarının hep aynı fonksiyonlu; tapınağa veya eve giriş için hazırlık ve yağmur, rüzgâr, güneş gibi tabiat olaylarından barınma yeri oldukları bilinmektedir.

Cami mimarîsinde giriş bölümüne ihtiyaç, küçük oluşları nedeniyle önce XIII. yüzyıl mescitlerinde, bir dereceye kadar Amasya Gök Medrese camii'nde (XIII. yüzyılın ortaları)<sup>(27)</sup> ve sonra, —gelişme sonucu— Beylikler dev-

22) YÜCEL, Ü., *Camilerde...*, s. 12 vd.

23) Bu konuda Söylemezoğlu'nun görüşü, hareket noktası olmuştur (SÖYLEMEZOĞLU, H.N.K., *İslâm Dini, İlk Camiler Ve Osmanlı Camileri*, İstanbul, 1955, s. 82).

24) NAUMANN, R., *Architektur Kleinasien*, Tübingen 1955, s. 329, res. 410/13.

25) KOŞAY, Z. — AKOK, M., *Alaca Höyük Kazısı 1940-1948'deki Çalışmalara Ve Keşiflere Ait İlk Rapor*, Ankara 1966, s. 12 vd., lev. 2a, 79, 8.

26) NAUMANN, R., ay. es., s. 394 vd., res. 478/80.

27) Plan için: GABRIEL, A., *Monuments Turcs d'Anatolie II*, Paris 1934, s. 22, şek. 8. Tarihleme için: ÖGEL, S., *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*, Ankara 1966, s. 44.

rinin bazı çok ayaklı camilerinde (mescitlerle birlikte) olmuştur<sup>(28)</sup>. Beylikler devri camilerinde namaza elverişli olmayan bu tip bölümlerin varlığı<sup>(29)</sup>, veya yokluğu, bu devirde de fonksiyonel bir son cemaât yeri tasavvurunun henüz oluşum safhasını aşmamış ve Selçuklu geleneğinin son bulmamış olduğunu göstermektedir.

Bununla beraber, Selçuklu mescitleri giriş bölümlerinin, özellikle revak şeklindekilerin form ve fonksiyon bakımından asıl son cemaât yerine dönüşmesini, yine Beylikler devri mimarisinde aramak ve bilinen ilk örnek olarak Milâs Hacı İlyas camiini (1330) kabul etmek<sup>(30)</sup>, şimdilik geçerli görülmektedir (şek. 11). Ancak, son cemaât yeri veya giriş bölümü niteliğinde eki bulunmayan Artuklu camilerinin avlu mihraplarını da gelişmede etken görmek, yerinde olur kanısındayız.

Selçukluların, mescitlerde giriş bölümü olarak ele aldıkları revak motifi, aynı fonksiyonla İznik Nilüfer Hatun imareti (1388)<sup>(31)</sup>, İznik Yakub Çelebi zaviyesi (XIV. yüzyıl)<sup>(32)</sup>, Bursa Yıldırım Bazeyit türbesi (1406)<sup>(33)</sup> ve İstanbul Köprülü kütüphanesi (1661)<sup>(34)</sup> gibi cami olmayan birçok yapıda da tekrarlanmıştır (Resim 3).

Şu halde Selçuklu mescitlerinin giriş bölümleri, bir yandan Artuklu camilerindeki dış mihraplarla birlikte ilkeri camilerin revak şeklindeki çok kubbeli son cemaât yerini hazırlamış, öte yandan cami olmayan bazı yapılarda revak kullanımına önyak olmuştur.

Ek bölümlerle ilgili gelişmeler yalnız fonksiyon ve şekil yönünden değil, cephe mimarisi ve revaklı avlu yönünden de son derece önemlidir.

Bizce, Anadolu Türk mimarisinde cephe düzeniyle ilgili olarak portaller dışında yapılan ilk önemli hamle, tek kubbeli Selçuklu mescitlerinin özellikle revak şeklindeki giriş bölümleriyledir. Osmanlı devri camileri-

28) Anadolu'nun XII. — XIII. yüzyıl yapısı çok ayaklı camilerinde giriş bölümü bulunmayı, Bizans kilise nartekslерinin Türk mimarisini doğrudan doğruya etkilediğini bir kere daha göstermektedir.

29) Detaylı bilgi için: DİLÂVER, S., ay. es., s. 144.

30) DİEZ, E. — ASLANAPA, O., *Türk Sanatı*, İstanbul 1955, s. 103, 302.

31) OTTO-DORN, K. — ANHEGGER, R., *Das islamische Iznik*, Berlin 1941, s. 52 vd.; şek. 21.

32) Ay. es., s. 60 vd., şek. 28.

33) GABRIEL, A., *Une Capitale Turque Brousse Bursa I, II*, Paris 1958, s. 75 vd., şek. 31, lev. XXIX-5.

34) ARSEVEN, C.E., *Türk Sanatı Tarihi*, C. 2, İstanbul 1954/59, s. 470, res. 888.

nin ön cepheleri çoğunlukla, bu bölümlerden gelişmiş olan son cemaât yeri mimarî motifiyle düzenlenmiştir. Revak şeklindeki ek öylesine yerleşmiştir ki, yukarda gördüğümüz gibi bazan cami olmayan yapılarda da (özellikle önemli bir bölümü ibadet için olan zaviye-cami), cephe mimarisinin ana temi olmuştur.

Minarenin kuzey-doğu veya kuzey-batı köşeye, bazan da son cemaât yerine bağlanmasıyla cephe kompozisyonunun tamamlandığı birçok cami ve zaviye-cami için öncü, yine Selçukluların Akşehir Taş Medrese mescidi, Konya Hoca Hasan mescidi, Konya İnce Minareli Medrese mescidi ve Konya Sırcalı Mescit'teki giriş bölümü-minare beraberliğidir.

Fakat giriş bölümünün gelişmesi, Selçuklu anıtsal portal geleneğinin hızını kesmiştir denilebilir. Artık portaller, önemini kaybetmekte ve cephe düzeni içinde anlam değiştirerek sadeleşmektedir. Selçuklu geleneğinden uzaklaşmanın belki başka sebebi, bunların, devrini doldurmuş oluşundan ve Batı Anadolu Beyliklerinin ekonomik güçsüzlüğündendir.

Çok eski ve yaygın geleneği olan revaklı avlu mimarisinde XIV. yüzyıldanberi Anadolu'da ısrarla uygulanan örtü sistemi, bir bakıma son cemaât yerinden gelişmiş gibi görülmektedir. Bilindiği gibi, Osmanlıların birçok medrese, şifahane, han ve büyük cami avluları, kubbeli revaklarla çevrilidir. Kubbelerin sıralandığı konturlarıyla avlu revaklarının aldığı bu form, sistemli bir şekilde ilk olarak Anadolu Türk mimarisinde uygulanmıştır. Daha önce buna benzer birkaç revak örneği bilinmekte ise de<sup>(35)</sup>, üslûp olarak benimsenişi XIV. yüzyılı öteye geçmemektedir. Başka bir deyişle, son cemaât yerinin veya giriş bölümünün kubbeyle örtülü formuna ulaşılmadan (ki, bilinen ilk örnek olarak Milâs Hacı İlyas camiinin yapılış tarihi gösterilebilir), kubbeli revaklarıyla anıtsal etki veren avlu tipine, yerleşmiş bir mimarî üslûp olarak ne Anadolu'da, ne doğuda, ne de batıda rastlanmaktadır. Bu üslûbun başlangıcına -bilgilerimiz çerçevesinde- ilk örnek, İznik Süleyman Paşa medresesi (XIV. yüzyıl ortaları)<sup>(36)</sup> avlusu olmaktadır (Şe-

35) Side'de Roma devrinden kalma anıtsal mezar tapınağının (Mausoleum, III. yüzyılın 2. yarısı) avlu revakları yelken tonozlarla örtülüdür (MANSEL, A.M., *Die Ruinen von Side*, Berlin 1963, s. 177 vd., res. 146, 147, 151, 152). Ecmir'deki (Hindistan) 1200/35 tarihli caminin bugün izi kalmamış avlu revaklarının kubbeyle örtülü olduğu bilinmektedir (FERGUSON, J., *History of Indian and Eastern Architecture*, London 1910, s. 210 vd., res. 375). Kahire Sultan Kalaun medrese ve türbesinde (1285), türbeye giriş avlusunun revakları basık kubbeyle örtülüdür (CRESWELL, K.A.C., *The Muslim Architecture of Egypt*, Oxford 1959, s. 190 vd., şek. 108).

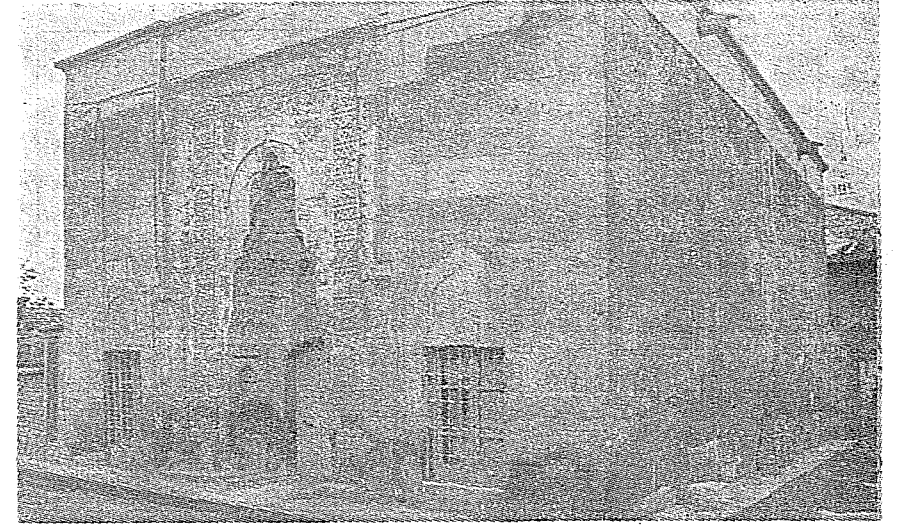
36) OTTO-DORN, K. — ANHEGGER, R., ay. es., s. 69 vd.

kil 12), Resim 4). Çok kubbeli revak şeklindeki son cemaât yeri ile çok kubbeli revakla çevrili avlu gelişmesinin paralel yürüdüğü de düşünülebilir. Ancak, böylesine zarif konturlu ve modası geçmeyen revak formu Selçukluların değil, aralarında Osmanlılarının bulunduğu Batı Anadolu Türkmen Beyliklerinin değerli mirasıdır.

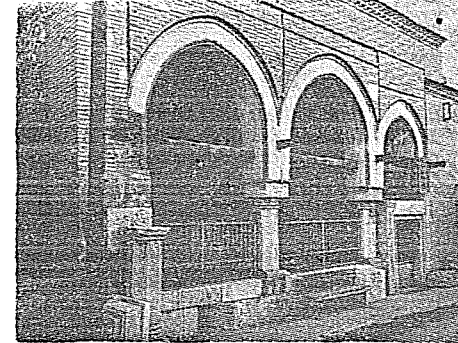
Selçuklu mescitlerindeki proporsiyon durumu, gelişmeler yönünden dikate alınması gereken başka bir önemli unsur olarak belirmektedir. Bunlarda görülen alt yapı ile kubbe arasındaki uygunluk, ilerki yüzyılların proporsiyon anlayışında herhalde etkili olmuştur. Kubbe kullanımında en olgun örnekler vermiş olan klâsik Osmanlı mimarisinin bir bakıma geriye doğru son basamağı, Beylikler devri ile Selçuklu devri tek kubbeli mescitlerinin bu dengeli silüetleridir (Resim 5)<sup>(37)</sup>.

Nihayet, anıtsal tek kubbeli camiler ile evrensel merkezi planlı Osmanlı camilerinin gelişmesinde, çeşitli faktörler yanısıra XIII. yüzyıl yapısı Selçuklu mescitlerinin payı da, bilinmektedir.

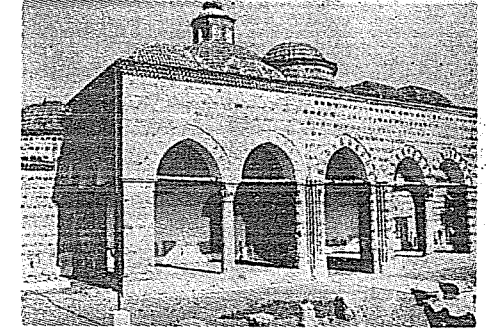
37) Bu resimde, Konya'daki XIII. yüzyıl Selçuklu yapısı Karatay mescidi (ÖNDER, M., ay. es., s. 117; KONYALI, İ.H., ay. es., s. 434) görülmektedir. Onarımlar yüzünden giriş bölümü ilk şeklini kaybetmiş olduğundan bu mescidi metinde ele almadık; fakat alt yapı ile kubbe dengesi yönünden resimle de olsa tanıtılmasında fayda gördük.



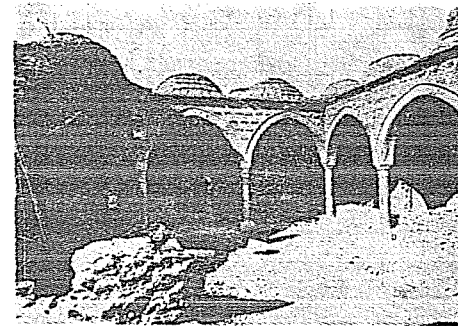
Resim 1. Konya Hacı Ferruh mesciti.



Resim 2. Konya Sırçalı Mescit.

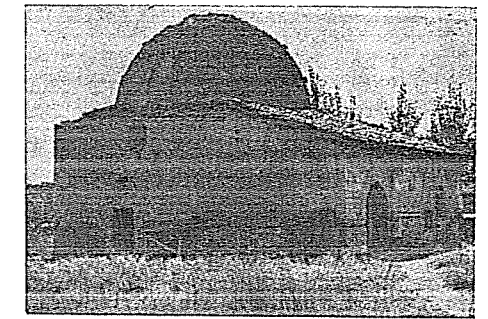


Resim 3. İznik Nilüfer Hatun imareti.

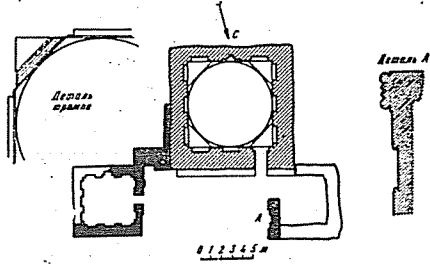


Resim 4. İznik Süleyman Paşa medresesi avlu revakları.

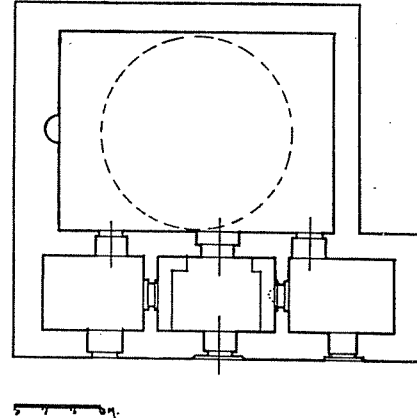
Otto-Dorn - Anhegger'den.



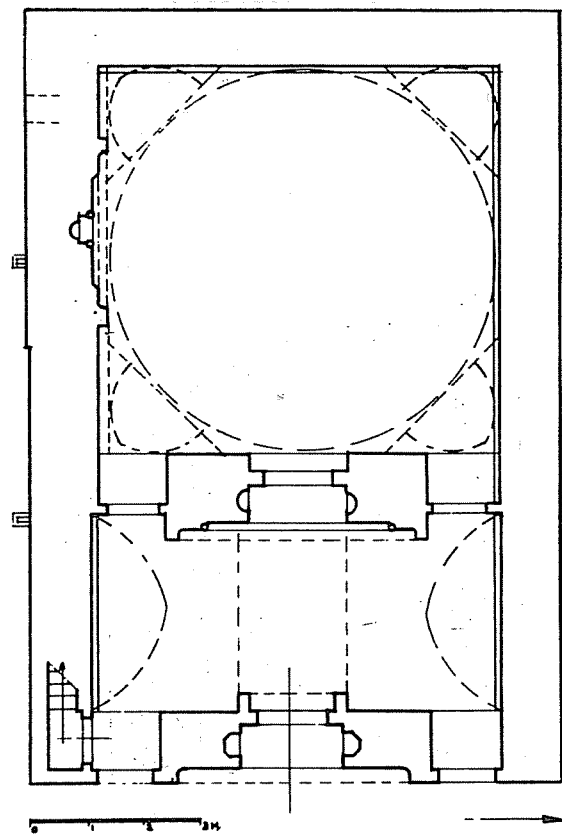
Resim 5. Konya Karatay mesciti.



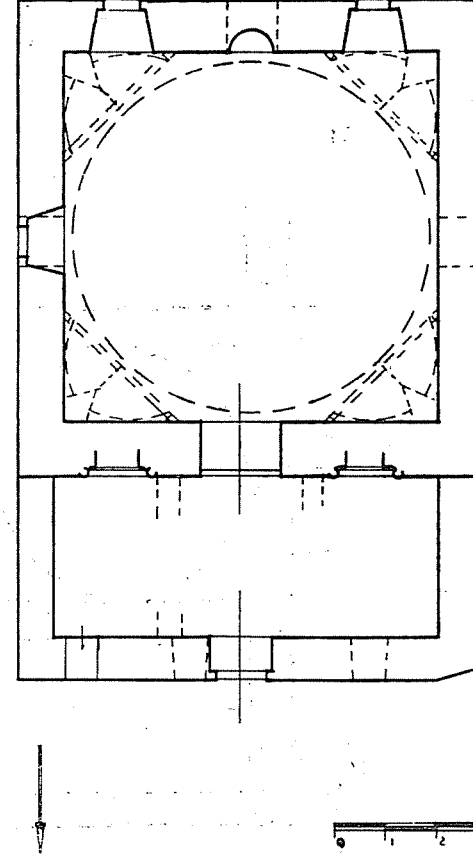
Şekil 1. Şir Kebir türbesi.  
Pugachenkova'dan



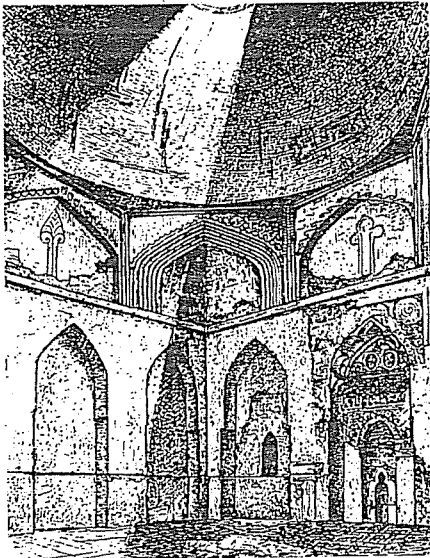
Şekil 2. Şir Kebir türbesi iç görünüşü.  
Pugachenkova'dan



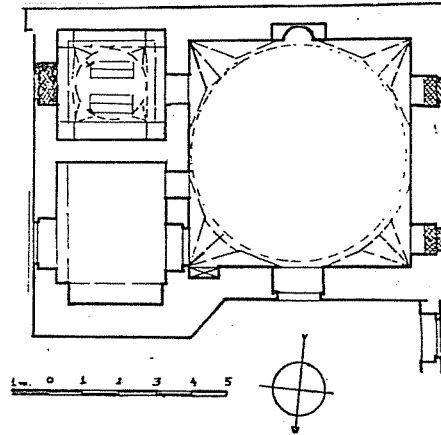
Şekil 5. Konya Hacı Ferruh mesciti.  
Çizen: Altun



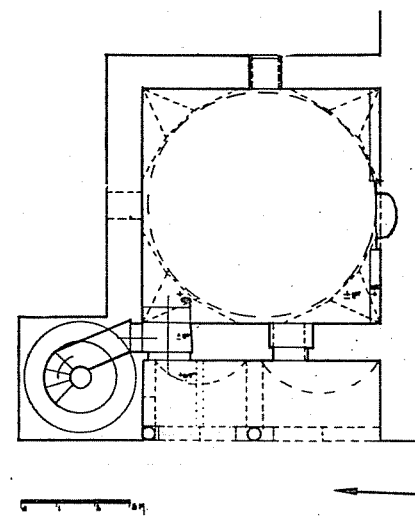
Şekil 6. Konya Beşârebey mesciti.  
Çizen: Altun



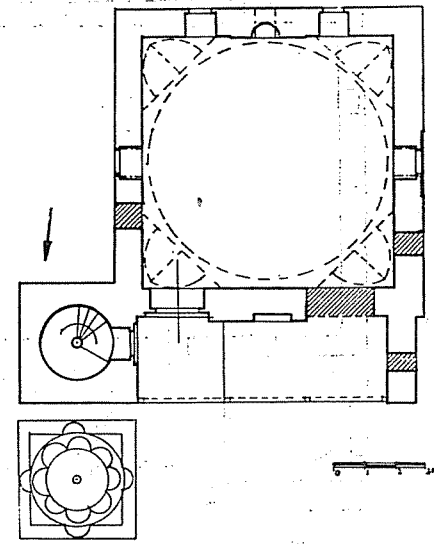
Şekil 3. Konya Beyhekim mesciti.  
Çizen: Altun.



Şekil 4. Konya Tahir ile Zühre mesciti.  
Katoğlu'ndan.

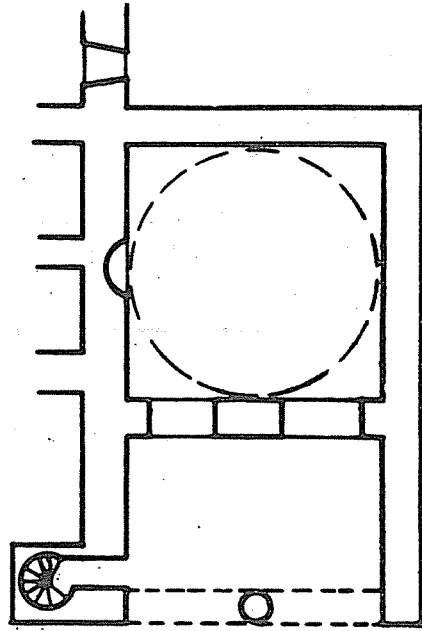


Şekil 7. Akşehir Taş Medrese mesciti  
Çizen: Altun

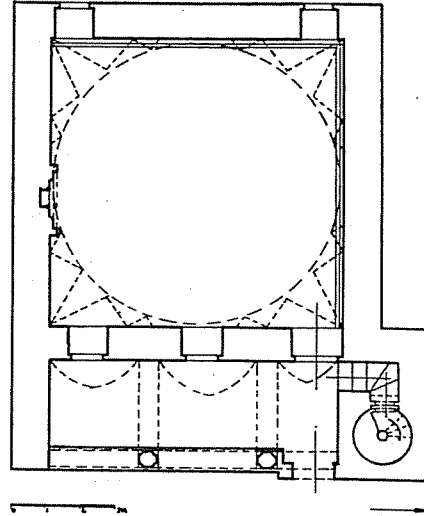


Şekil 8. Konya Hoca Hasan mesciti.  
Katoğlu'ndan değiştirerek çizen: Altun

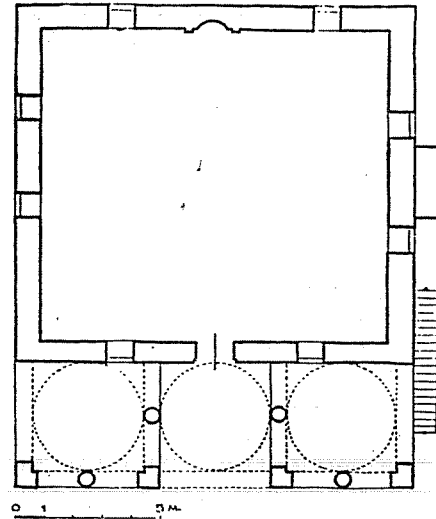




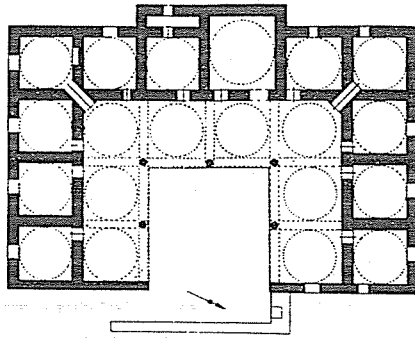
Şekil 9. Konya İnce Minareli Medrese mesciti.  
(Diez-Aslanapa'dan Beken çizimi)



Şekil 10. Konya Sırçalı Mescit.  
(Katoğlu'ndan değiştirerek çizen: Altun)



Şekil 11. Milâs Hacı İlyas camii  
(Akarca'dan)



Şekil 12. İznik Süleyman Paşa medresesi  
(Otto-Dorn - Anhegger'den).

## ÇEMİŞGEZEK'DE TÜRK ESERLERİ

### VE YELMANIYE CAMİSİ

Metin SÖZEN

Tunceli'nin ilçesi Çemişgezek, ayakta kalabilmiş anıtlarıyla Türk mimarisi içinde önemli bir yer alacak özelliktedir<sup>(1)</sup>. Bugüne kadar mimarlık tarihi açısından özel bir şekilde üzerinde durulmamış olan bu anıtlar, ayrıntılı bir araştırmayı gerektirmektedir<sup>(2)</sup> (Resim 1). Anıtların yanısıra, evlerin

- 1) Tunceli iline bağlı Çemişgezek ilçesini doğuda *Ovacık*, *Hozat*, *Pertek* ilçeleri, batıda Elazığ ilinin *Ağın*, Erzincan ilinin *Kemaliye*, kuzeyde aynı ilin *Ilç*, güneyde Elazığ ilinin *Keban* ilçeleri çevirir. *Yılandağı* eteklerinde kurulmuş olan ilçe, *Munzur Dağları* ile *Murat Nehri* arasında kalan alandadır. Çemişgezek'in il merkezi Tunceli'ye doğrudan doğruya bağlantısı yoktur. En önemli bağlantı, 76 km. uzaklıktaki Elazığ iliyledir. Bu çevrenin çok eski bir yerleşme bölgesi olduğu, çeşitli devirlerden kalan eserlerden anlaşılmaktadır. Özellikle Keban Barajı çalışmalarının ilerlemesiyle, çevredeki kurtarılacak eserlerde o hızla gün ışığına çıkmaktadır. Bu bölgedeki ilginç eserler konusunda toplu bilgi için bk: *Doomed by the dam*, Ankara 1967, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Restorasyon Bölümü Yayını; Y. Durul, *Baraj Gölü Çevresi Dokuma Sanatları*, Ankara 1969; 1968 Yaz Çalışmaları/1968 Summer Work, Ankara 1970.
- 2) Güney-doğu Anadolu'yu kuzeyden, Kuzey-doğu Anadolu'yu güneyden sınırlayan dağların arasında kalan eski önemli yerleşmelerdeki mimarlık eserlerini konu edinen çalışmamızın bir bölümünü *Anadolu'da Bir Bölge Araştırmasının İlk Sonuçları: Aşın, Elbistan, Balaban, Darende, Keban, Mollakent, Ulukale, Fatmalı, Habusu, Çemişgezek ve Çevresindeki Eserler* adıyla yakında yayımlayacağız. Ayrıca Başbakanlık Arşivi'nde, 1526 yılına ait bir belgeden, Çemişgezek ve çevresinde şu yapıların bulunduğunu anlıyoruz: Çemişgezek'de *Süleyman Bey Medresesi*, *bir cami*, *Şeyh Hüsameddin Ali Zâviyesi*, Çemişgezek'in Ulukale bucağında *Üskübi Zâviyesi*, Pertek bucağında *Halid Bey Zâviyesi*. (Başbakanlık Arşivi, Tapu Defteri, 998, s. 163-175). *Süleyman Bey Medresesi* bugün ayakta değildir. Adliye Binası'nın bulunduğu yerdeki yapıyı bir *Selçuklu Devri* medresesi olarak kabul edersek, bu

ve sokakların durumu, eski ve köklü bir yerleşmenin, geleneksel bir mimarinin bu yörede bugün de yaşadığını göstermektedir (Resim 2).

## YAPILARIN İNCELENMESİ

1968 yılında, bir bölge araştırmasının sınırları içinde iki kez incelemeye çalıştığımız Çemişgezek'de, dikkati çeken yapıların başında **Yelmaniye/Eski Cami** adıyla tanınan yapı gelmektedir<sup>(3)</sup>. Daha sonra üzerinde ayrıntılı olarak durduğumuz bu caminin dışında, ilçenin en büyük yapısı **Süleymaniye Camisi**'dir. XVIII. yüzyılda büyük bir kısmının elden geçirildiği anlaşılan caminin, bu tarihten çok önce yapıldığı bilinmektedir. İlk yapının devrini ortaya koyacak olan çinili minaresi, son yıllarda tamamen sıvanmış, şekil değiştirmiştir (Resim 3).

Çemişgezek'in girişinde, bir kaya üzerinde yer alan, halk arasında **Uzun Hasan Türbesi** olarak bilinen yapı ise, 1572/1573 (980 h.) tarihini taşımaktadır (Resim 4). Bu türbe, ilçenin en özellikli eserlerinden birisidir. Külâh ve bazı cephelelerdeki kesme taşlar düşmüş olmasına rağmen, mummyalık ve üst kısmı bütünüyle ayakta. Türbe, bu yöredeki bazı türbeler gibi, eski geleneklere bağlı olarak yapılmıştır. XVI. yüzyılın ikinci yarısında türbe mimarisinin gösterdiği genel özelliklerin biraz dışındadır. Bu tür görünüşler,

yapı Çemişgezek'de ikinci medrese olmaktadır. Bunun yanı sıra *Süleyman Bey Medresesi*'ni Adliye Binası'nın yerindeki medrese olarak da düşünmek mümkündür. Belirtilen cami ise, *Yelmaniye Camisi* olmalıdır. *Şeyh Hüsameddin Zâviyesi*'ne ait elde bir kalıntı yoktur. Arşiv bilgilerini veren Doç. Dr. Nejat Göyünç'e yardımlarından dolayı teşekkür ederim. Ayrıca Çemişgezek sancağı ve beyleri konusunda bk: N. Göyünç, XVI. Yüzyılda Mardin Sancağı, İst. 1969, s. 18, 27, 28, 35, 53; Aynı Yazar, *Diyarbakir Beylerbeyliği'nin İlk İdarî Taksimatı*, Tarih Dergisi, İst. 1969, sayı 23, s. 27, 32; Şeref Han, Şerefname, İst. 1971, c. I, s. 188-202; T.Y. Öztuna, Türkiye Tarihi, İst. 1964, c. II, s. 231; Evliya Çelebi, Seyâhatnâme, İst. 1970, c. V, s. 101, 110; Ö.K. Ağar, Tunceli — Dersim Coğrafyası, İst. 1940, s. 26-31.

- 3) Çemişgezek konusunda yapılan bütün yayınlarda, *Yelmaniye/Eski Cami* adıyla anılan bu yapının yalnız adı verilmiş, özellikleri üzerinde durulmamıştır. R. Soylu, Okullar İçin Tunceli, Ankara 1964, s. 29-30; *Çemişgezek*, Türk Ansiklopedisi, Ankara 1963, c. XI, s. 448; Vilâyetlerimizin Tarihi, İst. 1968, s. 184; Ö.K. Ağar, Aynı Eser, s. 41-42. Burada yapının adı verilmekte, 673 hicri tarihinde, *Selçuklu- lar Devri*'nde yapıldığı söylenmektedir.

**Osmanlı Mimarisinin** bu yörede yeterince etkisini göstermediğini, eski geleneklerin uzun zaman yaşadığını ortaya koymaktadır<sup>(4)</sup>.

Çemişgezek'de özelliklerini büyük bir oranda koruyabilmiş yapıların bir örneği de hamamlardır. İlçenin iki büyük hamamından **Eski Hamam/Hamam-ı Atik** adıyla anılanı, üzerindeki iki yazıttan anlaşılacağı gibi **Ebu'l Muzaffer Ya'kûb Bahâdur Han** tarafından yaptırılmış, **Hacı Ali Ağa** adlı kişinin yardımıyla 1762/1763 (1176 h.) yılında da onarım görmüştür<sup>(5)</sup>.

**Yeni Hamam** ise, 1701/1702 (1113 h.) tarihini taşır. **Bayram oğlu Hacı Hüseyin** adlı kişi tarafından yaptırılmıştır. Haçvârî dört eyvanlı ve köşe hücreli tipte sıcaklık kısımları olan hamamların XVIII. yüzyıl başında yapılmış bu örneği, plan bakımından **Eski Hamam**'ın bir tekrarıdır<sup>(6)</sup>. **Eski Hamam**'ın onarım sırasında bazı değişikliklere uğramış olması muhtemeldir. Yeni Hamam ise, son yıllara kadar çalıştığından, bütünüyle ayakta ve değişikliğe uğramamıştır. Özellikle giriş kapısının yan yüzlerindeki bezemelerde, **Güney-doğu Anadolu**'nun karakteristik taş işçiliğinin etkileri kendini göstermektedir (Resim 5).

Çemişgezek'de yer yer değişik amaçlarda kullanılan yapılar da karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan biri ilçenin girişinde, **Tağar Çayı** üzerindeki köprüdür (Resim 6). Tek gözlü bu köprü, **Aşağı Köprü** adıyla da tanınır. Köprü'nün üzerindeki yazıt çok bozulduğundan ancak 1807/1808 (1222 h.) tarihi okunabilmektedir<sup>(7)</sup>.

İlçenin sokaklarında karşımıza çıkan ilginç çeşmeler ise, iki grup içinde toplanmaktadır. Bir kısmı kemerli klâsik **Osmanlı** çeşmeleridir. Diğerleri ise derin bir **eyvan** şeklinde yapılmışlardır. Bu tip çeşmeler, yöredeki önemli

- 4) Bu örnekteki gibi eski geleneklere bağlı bir türbe de Çemişgezek'in Vaskovan Bucığı'na bağlı *Ulukale Köyü*'nde karşımıza çıkmaktadır. 1550 tarihli *Emir Ferruhşâd Bey'e* ait bu türbe tarih olarak da verdiğimiz örneğe yakındır. Çemişgezek'teki *Uzun Hasan Türbesi*'nde yatan gerçek kişinin ve türbenin özellikleri konusunda bk: İ. Sunguroğlu, Harput Yollarında, İst. 1958, c. I, s. 135, not 1.
- 5) Birinci yazıttaki *Ya'kûb Bahâdur Han* adı hamamın *Akkoyunlu Devri*'nden kalmış olduğunu göstermektedir. *Uzun Hasan*'ın oğlu Yakûb Bahâdur Han, bu yapıyı XV. yüzyılın üçüncü çeyreği civarında yaptırmış olmalıdır. Yazıttaki ifade bunu göstermektedir.
- 6) S. Eyice, *İznik'de Büyük Hamam ve Osmanlı Devri Hamamları Hakkında Bir Deneme*, Tarih Dergisi, İst. 1960, c. XI, sayı 15, s. 99-120. Burada bütün *Osmanlı Devri* hamamları belirli şemalar altında toplanmaya çalışılmıştır.
- 7) Tağar Çayı üzerindeki iki köprüden biri olan *Aşağı Köprü* konusunda bk: *Doomed by the dam*, s. 60-61.

merkezlerde ve ana yollarda karşımıza sık sık çıkmaktadır<sup>8)</sup>. Bir bakıma bu tip çeşmeler, bu yöre için karakteristik bir görünüşdür (Resim 7).

Günümüze kadar önemli bir kısmı yıkılmış yapıların başında **Çemişgezek Kalesi** gelmektedir. Yer yer surlarından parçalar kalmış, büyük bir kısmı yıkılmıştır. **Süleymaniye Camisi** yakınında kalan bir sur parçası, **Çemişgezek Kalesi**'nin kesme ve moloz taşlardan yapılmış olduğunu göstermektedir. Kalenin sınırlarının dışında, özelliklerini çıkarmak imkânsızdır.

Ana yolun kenarında, **Yeni Hamam**'ın karşısındaki kalıntı ise **kilisedir**. Apsis kısmı kalan bu kilisenin, geç devrin ürünü olduğu anlaşılmaktadır. Tamamen kesme taştan yapılmış olan bu kilisenin kalan kısımları, büyük ölçülerde ele alındığını ortaya koymaktadır.

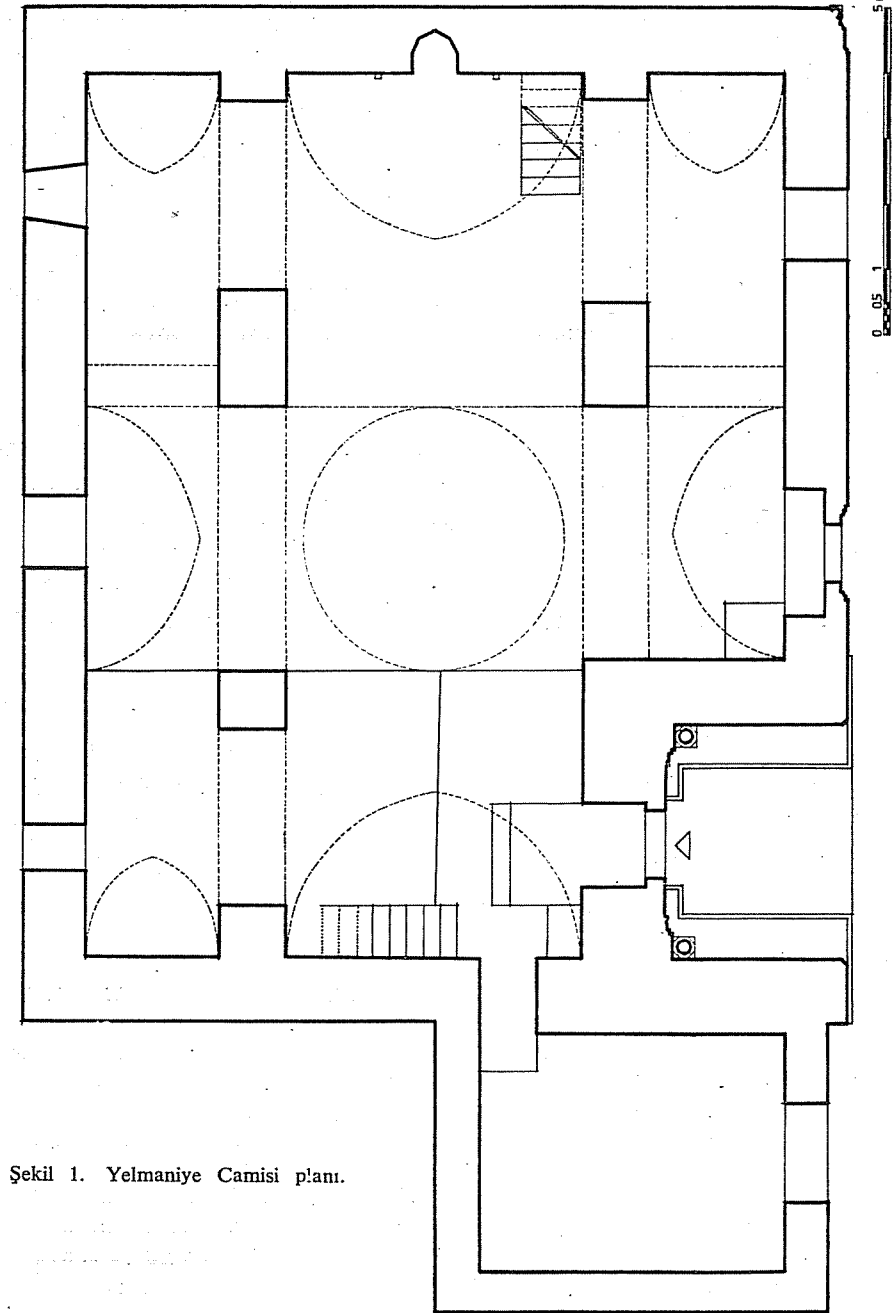
**Yelmaniye Camisi**'nin batısında yer alan, 1861/1862 (1278 h.) tarihinde **II. Abdülhamit** devrinde yapılan **Adliye Binası**'nın temelleri, eski bir medreseden kalmadır. **Selçukîular Devri**'nden olması muhtemel bu medresenin kesme taştan, bezemeli olduğu, **Adliye Binası** yapılırken kullanılan taşlardan anlaşılmaktadır.

### YELMANIYE/ESKİ CAMİ

Çemişgezek'de değişik amaçlar için yapılmış ayakta veya bir kısmı yıkılmış bu anıtlar içinde, ayrıntılı olarak konusunu edeceğimiz **Yelmaniye/Eski Cami** adıyla tanınan yapı olacaktır. Ayakta kalabilmiş, yazıtı belli yapıların en eskisi olan Yelmaniye Camisi, ilginç özellikler taşımaktadır.

Devamlı onarım ve değişiklik geçirdiği anlaşılan bu yapının çevresinde, bazı ek yapıların izleri bulunmaktadır. Güney kısmında uzanan temel kalıntıları, caminin bir yapılar topluluğu içinde yer aldığını göstermektedir. Ayrıca caminin batısında, koç veya koyun şeklinde mezar taşlarının bu-

8) Bu yöre için ilginç bu çeşmelerin *Eski Pertek*'deki bir örneği yayınlanmamış, kimliği kesinlikle belirtilmemiştir (Doomed by the dam, s. 10-11). Biz de yayınladığımız bir makalede bu yapının *Eyvan Tipi Türbeler*'in yeni bir örneği olabileceği düşüncesi üzerinde durmuştuk (M. Sözen, *Anadolu'da Eyvan Tipi Türbeler*, Anadolu Sanatı Araştırmaları I, İst. 1968, s. 199-200). Bu yörede yaptığımız araştırmalar sonunda, bu tip yapıların çoğunun eyvan şeklinde çeşmeler olduğunu gördük. Gerçekten, *Pertek*'deki yapının da araştırmalar sonunda çeşme olduğu anlaşıldı (A. Tükel — Ö. Bakırer, *1968 Yılı Keban Projesi Restorasyon Çalışmaları Ön Raporu*, 1968 Yaz Çalışmaları/1968 Summer Work, Ankara 1970, s. 185).



Şekil 1. Yelmaniye Camisi planı.

lunduğu bir mezarlık vardır (Resim 8). Buradaki ilginç yazıt ve mezar taşının bir örneği de Belediye'nin önündedir. Bu ikinci parça **Oğuzlar Köyü**'nden getirilmiştir<sup>(9)</sup> (Resim 9).

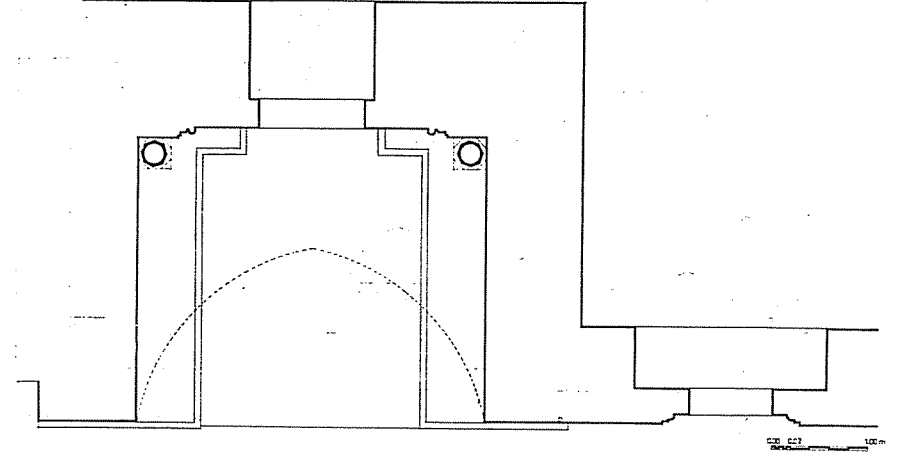
Eğimli bir arazide, kesme taşlardan yapılmış olduğu anlaşılan Yelmaniye Camisi, yer yer bu özelliğini yitirmiş, değişik malzemenin kullanıldığı onarımlarla, oldukça şekil değiştirmiştir. İlk özelliklerini biraz olsun koruyabilen kısımlarından biri, batıdaki giriş cephesidir. Bu cephe bile bir bütünlükten yoksundur (Resim 10). Tam güney-batı köşesindeki bir köşe sütunu ve silmeler, bu cephenin de elden geçirilmiş olduğunu göstermektedir (Resim 11). Bu ilginç kalıntı, kesinlikle değişmeyi ortaya koymakta, fakat ilk şekli konusunda pek açıklık getirmemektedir.

Arazinin olanakları içinde batıya alınan taçkapısı, boyutları, zengin taş işçiliğiyle, dikkati çekmektedir (Şekil 1; Resim 12). Bu anıtsal kapının sağındaki pencere de taçkapıyla bağlantı halindedir (Resim 13). Süslü söveleri, üzerinde duvardan fırlayan ve geometrik geçmelerden meydana gelen kabara motifleriyle, bu pencerenin dışında bütün pencereler yalındır (Resim 14). Özellikle doğu cephesindeki pencereler çok değişmiş, sınırlı bir bezemeden bile yoksundurlar (Resim 15). Onun için yapının biraz olsun özelliklerini koruyabilmiş kısmı yine batı cephesidir.

Batı cephesinde bir büyük eyvan şeklinde dışarı açılan taçkapısı, ön yüzünde **Selçuklu Devri** yapılarında karşımıza çıkan silmeler taşımaktadır (Resim 16). Bu silme'lerle kemer arasındaki boşluklar, birer oldukça dışarı taşkın, içi geometrik yıldız geçmeleriyle bezenmiş rozetlerle doldurulmuştur (Resim 17). Bu ön yüzün dışında taçkapıyı şekillendiren bir beşik tonozdur (Şekil 2). Oldukça derin bir eyvan şekline bürünen bir giriş kısmı, ikin-

9) Doğu Anadolu'da çeşitli yerlerde, Azerbeycan'da *Bâku*, *Tiflis* ve *Erivan*'da koç, koyun şeklinde mezar taşlarına rastlanmaktadır. Genellikle ayakta, aynı taştan oyulmuş bir kaide üzerinde veya çökmüş durumda biçimlenen, bazan ölüyle ilgili olarak üstlerinde kabartmalar bulunan bu taşlar konusunda bk: H. Z. Koşay, *Doğu Anadolu Mezarlıklarında Koç ve Koyun Heykelleri*, Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi Tebliğleri, Ankara 1962, s. 255-257; N. Sevgen, *Anadolu'da Koyun ve At Mezar Taşları*, Tarih Dünyası, sayı 8, 1950; N. Diyarbakırlı, *Türk Sanatının Kaynakları*, Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri II, İst. 1968, s. 202-203; Y. Durul, Aynı Eser, s. 34-36; M. Sözen, *Keban'da Türk Eserleri*, TTOK Belleteni, İst. 1970, sayı 27/306, s. 10-16; İ. Sunguroğlu, Harput yollarında, İst. 1958, c. I. s. 122, not 5.

ci kez tekrar çeşitli motiflerle bezenmiştir<sup>(10)</sup>. Ana girişin iki yanında, duvara dayalı sekizgen birer sütunla mekân hareketlenmektedir. Burada özellikle bezeme, sütunların gövdelerinde ve kapının çevresinde toplanmaktadır (Resim 18, 19). Taçkapının dış yüzünde denenen geometrik motifler, bir kez de burada tekrarlanmıştır. Sütunlar taşıyıcı özelliklerinden çok, bu taçkapıya hareket getirmek amacıyla konmuştur<sup>(11)</sup>. Sütunlara oturuyormuş gibi görünen kemer de, bir noktaya kadar aynı amaçla yapılmıştır.



Şekil 2. Taçkapının planı.

Bu anıtsal taçkapıda dikkati çeken noktalardan birisi de yazıtlardır. Bu yazıtların biri girişin üzerinde, iki satır halinde yazılmıştır (Resim 20). Yer yer bozulmuş olan bu yazıtın okunabilen kısımları şöyledir:

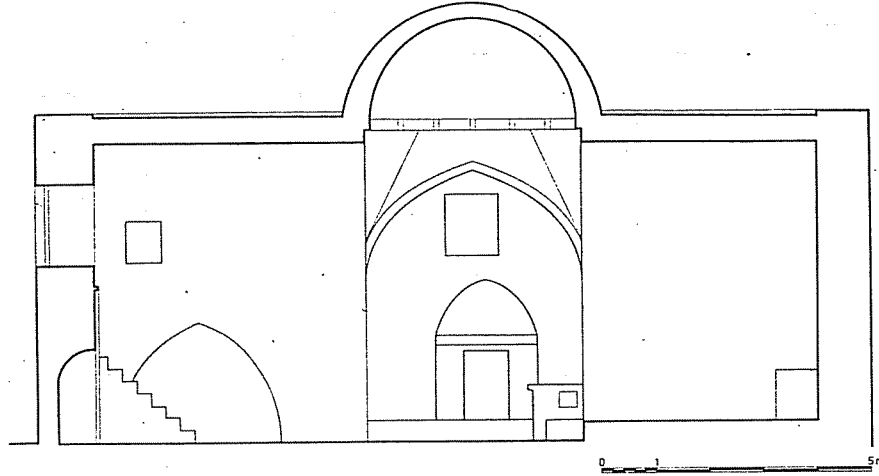
1. **Emere bi-imâret..... el-mübâreke el-Melik el-Âdil Tâced-din Yalmân ibni Keykubâd ibni Hâlid el-Kürdî fî eyyâmi Timur Han..... halled Allahu devlete-himâ**

10) Taçkapısı derin bir eyvan şeklini alan camilerden biri Tokat *Gökmedrese Camisi*'dir. 1266/1267 (665 h.) tarihli bu ön örnekte derin bir giriş, mekân yaratılmış, Yelmaniye Camisi'nde ise ayrıca iki yana birer sütun eklenmiştir. (A. Gabriel, *Monuments Turcs d'Anatolie*, Paris 1934, s. 20-25, fig. 8-9, pl. VIII/1, 2).

11) Taçkapılarda süslü köşe sütunlarına erken devirden 1180/1181 tarihli Divriği *Kale Camisi* ve 1228/1229 tarihli Divriği *Ulu Camisi Batı Kapısı* gösterilebilir (S. Ögel, *Anadolu Selçuklu'larında Taş Tezyinatı*, Ankara 1966, s. 5, lev. 1, res. 1; s. 23-24, lev. XV, res. 23).

2. .... [Muharrem ?] el-harâm fi sene..... ve semâne-mie

Yapının **Timur** devrinde **Tâceddin Yalmân** tarafından yaptırıldığını gösteren bu yazıtın tarih kısmı kesinlikle okunamamaktadır<sup>(12)</sup>. Yazıtın tarih kısmının okunamayan yeri dikkate alınır, 1397-1406 (800-809 h.) yılları arasında caminin yapılmış olması gerekir.



Şekil 3. Yelmaniye Camisi'nin boyuna kesiti.

İkinci yazıt ise, sağ duvarda bulunmaktadır. Zamanla bozulmuş olduğundan okumak olanağı kalmamıştır (Resim 21). Mimarının adını veya onarımlarla ilgili ipucu vermesi mümkün bu yazıtın bozulmuş olması, bazı noktaların karanlıkta kalmasına sebep olmaktadır.

İlginç taçkapıdan içeri girilince, arazinin özel durumu gereği, birkaç basamaktan sonra ana mekâna çıkılmaktadır (Şekil 3). Yapının dışı gibi içi

12) Yelmaniye Camisi'ni yaptıran Çemişgezek beyi **Tâceddin Yalman** konusunda şu bilgiye rastlanmaktadır: *Melkiş'in, adı geçen 32 kaleyi ve 16 nahiyeyi egemenliği altına almasından bu yana buralar sıra ve veraset yoluyla çocuklarının ve torunlarının yönetimi altında bulunmaktadır. Bu şehirler ve nahiyeler, Cengiz Han, Timurlenk, oğlu Şahrüh Mirza ve Türkmen Kara Yusuf gibi büyük fatihler zamanında bile ellerinden çıkmamıştır. O vilâyette durum Şeyh bin Emîr Yalman (Belan) zamanına kadar bu tarz üzerine sürüp gitmiştir.* (Şeref Han, Şerefname, İst. 1971, c. I, s. 190).

de değiştiğinden, ilk durumu açıkça yansınamamaktadır. Bugün cami haçvârî bir plan göstermekte, ortada bir kubbe, dört yanda buna bağlı tonozların şekillendiği kısmın güneyinde mihrab yer almaktadır. Geometrik geçmelerin, çini üzerine yazılmış yazıtların şekillendiği bu taşın mihrab, batı cephesindeki pencere süslerine benzer, XIV. yüzyılda yaygınlaşan motiflerle bezelidir. Bu motifler **Selçuklu** taş işçiliğindeki değişimleri ortaya koymaktadır (Resim 22).

Mihrabın sağında ise yalın bir mimber bulunmaktadır. Yapı ışığı doğu ve batı duvarlarındaki pencerelerden almakta, kubbede açıklık bulunmamaktadır.

İçerde dikkati çeken noktalardan biride, yukarı çıkışı sağlayan merdivendir. Bundan başka girişin hemen solunda bir oda vardır. Eskiden bazı mekânların bulunduğu anlaşılan, **hanikah** olduğu söylenen bu kuzey kısmı, yapının en çok değişikliğe uğrayan yerlerinden biridir. Eski mekânların bir kısmı evler arasında kaybolmuştur. Bu yüzden Yelmaniye Camisi olarak tanınan yapının ilk şekli, çevre yapılarıyla bağlantısı konusunda kesin bir yargıya varmak güçtür. Kalan izler, yalnız camiden ibaret olmadığını göstermektedir. Gerçi büyük ayaklarda değişiklikler yapılmış olsa da, ortada bir kubbe, dört yanda birer beşik tonoz, köşelerde giriş kısmı dışında yine beşik tonozların şekillendiği böyle bir mekânın gelişimi konusunda bu yapı önemli bir basamaktır. Bu yapı, **Selçuklu Devri** üslûbunun çözülüşü, **Osmanlı Devri** üslûbunun şekillenmesi arasında bir köprü ve geçiş niteliği taşımaktadır.

## YAPILARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

Çemişgezek'de değişik amaçlar için yapılmış anıtların en ilginç Yelmaniye Camisi, mimarî ve süsleme açısından üzerinde durulacak nitelikte bir yapıdır. Bugüne kadar ilçe merkezinde yer alan diğer yapılar gibi, ayrıntılı bir çalışma yapılmadığından, önemi bütün açıklığıyla ortaya konmamıştır.

Bütün bu bölge elden geçirildiğinde, planı bakımından Yelmaniye Camisine benzer bir ön örnekle karşılaşmak güçtür. Ayrıca **Selçuklu** ve **Beylikler Devri** camileri içinde de bu yapı özel bir görünüş olarak karşımıza çıkmakta, bir bakıma **Bizans Devri** kapalı yunan haçı kiliselerinin plan özel-

liğine yaklaşmaktadır<sup>(13)</sup>. Bir dereceye kadar bazı **Kapalı Medreseler**'in orta mekânları ve **Hanikah**'ların bazı kısımlarında böyle bir denemeye gidilmiş olmakla beraber, yine de kesin örnek bulmak güçtür<sup>(14)</sup>. Ayrıca bağlantı kurmak için yapının ilk şeklini açıklıkla belirlemek gerekir. Genel çizgileriyle, yapı, eski özelliğini korumuş olarak kabul edilse bile, bazı noktalarda değişikliğe uğramış olduğu da bir gerçektir.

Bu örnekler bir yana bırakılır, **Osmanlı İmparatorluğu** sınırları içindeki camilerde uygulanan merkezî yapı denemeleri gözönüne alınırsa, Yelmaniye Camisi'nin bugünkü görünüşüne yaklaşan, Anadolu'da ve diğer çevrelerde bir çok yapı bulmak mümkündür. Özellikle Çemişgezek'e yakın, geleneksel mimarinin köklü şekilde yaşadığı eski yerleşmelerde bu tür görünüşler karşımıza çıkmaktadır. **Diyarbakır, Gaziantep, Harput, Keban** gibi merkezlerdeki bazı benzer bu tür yapılar, genellikle XVI. yüzyıl ve sonrasına tarihlenmektedir. Ayrıca bugünkü **Malatya** gibi yeni yerleşmelerde bile, değişik etkiler altında yapılan camilerde, bu planın devrin özelliklerine uygun kullanıldığı görülmektedir (Resim 23). Geçen zaman ve değişik anlayışlar yüzünden, belki aynı noktadan hareket etmekle beraber, gelişim çok başka noktalara ulaşmıştır.

Bu tip yapıların genel özelliği ortada bir kubbe, yanlarda beşik tonoz veya yarım kubbeler, köşelerde küçük tonoz veya kubbelerin yer aldığı bir şemadır. Bu şema erken devir örneklerinde bazı aksaklıkları beraberinde getirmekte, ancak zaman içinde aksamalar azalmaktadır. Bütün bu tip şemalar gözönüne alınırsa, en erken örneklerden biri Çemişgezek Yelmaniye Camisi olmaktadır. Daha sonra **Osmanlı İmparatorluğu**'nun sınırları içinde karşımıza çıkan örnekleri şöyle sıralayabiliriz: Dimetoka'da **Toğan Bey Camisi** (1420), Atina'da **Fethiye Camisi** (XV. yüzyıl ortası), Hacı Hamza'da **Sinan Paşa Camisi** (1506/1507), Elbistan'da **Ulu Cami** (XV. yüzyıl sonu

13) Kapalı Yunan haçı kiliseler konusunda bk: O. Wulff, Die Byzantinische Kunst, Potsdam 1924, s. 450 vd.; S. Eyice, *Amasra Büyük Adasında Bir Bizans Kilisesi*, Belleten, Ankara 1951, c. V, sayı 60, s. 484-490; Son Devir Bizans Mimarisi, İst. 1963, s. 21-25; R. Krautheimer, Early Christian and Byzantine Architecture, Suffolk 1965, s. 201-213.

14) Kullanım amaçları farklı olmasına rağmen, Yelmaniye Camisi ile ilk bakışta bazı benzerlikler taşıyan yapılar *medrese* ve *hanikahlardır*. Özellikle kapalı medreseler içinde Divriği *Turhan Sultan Şifahanesi* (1228/1229), Kırşehir *Caca Bey* (1272/1273), Erzurum *Yakutiye* (1310/1311) medreselerinin orta mekânları Yelmaniye Camisi planına yaklaşmaktadır.

XVI. yüzyıl başı), Diyarbakır'da **Fatih Paşa Camisi** (1522), Kahire'de **Hadım Süleyman Paşa Camisi** (1528/1529), Oğuz Köyü'nde **Oğuz Camisi** (XVI. yüzyılın ilk çeyreği), İstanbul'da **Mihrimah Sultan Camisi** (1547), **Şehzade Camisi** (1548), Çankırı'da **Büyük Cami** (1558), Erzurum'da **Lala Mustafa Paşa Camisi** (1562), Payas'da **Sokullu Mehmet Paşa Camisi** (1574), Tosya'da **Abdurrahman Paşa Camisi** (1584), Manisa'da **Muradiye Camisi** (1585) İstanbul'da **Sultan Ahmet Camisi** (1616), Gaziantep'de **Tekke Camisi** (1640), İstanbul'da **Yeni Cami** (1597-1663), Gaziantep'de **Şirvani Camisi** (1681), Tunus'da **Sidi Mahrez Camisi** (XVII. yüzyılın Sonu), Çerkeş'de **IV. Murat Camisi** (XVII. yüzyıl sonu), İstanbul'da **Yeni Fatih Camisi** (1771), Keban'da **Yusuf Ziya Paşa Camisi** (1799), Harput'da **Sara Hatun Camisi** (1843), Kahire'de **Kavalalı Mehmet Ali Paşa Camisi** (1828-1847), Ferecik'de **Gazi Süleyman Paşa Camisi** (XIX. yüzyıl başı), Erzincan'da **Hacı İzzet Paşa Camisi** (XIX. yüzyıl üçüncü çeyreği), Bartın'da **Orta Cami** (1863 - 1900), Balıkesir'de **Zağnos Paşa Camisi** (1908), Malatya'da **Ulu Cami** (1889-1910)<sup>(15)</sup>. Bu tip yapıların yakın örnekleri Suriye'de, **Kuzey Afrika**'da da karşımıza çıkmaktadır. Bütün bu sıraladığımız yapıların hemen hemen hepsi birbirinden belirli ölçülerde ayrılıklar göstermekte, kendi içlerinde belirli bir gelişimi sürdürmektedirler (Resim 24, 25, 26).

## SONUÇ

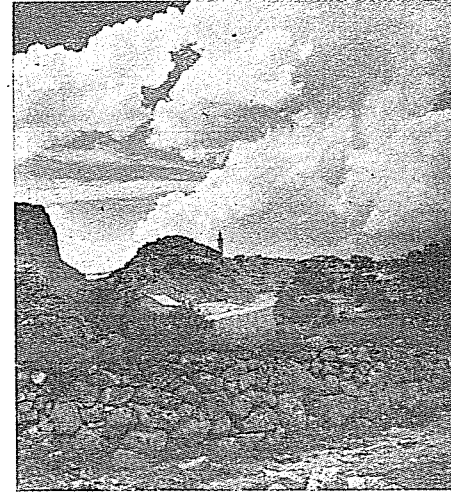
Çemişgezek'deki bütün yapılar, Türk mimarisinin genel gelişim çizgisi içinde yer almakta, bu gelişime dinsel yapılar kadar sivil yapılar da girmektedir. Çemişgezek daha XII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türklerin ilk yerleşme noktalarından biridir. Bu yüzden erken devirden günümüze kadar bütün mimarlık ürünlerini benliğinde taşımaktadır. Ayrıntılı değindiğimiz Yelmaniye Camisi ise, mekânın değerlendirilmesi, dış-ıç ilişkileri açısından camilerde karşımıza çıkan merkezî yapı denemelerinde ancak bir ön örnek niteliği taşımaktadır.

Anıtların tümünde, plan gelişimi dışında bir özellik daha dikkati çekmektedir. Yapıldıkları devir ne olursa olsun, anıtlarda karşımıza çıkan

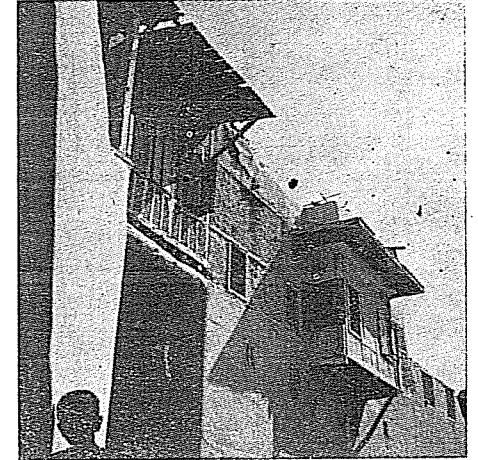
15) Bu konudaki yapılara değinen toplu bir deneme için bk: M. Sözen, *Hacı Hamza'daki Türk Eserleri*, Anadolu Sanatı Araştırmaları II, İst. 1970, s. 113-134; *Keban'da Türk Eserleri*, s. 10-16. Ayrıca sıralanan yapıların ayrıntılı bir incelemesi *Osmanlı Dini Mimarisinde Merkezi Bir Yapı Denemesi* başlığı altında yayınlanacaktır.

süslemelerde Güney-doğu Anadolu'nun taş işçiliğiyle, kuzeyin geleneksel zengin bezeme motifleri birbirinin içine girmiştir. Devrin yaygın eğilimine, etkilerin kuvvetlilik derecesine uygun görünümlerin de kendini gösterdiği yerler vardır. Ayrıca Anadolu'da erken devirde karşımıza çıkan plan ve görünümler, bu yörede geç devirde de etkisini sürdürmekte, batıda Osmanlı Sanatı'nın ağırlığını gösterdiği yörelerdeki yeni gelişmeler, bu bölgede etkisini geç duyurmaktadır.

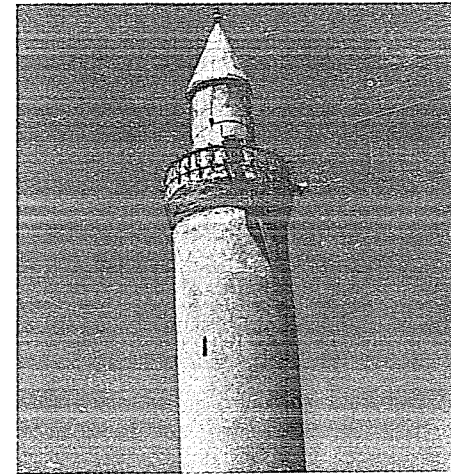
Bu durum yalnız Çemişgezek'deki yapılara özgü değildir. Köklü gelişim gösteren iki bölge arasındaki anıtların çoğunda benzer görünümler karşımıza çıkmaktadır. Onun için Çemişgezek yapılarını bu çevredeki diğer yapılarla bir arada düşünmek ve incelemek gerekir. Böyle bir yol izlendiğinde, kuzey ve güney bölgeleriyle ilişkileri, etkilenme dereceleri açıklıkla görülebilmektedir.



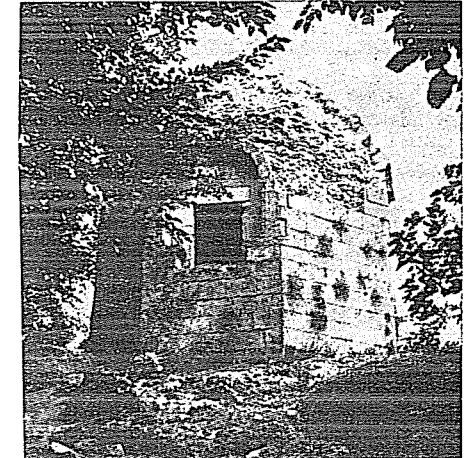
Resim 1. Çemişgezek'in genel görünüşü.



Resim 2. Çemişgezek evleri.

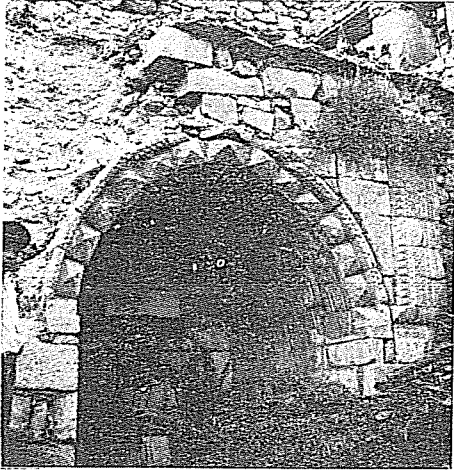


Resim 3. Süleymaniye Camisi minaresi.

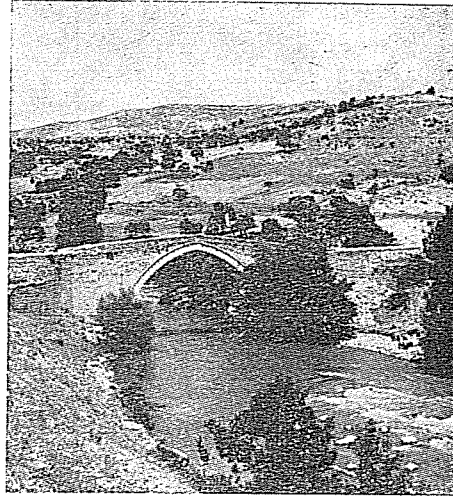


Resim 4. Uzun Hasan adıyla tanınan türbe.

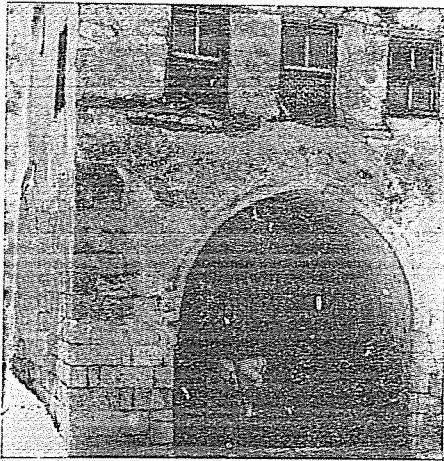




Resim 5. Yeni Hamam'ın bezemeli kapısı.



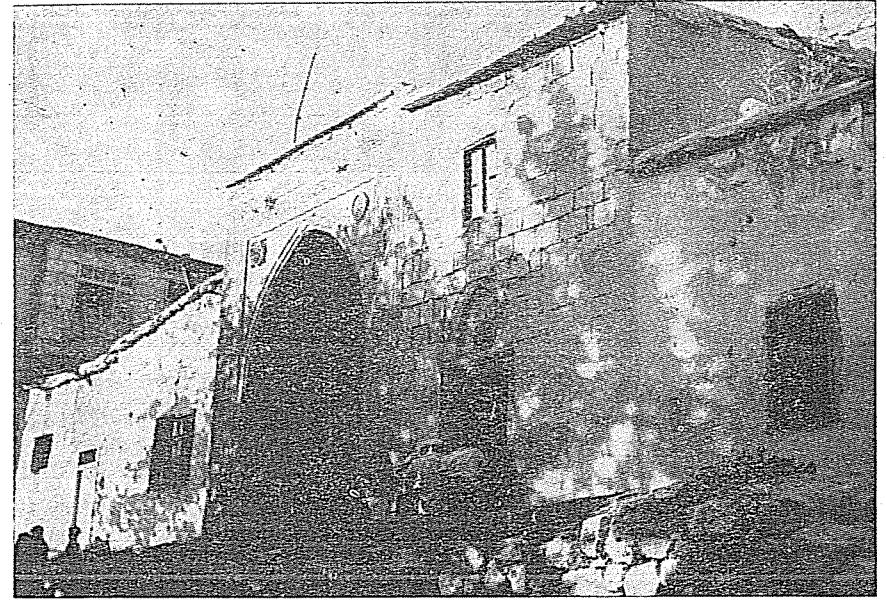
Resim 6. Aşağı Köprü'nün genel görünüşü.



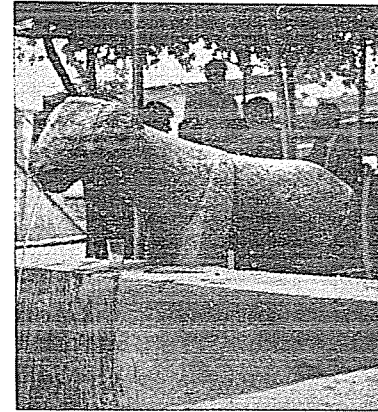
Resim 7. Eyvan şeklinde bir çeşme.



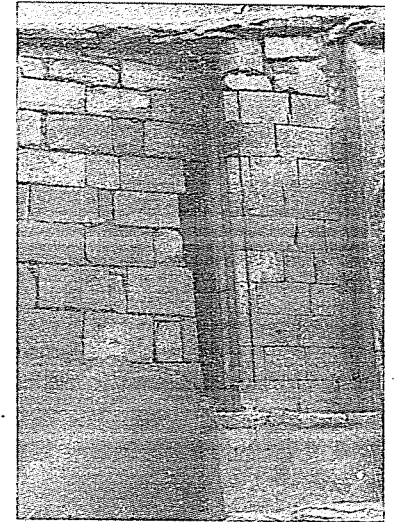
Resim 8. Yelmaniye Camisi batısındaki bir mezar taşı.



Resim 10. Yelmaniye Camisi'nin batı cephesi.



Resim 9. Oğuzlar Köyü'nden getirilen mezar taşı.

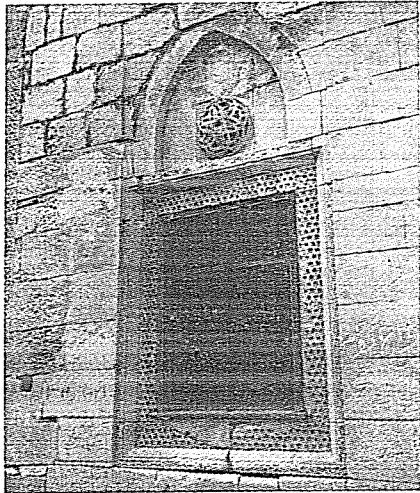


Resim 11. Güney - batı köşesindeki değişiklik izleri.

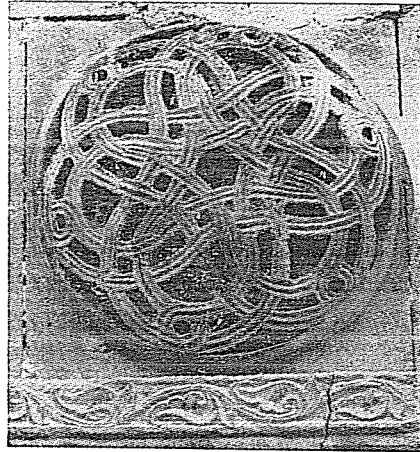




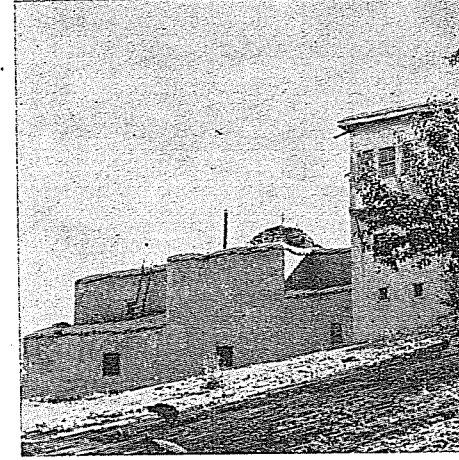
Resim 12. Caminin taçkapısı.



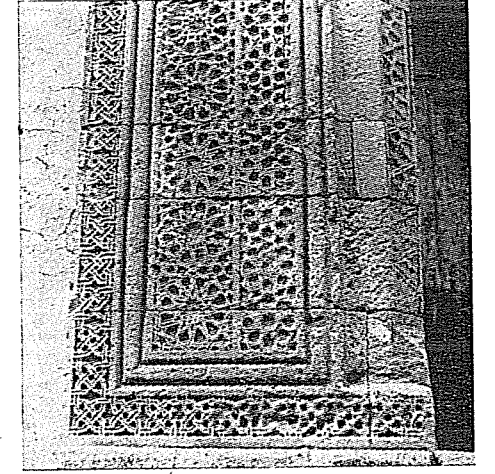
Resim 13. Batı cephesindeki süslü pencere.



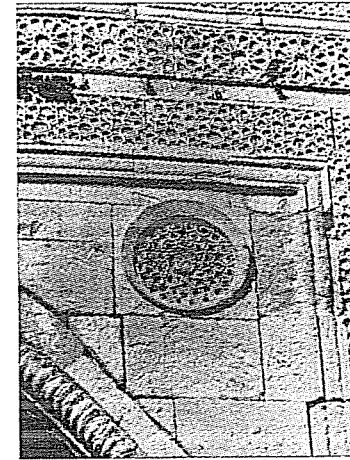
Resim 14. Penceredeki süslü kabara.



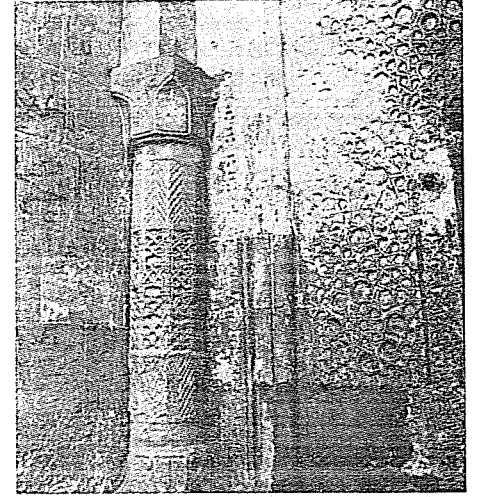
Resim 15. Caminin doğu cephesi.



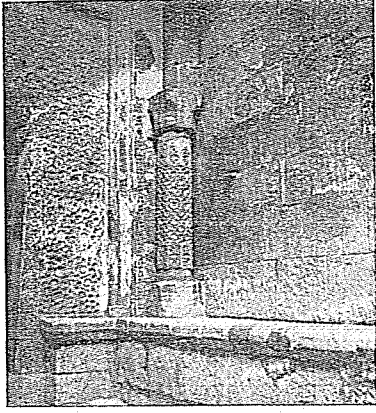
Resim 16. Taçkapıda geometrik bezemeler.



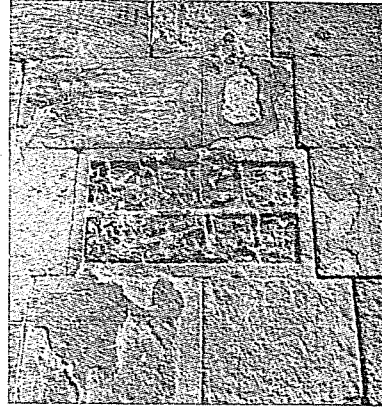
Resim 17. Taçkapı kemerinin iki yanındaki rozetlerden biri



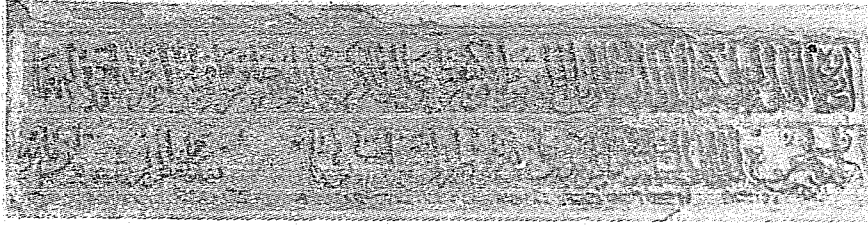
Resim 18. Girişin solundaki sütun.



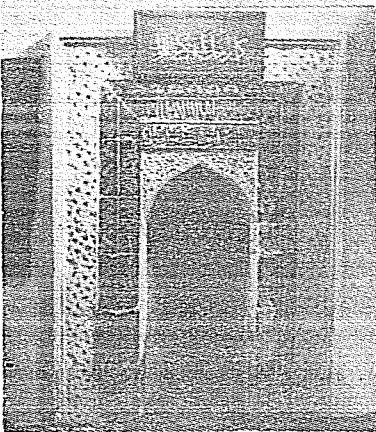
Resim 19. Girişin sağındaki sütun.



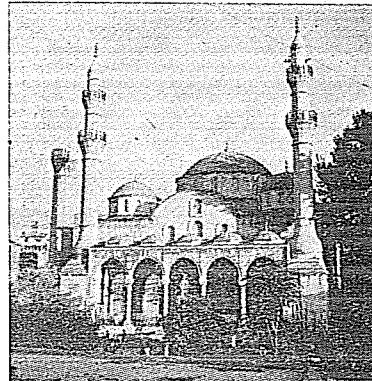
Resim 21. Bozulmuş olan ikinci yazıt.



Resim 20. Caminin ana yazıtı.



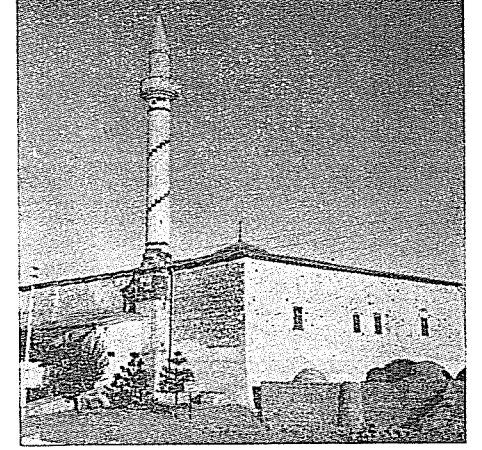
Resim 22. Caminin mihrabı.



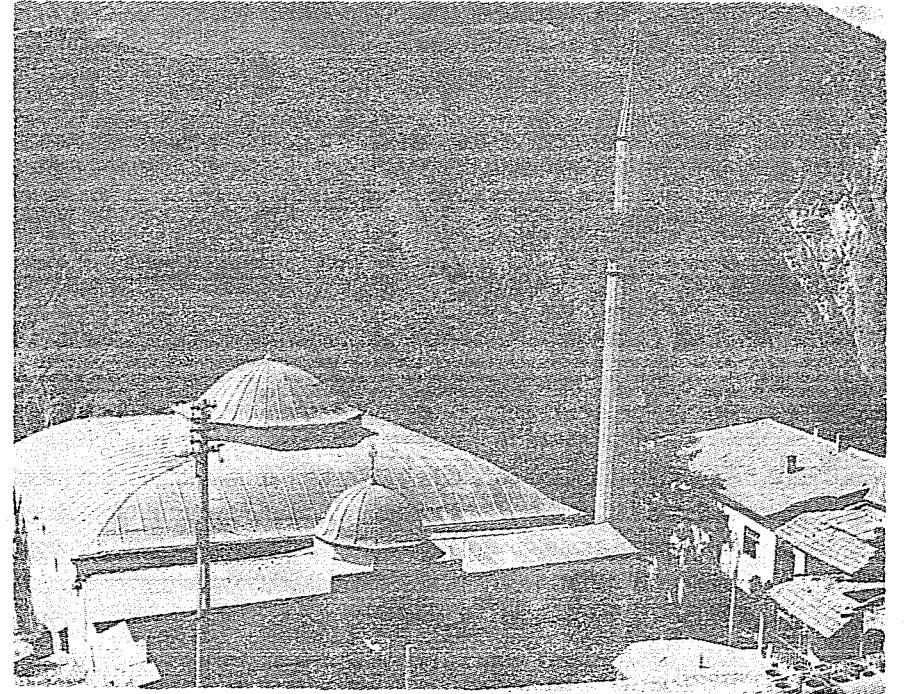
Resim 23. Yeni Malatya Ulu Camisi.



Resim 24. Elbistan Ulu Camisi.



Resim 25. Harput Sara Hatun Camisi.



Resim 26. Keban Yusuf Ziya Paşa Camisi.

## KONYA'DA BULGUR TEKKESİ

Ara ALTUN

Konya'da Tuzcular bölgesinde, Aziziye Camiini geçince, batıdaki sokaklar arasında ve Demirciler çarşısı da denilen yerde, bir köşe başında kalıntıları bulunan Bulgur Tekkesi Anadolu Türk Mimarisinde çok az tanınmış küçük bir yapıdır<sup>(1)</sup>.

Bazı yayınlarda kısaca adı geçen yapı, tek başına ele alındığında, oldukça değişik ve Anadolu'ya oldukça yabancı diyebileceğimiz bir plan biçimiyle dikkati çeker. Kendi çapında birkaç tanınmamış örneğiyle birlikte ayrı bir yapı gurubunu meydana getirdiğini bile söylemek mümkündür.

Yapı dış görünüşü bakımından sokak arasında, köşe başında sıkışmış kalmış olduğundan ana çizgilerini ilk bakışta seçebilmek güçleşir (Resim 1, plan: 1). Doğu tarafında, kesme taştan bir yükselti üzerinde, düzgün tuğla işçiliği ve uzun dikdörtgen iki penceresiyle dikkati çeken yapının kuzeyindeki basık kemerli bir bahçe kapısından avlusuna girilir (Resim 2). Bu basık kapı ile ana yapı arasında sıkışmış kalmış çok dar ahşap minare son yıllarda eklenmiştir ve Konya'da rastlanan bu devrin tipik basit minarelerindedir. Yapının güney cephesi ise, yine kesme taş temeller üzerinde aynı düzgün tuğla işçiliğini devam ettirir. Bu cephede mimarının fevkanı durumu bütünü ile kendini belli edebilecek açıklıktadır. Sokakların yükselmesi sonucu, alt katın kapatılmış olmasına rağmen, hemen köşeden başlayarak doldurulmuş bir açıklık ile, çok yüzeyde, dilimli bir kemer şeklinde işlenmiş taş bloku dikkati çekecek durumdadır. Bunların biraz daha

1) Architekt Şehabettin, Konya Abideleri, s. 30; Abdülkadir Erdoğan, *Konya'da Eski Tekyeler*, Konya, Ağustos 937 no: 12, s. 814 vd.; F. Soyman — İ. Tongur, *Konya Eski Eserler Kılavuzu*, Konya 1944, s. 110 ve 112; M. Önder, *Mevlâna Şehri Konya (Tarihi Kılavuz)* Konya 1962, s. 111-112; İ. H. Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*, Konya 1964, s. 339-41, 512, 1117.

batısında ise tamamen örülü bir kemer yer alır (Resim 3)<sup>(2)</sup>. Yapının bu cephesinde, en batıda yer alan diğer bir kemer ise açıktır ve bugün sobacı dükkânı ve deposu olarak kullanılan, boydan boya beşik tonozla örtülü bölüme geçit verir. Sokak seviyesinden 100 cm. aşağıda zemine sahip bu bölüm, bugün açıkta olan ve görülebilen tek alt kat bölümüdür. Diğer taraflar kapatılmıştır. Açık olan beşik tonozla örtülü bu bölümün batısındaki duvarda, tonoz başlangıcı hizasında görülebilen, ve tonozda yarmalar da yapan üç açıklıktan en kuzeydeki, batıdan açılan bir giriş, onun güneydekileri ise çok dar birer mazgal penceresinin işaretçileridir (Resim 4).

Yukarıda sözü edilen, doğudaki basık kemerli kapıdan girildiğinde, bugün kuzeyi çok yakından, dükkânların duvarlarıyla kesilmiş, taş döşeli dar bir avlu ile karşılaşılır. Avlunun güneyini ve yapının kuzeyini meydana getiren bölüm ise oldukça değişik bir görünüme sahiptir. İki başta, diğer ikisi ise ortada yer alan kesme taşdan dört ağır paye ve üzerlerindeki tuğla örgülü cephe kalıntıları bugün için geçen yüzyılın sonlarında eklenip, son zamanlarda onarılmış bir asma katı taşımaktadırlar (Resim 5). Yapının kuzey duvarındaki kesme taştan, mukarnas dolgulu mihrabın üst kısmı da bu asma katın içinde kalmıştır (Resim 6). Gerçekten anıtsal ölçüdeki bu taş mihrap bu küçük yapının son cemaat yeri için alışılmamış bir durum meydana getirmektedir. Kesme taştan yuvarlak ağır payelerin üst kısmında, küçük mukarnas şekilleri ve hareketli kemer süslemeleriyle kareye geçilmekte ve bu kısımdan yukarıya doğru düzgün tuğla işlemeli pilaster şekilleri yükselmektedir. İki baştakiler kademeli olmakla birlikte ortadakiler tamamen düzdür ve yapının çatı hizasına kadar çıkmakta, burada yeni beton konstrüksiyon ile kesilmektedirler. Bu konstrüksiyonda herhangi bir kemer ve dönüş izine rastlamak mümkün olmadı. Cephedeki ağır payeler, mihrabın iki yanında da aynı ölçülerde ve yüksekliklerde olmak üzere, duvar payesi şeklinde tekrarlanmaktadır (Resim 7). Yükseklerde bir konstrüksiyonun taşıyıcıları olarak yapılmış oldukları veya hiç olmazsa bunun için düşünülmüş oldukları kesinlikle söylenebilecek olan bu taşıyıcı unsurlar herhalde bugünkü gibi ahşap bir asma kat için yapılmamışlardı. Zaten duvardaki mihrabın ölçüleri de böyle bir şeye imkân tanımayacak durumdadır. Çünkü bugün olduğu gibi mihrabın yarısından kesilmesi gerekir. Konya'da Sırçalı Mescit cephesine yakın görünüş, duvardaki anıtsal mihrap

2) İ. H. Konyalı, s. 339 da burada «çeşme ve su taksim yeri»nden söz edilir. Bugünkü durumda bunları seçebilmek mümkün değildir.

göz önünde olmazsa, burada da tonozlarla örtülü şekilde tekrarlanmıştı denilebilir. Ancak bu açıklama için hiçbir tonoz başlangıcı ve kemer izine rastlanmamaktadır. Son bir ihtimal, bu bölümde, ortada, yüksek mihrabı içine alacak kuzeve açılan bir eyvan şeklinin varlığını düşünmektedir<sup>(3)</sup>. Mihrabın iki yanındaki duvar payeleri de belki de yan bölümleri bu ortadaki eyvan şeklinden ayıran kemerleri taşımakta ve eyvan ağırlığına destek olmakta idiler.

Yüzyılın başlarında kısmen harap, kısmen de depo şeklinde kullanıldıktan sonra onarılarak mescit haline getirilen yapının bu bölümünde belki de eskiden bu düşünceleri destekleyecek veya aksini gösterecek izler vardı. Ancak, bugünkü durumda fazla bir şey söylemek imkânsız görünmektedir.

Kesin bir çözüm yolu bulunamayan bu bölümde, mihrabın iki yanında ve duvarın en uç kısımlarında birbirine benzer iki dar ve basık kapının atkı taşlarında, yapının güney cephesinde görülen şekilde kademeli bir kemer işlenmiştir. Bu kapılardan batıdaki, altta sözünü ettiğimiz tonozlu kısmın üstüne rastlayan, beşik tonozlu bölüme geçit verir. Bu bölümün sadece güneyinde bir tek pencere vardır. Batısında ise dolap yapılmış bir duvar nişi ile, kuzeye yakın yerinde örülü bir kapı yeri vardır. Batıda yapıya bitişik dükkândan buranın düzgün bir kapı olduğu ve hatta üzerinde bir kitabeliğin yer aldığı kesinlikle görülebilmektedir.

Batıdaki gibi 2 m. kadar yüksekte bulunan doğu kapısı ise, kare planlı ve Türk üçgenleriyle geçişi sağlanmış bir kubbe ile örtülü, mescit mekânına geçit verir (Resim 8). Koyu yeşil altıgen çinilerle kaplı iken büyük kısmı dökülmüş ve çoğu sıva tabakası altında kalmış olduğu anlaşılan duvarların alt kısmı dışında, bir de çini mozaik süslemeli mihrap yer almaktadır. Ancak bu mihrabın da sadece dikdörtgen nişinin alt kısmında çini süslemeden bir kısım korunabilmiştir (Resim 9). Firuze ve lâcivert renkli parçalardan meydana gelen geometrik örnek arasında çok küçük lâcivert altı kollu yıldızlar seçilebilir. İki mihrabın yanında, ikisi de doğu duvarında dört pencere bu mekânı oldukça iyi adınlatır. Yapının bütün pencerelerinin dış yüzünde, sivri kemerli alınlıkların üzerinin de mihrap nişindeki kompozis-

3) M. Önder..., s. 111 de kesinlikle «Mescidin kuzeyinde iki kalın taş sütuna oturan tuğla örgüsü yüksekçe bir eyvan vardır. Eyvan kemeri yıkılmış ve son yıllarda üzeri çift kat ahşapla örtülmüştür» denilmektedir.

İ. H. Konyalı, s...; 339-40 da ise buranın kubbelerle örtülü olması gerektiğini ve revaklı bir avlu ile «bir açık hava mabedi» şeklinde düşünüldüğünü, kapalı bölümlerin de zaviyenin mescidi ve tabhanesi olduğunu yazar.



yonla doldurulmuş olduğu anlaşılacakla birlikte sadece doğu pencerelerinden birinde, çinilerden çok azı korunabilmiştir. Yakın zamana kadar, Konya mescitlerinin çoğunda görülebilen bir özelliğe uyan tuğla kubbede iki sıra çıkımlar görülebilenken<sup>(4)</sup> son zamanlarda kubbe ve toprak dam çimento ile sıvanmıştır. İçte de kubbeli mekânla tonozlu bölüm arasında bir kapı açılmıştır.

Anadolu Türk Mimarisi örnekleri içinde alışlagelmiş formların dışında kalan yapının belki de geniş bir yapılar topluluğunun bir parçası olduğunu düşünmek mümkündür. Kuzeyinde, özellikle batı duvarının yapıların altında bir süre devam ettiği kesinlikle açıklanmakla birlikte<sup>(5)</sup> diğer yanların sondajlarla açıklığa kavuşturulabilmesi gerekmektedir ki, bu da her yanından dükkânlarla çevrili durumunda şimdilik mümkün değildir.

Yapının kesin tarihlendirmesini yapabilecek belgeler ve kitabeler bulunamamıştır. Kuzeyde açık hava mihrabının hemen batısında mermer levhalarla kaplanmış bir sanduka ve baş tarafında da köşeli, oldukça aşınmış bir mezar taşı yer almaktadır (Resim 10). Palmetlerle çevrilmiş bir başlık kısmına sahip taşın kenarlarında da palmet şekilleri ile çevrelenmiş kitabe yer alır<sup>(6)</sup>.

Seyyid Ahmed ibn  
Şeyh Mahmud tabe  
Serahe ve Ceal-  
el cennete mesvahü  
Fi tarihi Şaban el mübarek  
Seba ve erbain ve semanemie

(847 yılı Şaban ayında) 1443 Kasım ayında ölen Şeyh Mahmud oğlu Seyid Ahmed'e ait olan bu mezar taşı yapının banisine ait olmasa gerek. Karamanlı devrine işaret eden bu mezar taşına rağmen, yapının mimarîsi, taş ve tuğla işçiliği, pencere ve kubbe konstrüksiyonu, mozaik çini süsleme kalıntıları ile iç ve dış mihrapların dikdörtgen nişleri XIII. yy. Konya Selçuklu mimarîsi ile yakın benzerlik göstermektedir. Yakın zamanlara kadar açıkça görülebilen kubbe şekli ve Konya Selçuklu Mescitlerinde ortak bir

4) bkz... İ. H. Konyalı, s. 339, resim.

5) Başta imam Mustafa İlhan olmak üzere çeşitli fırsatlarda bu duvar kalıntılarını görenler olmuştur.

6) İ. H. Konyalı, ... s. 340; M. Önder, ... s. 111-112.

özellik olan mihrap nişi şeklinin de yardımı ile, çini mozaik süsleme kalıntıları da göz önüne alınarak yapıyı XIII. yy. sonuna ve Selçuklu devrine tarihlemek yanlış olmayabilir<sup>(7)</sup>.

Yapının plan formu gerçekten dikkati çekicidir. Tekke ve zaviye yapılarında daha çok rastlanabilecek bir bölünüşü vardır. Hele mescidin yanındaki beşik tonozlu kısım bu durumu büsbütün kuvvetlendirmektedir. Aynı bir girişi olan bu bölümden başka alt katta birtakım mekânların bulunması bunların mutfak, v.s. gibi kullanılmış olması da bu duruma kuvvet kazandırmaktadır. Ancak, üzerinde durulacak diğer bir nokta, Yapının kuzeyindeki antısal taş mihraptır. Bu mihrap, bir eyvanla dışa açılmış ve arkasında bir namazgâh taşıdığı yer almış ise, yapı oldukça değişik bir örnek olmaktadır. Karahanlı ve Büyük Selçukluların dinî ve sivil mimarîsinde pek çok örneğini bildiğimiz ve İran'daki Büyük Selçuklu Camilerinde en antısal örneklerini bulduğumuz, mihrabın önünde bulunan kubbeli mekânın bir eyvanla dışa veya avluya açılması şeklinin devamını Malatya'daki Ulu Camide buluyoruz. Burada da bu düşünce ile mi karşılaşmaktayız. Bunu kesinlikle söyleyebilecek durumda değiliz.

Yapının üst katının verdiği plan şekli ile son yıllardaki Anadolu gezilerinde karşılaşılmıştır ve bunun birçok örneklerini bulmak mümkündür. Burada sadece iki örnekle yetinilecektir. Bunlardan birincisi Eski Arapgir'de, Ulu Cami olarak adlandırılan tarihsiz yapıdır (Plan 2)<sup>(8)</sup>. Taşakakma çinileri ve taş süslemeleri ile de üzerinde durulabilecek nitelikteki bu yapının da tek başına olmadığı anlaşılmaktadır. Hemen üstünde, bir sıra tonozlu bölümlerle buraya bağlı benzer plan gösteren fakat büyük kısmı yıkılmış bir yapı daha vardır. Görünümü ile de kendini belli ettiği gibi, halk arasında Ulu Cami adı ile geçen yapının bir tarikat yapısı olduğu ve üst kısımdaki Hanıkâh yapısı ile birlikte XIV. yy. ilk yarısında yapılmış olduğunu düşün-

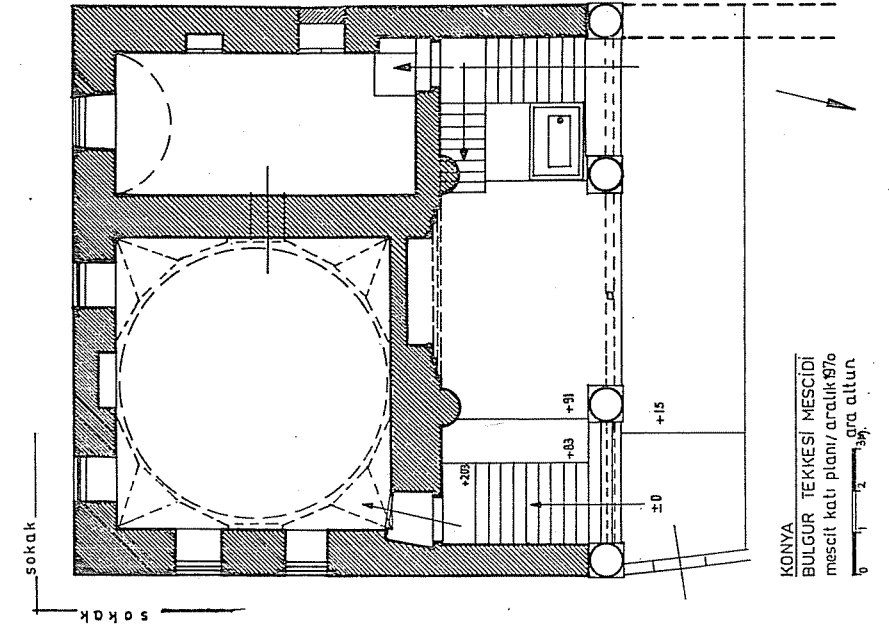
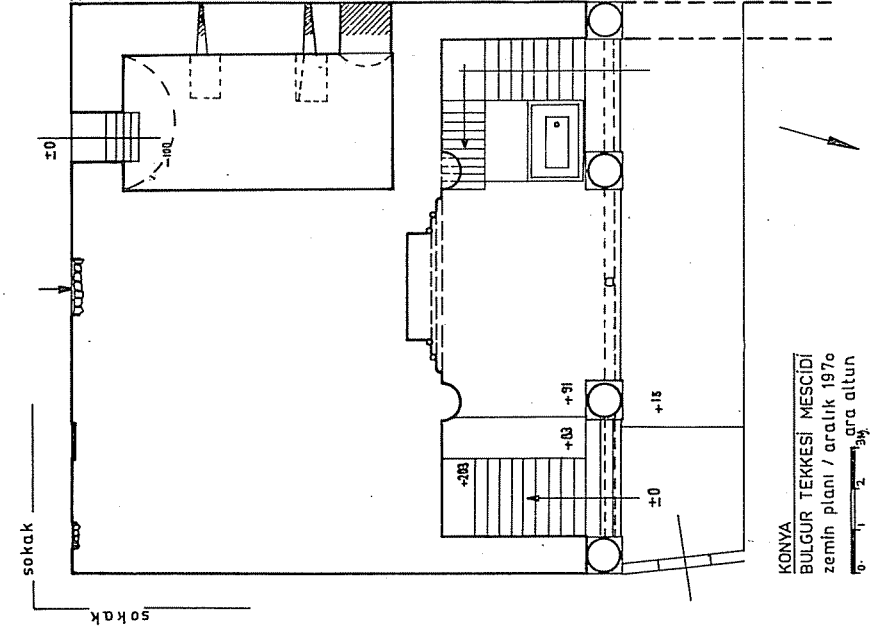
7) Adı geçen yayınlar da bu konuda birleşmektedir; Ayrıca, M. Meinecke, *Tuslu Mimar Osman oğlu Mehmed oğlu Mehmed ve Konya'da 13. üncü Yüzyılda bir çini atölyesi*, Türk Etnografya Dergisi XI, 1968, Ankara 1969, s. 82, res: 15 de yapı için mihrap çinilerinden hareket edilerek kesinlikle 1240/1250 tarihi verilmektedir.

8) 1968 de Doç. Dr. M. Darga ve As. S. Dilâver'le yaptığımız gezide Doç. Dr. R. H. Ünal'ın bilgisi üzerine gördüğümüz yapının plan krokisini daha sonra G. Karatekin (Arapgir, Darende, Fethiye Türk Mimarîsi, basılmamış lisans tezi, Ed. Fak. İst. 1970) de kullanmıştır. Bulgur Tekkesi de ilk defa bu gezide görülmüş, 1970 de üzerinde çalışılmıştır. Fotoğrafların bir kısmını bu sırada çeken dostum J. Devletoğlu'na teşekkür ederim.

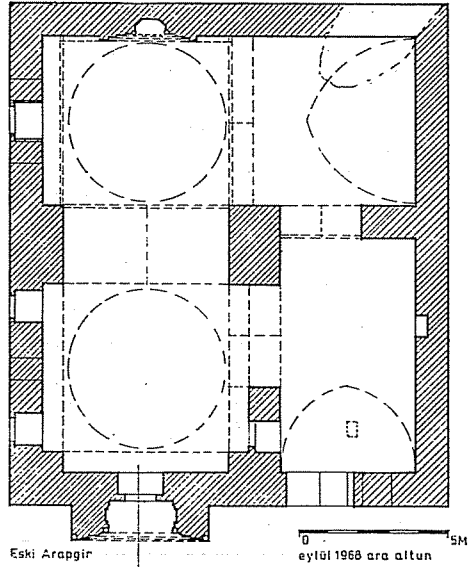
mek mümkündür<sup>9)</sup>. Diğer bir örnek de Mardin'de aslı XIV. yy. sonundan ve XIX. yy. da onarımdan sonra Şeyh Hamit Camii denilen yapıdır (Plan 3).

Ortaçağ Anadolu Türk Mimarîsinin Hanikâh, Tekke Zaviye gibi yapıları hakkındaki bilgilerimiz belli birkaç yapı ve külliyesinin dışına çıkmamaktadır. Ortaçağ Anadolu'sunda da herhalde tarikat merkezleri dışında tekke ve zaviyeler vardı ve ilerki genellemelerde bunların da dikkate alınması gerekecektir. Şimdilik Bulgur Tekkesi Mescidinin de tarihi kesinlikle anlaşılamayan bir XIII. yy. sonu Selçuklu yapısı olarak kısaca tanıtılması belki yararlı olabilir.

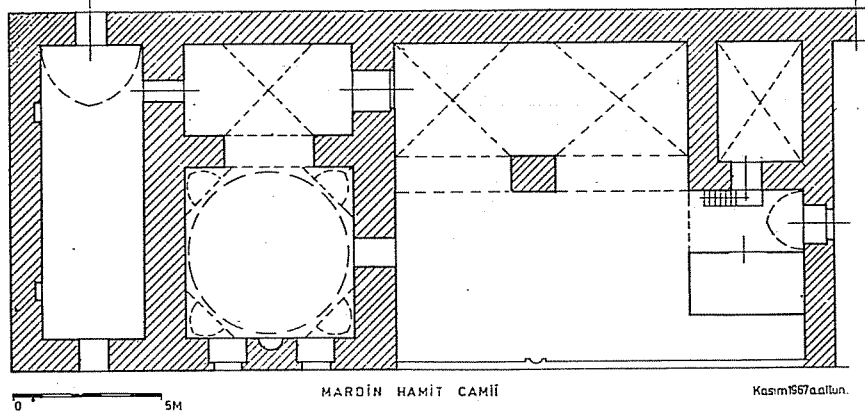
9) F. Yücel, Arapgir Tarihi, Arapgir 1967, s. 40.



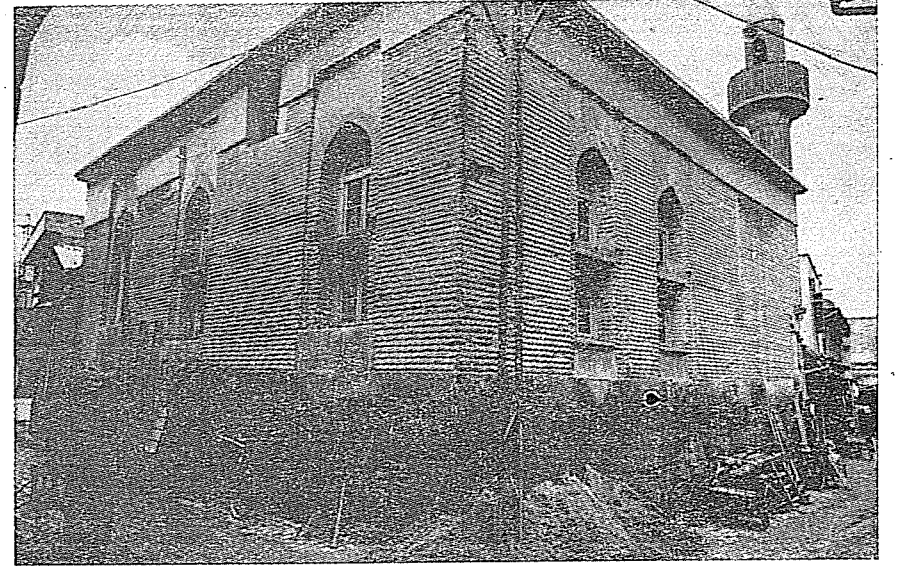
Plan : 1 Konyada Bulgur Tekkesi Mescidi.



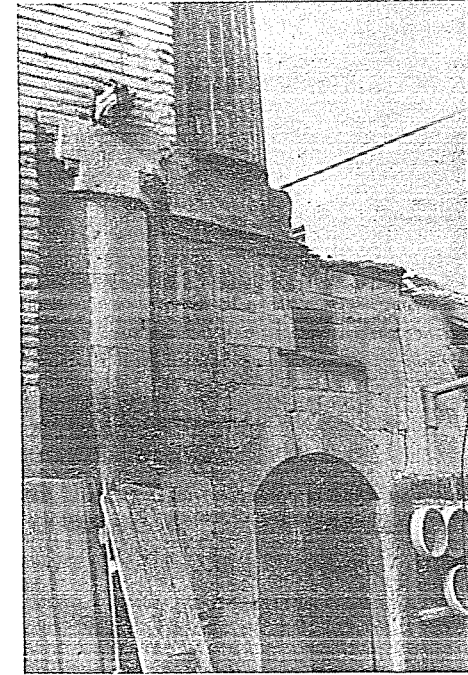
Plân: 2



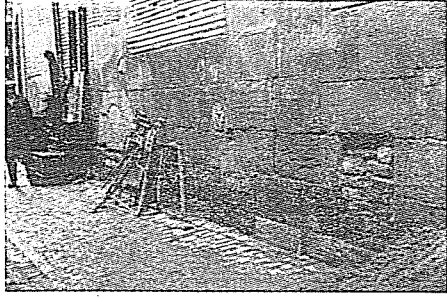
Plân: 3



Resim 1. Bulgur Tekkesi Mescidinin genel görünüşü.



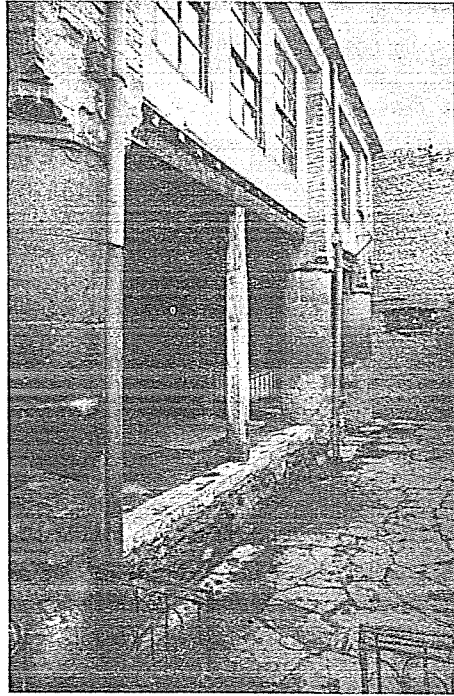
Resim 2. Bulgur Tekkesi Mescidinin avlu girişi.



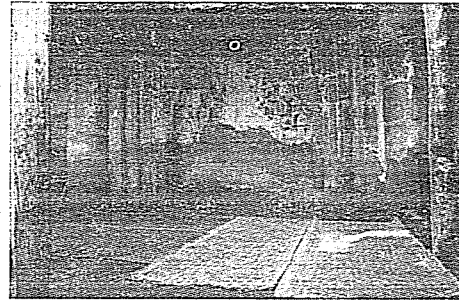
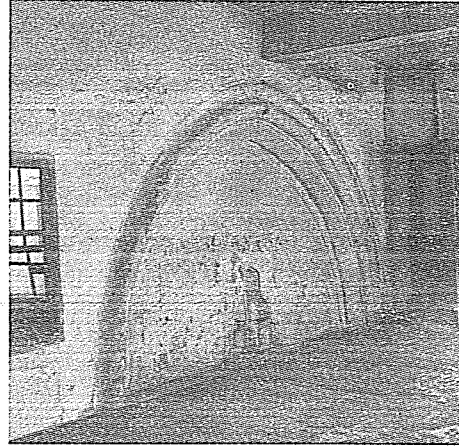
Resim 3. Güney duvarından.



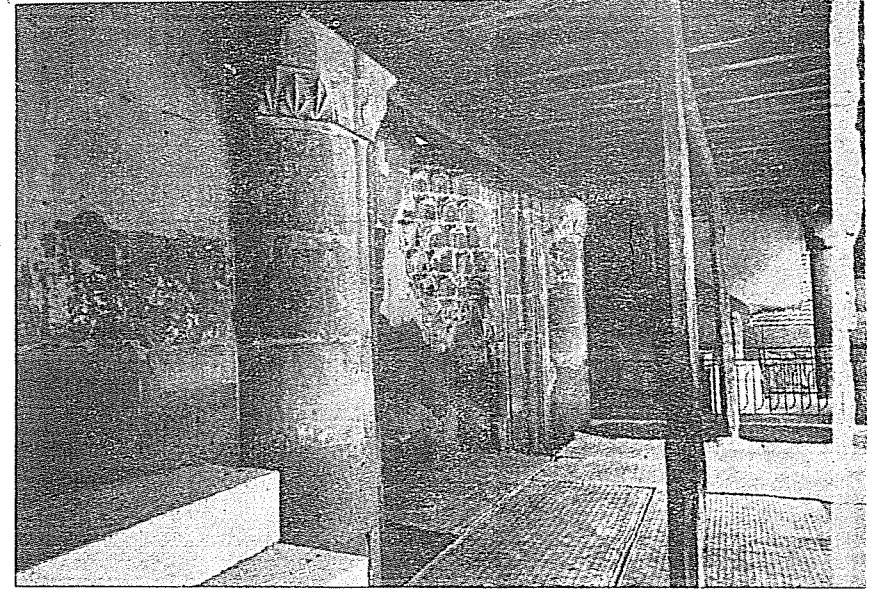
Resim 4. Alt kat tonuzu.



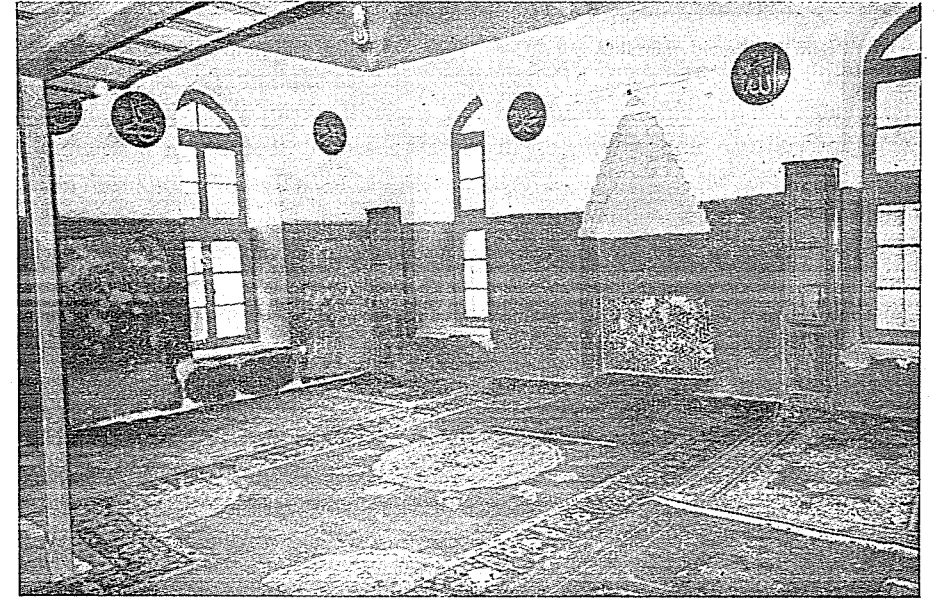
Resim 5. Mescidin kuzeyi.



Resim 6 a-b. Taş Mihrap.

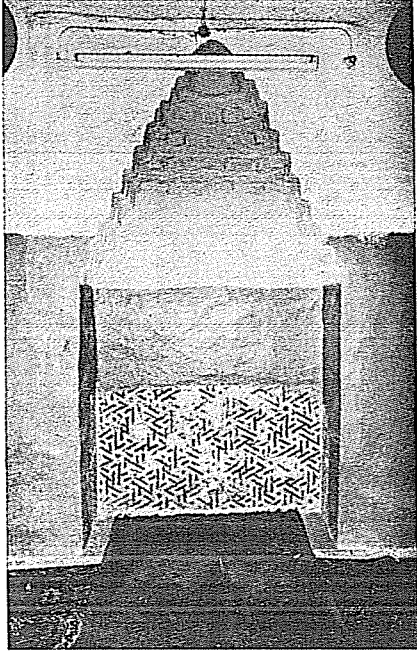


Resim 7. Taş mihrap ve yanındaki duvar payeleri.

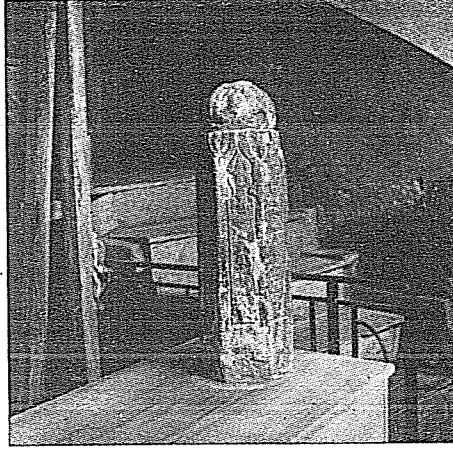


Resim 8. Bulgur Tekkesi Mescidinin iç görünüşü.





Resim 9. Mescid mihrabı.



Resim 10. Avluda mezar taşı.

## TÜRKİYE KİTABELERİ

M. Kemal ÖZERGİN

### I. KALE-KAPISI MESCİDİ (723/1323)

Türkiye Selçuklu devleti, XIII. yüzyılın ilk yarısı ortalarında Azerbaycan'a yerleşen Mogollar'ın akınlarına bir süre karşı koyduktan sonra, 1243 Köseadağ meydan savaşında yenilmesiyle, onların hâkimiyetini tanımak ve vergi ödemek zorunda kalmıştı. Mengü'nün Büyük Ka'anlığa seçilmesinden (1256) sonra, kardeşi Hulagu Azerbaycan ve İran bölgelerini alınca, oradaki kumandan Baycu Noyan da, ordugâhını Selçuklu ülkesinde kurmak üzere batıya çekildi. Bu sıralarda, hâkimiyet mücadeleleri, beglerin çatışması ve bazı boyların çıkardığı karışıklık, Selçuklu devleti'ni içten zayıf düşürmüştü. Baycu Noyan'a karşı koymak isteyen Selçuklular bu yüzden, Konya yakınındaki savaşta yenildiler (14 Ekim 1256) ve ülke artık Mogol işgali altına düştü. Böylece ağır bir zulüm ve yağma çağı içinde iktisadî hayat da geriledi. Sonunda XIV. yüzyılın başlarında, varlık gösteremeyen bir kaç hükümdardan sonra, Türkiye Selçuklu devleti çöktü. Ülkenin doğu ve orta kesimleri, bir İlhanlı eyâleti (Memâlik-i Rûm) haline getirildi (1308-1335). Batı kesimde ise, bir çok yeni Türk begliği doğmaya başlamıştı.

İlhanlı devleti'nin Memâlik-i Rûm eyâleti içinde kalan Samsun (ilkçağ: Amisus, Amisos, Pompeiopolis, Aminsos; ortaçağ: Simisso, Sinusso, Sâmisûn), pek eski bir iskân yeridir<sup>(1)</sup>. Bu yöre Sultan II. Kılıç-arslan çağında ve 1185 sıralarında Selçuklu hâkimiyeti altına girmişti. Onlar bu sahili aldıktan sonra, ele geçiremedikleri Bizans limanı («Kâfir Samsunu, Kara

1) Samsun tarihi ve ilgili bibliyografya için bk. B. Darkot: «Samsun». İslâm ans.; Şâkir Şevket: *Trabzon tarihi*. (İstanbul) 1294 [1877]. 89 v.d.; Kâzım Dilcimen: *Canik Beyleri*. Samsun 1940; R. Vadala: *Samsun, mazisi-hali-istikbali*. çevr.: K. Sarıgöllü. Gaziantep 1944; Kâzım Dilcimen: *Samsun tarihinde önemli olaylar*. Samsun 1947; Mehmet Torun: *Samsun ve ilçeleri tarihi araştırmaları*. İstanbul 1954.

Samsun») yakınında ayrı bir şehir ve liman («Müslüman Samsunu») kurdular. Ortaçağ boyunca, Karadeniz'deki ticaretin Trabzon'dan sonra ikinci mühim ve canlı limanı olan Samsun'da bir Selçuklu darb-hânesi de bulunuyordu. Esaslarını Konya'da Mevlânâ Celâleddin Rûmî (ölm. 1373)'nin koyduğu Mevlevîlik, kısa zamanda Anadolu'da bir çok yerde yayılmıştı. Bu tarikatın Samsun'da da tutulduğunu biliyor ve XIV. yüzyılın ilk yarısında burada Mevlevî Çelebi Evhadeddin Sâmîsûnî'yi tanıyoruz<sup>(2)</sup>. Osmanlılar buraya Sultan Yıldırım Bâyezid Han çağında, 1393 veya 1395 sıralarında girdiler ise de, otuz yıl kadar Osmanlı hâkimiyeti tam olarak sağlanamadı. Sonunda Sultan Çelebi Mehmed Han, savaş yapmadan şehri tekrar ele geçirdi. Bu sırada yakındaki Ceneviz Amisosu da artık Türkler eline düşmüştür (1425). 1869 Ağustosunda çıkan büyük bir yangın, şehri kül haline getirdi, bu arada eski mimari eserleri de büyük tahribe uğradı.

Samsun'un elimizde kalan en eski kitabesi, «Kale-kapısı mescidi» üzerinde bulunuyor. Adından anlaşıldığı gibi, şehir sûrunun eski bir kapısı yakınında bulunan bu mescid, şimdi Ka'e mahallesi'nin kıyıya yakın Bedesten denilen çarşısının dibinde kalmıştır. Tek başına, dörtköşe plânlı, küçük ve basit bir yapıdır. Bugün sağlam durumda olup, yine mescid olarak kullanılıyor. Söz konusu kitabe, mescidin ön cephesinde ve girişin yukarisindedir. Ancak alıılmış kitabe-yeri'ne değil, biraz sağa doğru yerleştirilmiştir. Bu bakımdan kitabe, mescidin sonraki büyük bir onarımında yeri değiştirilmiş veya yakınında yıkılmış başka bir yapıdan getirilip buraya tutturulmuş da olabilir. Bu yazıdaki fotoğrafını, 1967 yazındaki araştırmaları sırasında Doç. Dr. Halûk İpekten almıştır.

Dört satırlık metni, onun bir tamir kitabesi olduğunu gösteriyor. Çağının kitabe şekline tam uyar. İki cümleden meydana gelmiş sayılabilir. 33 kelime kullanılmıştır. İlk cümlede âit olduğu mescidi kimin tamir ettirdiği ve ikinci kısa cümlede bu işin yılı belirtilmiştir. Dili arapça olup, dilbilgisi veya imlâ yanlışı yoktur. Bu kitabe, Samsun'da elimizde kalan en eskisi olması, İlhanlı çağından gelmesi ve özellikle bu şehirdeki mevlevîlik ile ilgili bulunması bakımından çok değerlidir. Metinde adı geçen Çelebi Evhadeddin hakkında bilgi veren iki kaynaktan biri bu kitabedir. Kitabeyi ilk defa Kâ-

2) Mevlevîlik için bk. Şemseddin Ahmed el-Eflâkî el-Ârifî: *Menâkibu'l-Ârifîn*. nşr. T. Yazıcı. I-II. Ankara 1959-1961; *Âriflerin menâkabeleri*. Türkçe çevr.: T. Yazıcı. I-II. Ankara 1953-1954; Abdülbaki Gölpınarlı: *Mevlânâ'dan sonra Mevlevîlik*. İstanbul 1953, 335. s.; Aynı müell.: «*Mevlevîlik*». İslâm ans.

zım Dilcimen, lâtın yazısı ile yayımlamıştı. Onun yazısındaki metinde iki okuma yanlışı görülüyor<sup>(3)</sup>.

## A. K İ F A B E

(metin)

1. عمر هذا المسجد المبارك في أيام الدولة
2. السلطان الأعظم ابو سعيد خان خلد الله
3. سلطانه وفي زمان نوبن تمورتاش عز نصره
4. اضعف العبيد او حد بن محمود المولوى سنة ثلاث و عشرين [ و ]  
سبعائة

1. Kitabe, mescidin girişi yukarısında ve biraz sağdaki yerindedir.
2. Maddi tarifi: Eeni 53 x yüksekliği 43 sm olan dörtköşe sert bir taş üzerine, Selçuklu sülüsü ile erkek olarak kazılmıştır. Dört satırdır. Satır arası cedvellidir. Metin arapçadır. Yedi yerde hareke kullanılmıştır. Bugün sağlam durumda olup, zemini yeşil ve üstü beyaz badana ile boyalıdır.
3. Kitabenin merhûm Halil Ethem Eldem tarafından aldırılmış bir estanpajı, şimdi Türk Tarih Kurumu'ndaki arşivinde bulunuyor, nr. 221<sup>(4)</sup>.
4. Neşr: K. Dilcimen: *Canik Beyleri*. 65. s. (sadece fotoğraf); Kâzım Dilcimen: *Samsun'da İlhanlılar devrinden kalma bir yazıt*. 19 Mayıs (Samsun Halkevi dergisi), V/55 (Mayıs 1941). 15-18.

## Metnin tercümesi:

«Bu kutlu mescidi, En büyük Sultan Ebû Sa'îd Han'm<sup>1</sup> devleti günlerinde, Allah onun sultanlığını dâim etsin, ve Noyan Timürtaş<sup>2</sup> zamanında, Yardımı bol olsun, kulların en zayıfı Mahmûd-oğlu Mevlevî Evhad<sup>3</sup> tamir etti. Yediyüz yirmi üç yılı<sup>4</sup>.»

3) K. Dilcimen: *Samsun'da İlhanlılar devrinden kalma bir yazıt*. 15-18.

4) Uluğ İğdemir: *Merhum Halil Ethem Eldem'in Türk Tarih Kurumu'na armağan ettiği Türk-İslâm devri kitabe estampaçları*. Belleten, IV/16 (I. Teşrin 1940). 560. s.

## B. AÇIKLAMALAR

1. Ebû Sa'îd Han : İlhanlı devleti'nin 9. hükümdarı Sultânü'l-a'zam Alâeddin Ebû Sa'îd Bahadır Han'dır. 2 Haziran 1305 günü doğdu. Babası Olcaytu Han'ın yerine 12 yaşında iken, 1317 Nisanı ortalarında tahta oturuldu. Sultanlığının ilk on yılında, devleti Emîrî'l-ümerâ Çoban Beg idare etti (1317-1327). Sonraki yıllarda ordu birliklerinin yer-yer ayaklanmaları ile uğraşıldı. Bunlar bastırıldıktan sonra, çok geçmeden 30 Kasım 1335 günü, 30 yaşlarında iken öldü. İlhanlı devleti, onun hükümdarlığından bir kaç yıl sonra çökmüştür<sup>(5)</sup>.

2. Noyan Timürtaş : İlhanlı devlet adamı ve Memâlik-i Rûm vâililerinin en kudretlisidir. Sulduz boyundan idi. Devletin son devredeki kudretli kumandanı Emîrî'l-ümerâ Çoban Beg'in dokuz oğlundan ikincisidir. Önce Sultan Olcaytu Han zamanında, onun vezirliğinde bulundu. Sonra babası onu Memâlik-i Rûm vâilîğine tayin etti (718/1318). Yanına, mâlî işlere bakmak üzere Hâce Celâleddin verilmişti. Çünkü o sıralarda bu eyâlette boybegleri yer-yer güçlenmiş'lerdi. 1319 yılında Çoban Beg'e karşı hazırlanan isyanın bir kolu da Anadol'u'da idi. Ancak merkezdeki âsiler Zencân çayı savaşında bozguna uğrayıp, öldürüldüğü gibi (Ağustos-Eylül 1319), Anadolu'daki'ler de bir sonuç alamadı. Böylece Çoban Beg ile oğlu daha kuvvetlenmiş oldular. Timürtaş Beg, 720/1320 yılında Konya bölgesini Karamanlılar'dan aldı. Ertesi yıl Kilikya Ermeni Kırallığı üzerine yaptığı akınlar ile o bölgeyi tahrip etti. Bu hareketlerle, eyâletin orta kesiminde düzen kurmuş, bilginleri ve din adamlarını da korumaya başlamıştı. Ancak bunlardan bazısının kışkırtması i'le, 722/1322 yılında kendi adına para kestirmeye, hutbe okutmaya başladı ve hükümdarlığını ilân etti. Mısır'daki Memlûklular ile temaslara girişti. Bir görüşe göre, Irak ve İran'ı da ele geçirmek istiyordu. Bu durum karşısında babası Çoban Beg, hemen Anadolu'ya yürüdü. Çarpışmaya hazırlanan oğlunu iyi sözleri ile yanına çekti ve Sultan Ebû Sa'îd'in yanına götürüp affettirdi.

Yine eski vazifesine gönderilen Timürtaş Noyan, kendi başına hareket eden begleri hâkimiyeti altına almaya başladı. Önce Karamanlılar ile anlaşta. Sonra Hamîd-oğulları begliği üzerine yürüdü (723/1323). Arkasından Eşref-oğulları begliğini yıktı (726/1326). Oradan Antalya üzerine indi. Daha

5) Ebû Sa'îd Bahadır Han için bk. Bertold Spuler: *İran Mogolları*. çevr. C. Köprülü. Ankara 1957. 132-143; W. Barthold — M.H. Yınanç: «Ebû Sa'îd». *İslâm ans.; Faruk Sümer: «Anadolu'da Moğollar»*. Selçuklu Araştırmaları Dergisi, I (1969). 82 v.d.

sonra Afyon Kara-hisar'ı ve Sivri-hisar'ı ele geçirdi. Bu arada, kalan Selçuklu şehzâdelerini ortadan kaldırdı. Türkmen begliklerini kendine bağlayarak veya ezerek, zayıflayan devlet hâkimiyetini tekrar kuvvetlendirmeye muvafak oldu. Tam bu sıralarda, kudretinin zirvesine erişen ve bir çok oğlu da eyâletlere hâkim bulunan Çoban Beg ile sadece ismen hükümdar görünen Sultan Ebû Sa'îd'in arası açılmıştı. Başta Çoban-oğlu Dımaşk-hâce olmak üzere, oğullarının ileri giden tutumu Sultanı harekete getirdi. Diğer beglerin de teşviki ile önce Dımaşk-hâce öldürüldü (24 Ağustos 1327). Bunu haber alarak Horasan'dan Sultan üzerine yürüyen Çoban Beg perişan edildi ve kendisi de daha sonra öldürüldü (Kasım 1327). Kardeşinin öldürüldüğü haberi, Timürtaş Noyan Alaşehir'de iken ulaştı. Bu gidişin kendisi için de iyi olmadığını kestiren Timürtaş Noyan, Sivas'a dönmeden âilesini ve servetini Lârende yakınındaki güçlü bir kaleye yerleştirerek, Memlûklular devleti'ne sığındı (Zülhicce 727/Ekim 1327). Orada iyi kabul gördü ise de, bir yandan düşmanı Anadolu begleri, diğer yandan Sultan Ebû Sa'îd'in elçileri onun teslimini istiyorlardı. Nihayet Memlûklular sultanı Melik Nâsır Muhammed, onun bazı hareketlerinden de endişelenerek Timürtaş'ı önce hapis ve sonra öldürttü (13 Şevvâl 728/21 Ağustos 1328). Timürtaş Noyan'ın idaresi, pek sert geçmiş ve bir çok boy beglerini tepelemiş olmakla birlikte, Anadolu'da dirlik ve düzeni kurduğu, harap yerleri kalkındırdığı ve özellikle yerleşik halkı memnun ettiği kabul ediliyor<sup>(6)</sup>.

3. Mevlevî Evhad : Samsun'un tanınmış melevilerindendir. Ahmed Eflâkî onu «Çelebi Evhadeddin Sâmîsünî» diye anıyor. Babasının adı Mahmûd idi. Hakkında fazla bilgimiz yoktur. Eflâkî, ünlü eseri «Menâkıbü'l-ârifîn» (telifi : 1319-1353)'de, Fahreddin Dîvdest'in bir kitabı istinsah ve Mevlânâ'ya takdim ettiğini, onun da karşılık olarak kendi ferecisini giydirdiğini, Mevlânâ'nın ölümünden sonra bu ferecinin bazı kerametleri görüldüğünü anlattıktan sonra bahsi şu bilgi ile bitiriyor : «İşin sonunda, halifeler meliki, ârifler iftiharî, cihânın haseb ve neseb sâhibi, velîler makbulü Çelebi Evhadeddin Sâmîsünî yüce Allah onu bakî kılın ârifler sultanı Çelebi Ârif [ ölm. 5 Şubat 1320 ] hazretlerine, Allah onun aziz sırrını kutlasın, irâdet

6) Noyan Timürtaş için bk. Uzunçarşılıoğlu İsmail Hakkı - Rıdvân Nâfiz: *Sivas şehri*. İstanbul 1928; Uzunçarşılıoğlu İsmail Hakkı: «Anadolu Türk tarihinde üç mühim sima». TTEM, Yeni dizî, I/5 (Haziran 1930 - Mayıs 1931). 64-82; B. Spuler: *aynı esr.* 136-141, 388; Ord. Prof. İ.H. Uzunçarşılı: *Anadolu Beylikleri*. 2. bs. Ankara 1969. 12, 43, 60, 63, 64, 67, 151, 155, 156; R.M. Savory: «Çübânids». EI<sup>2</sup>; F. Sümer: *aynı yazı*. 82-92.

getirerek sayısız icâzet, inâyet ve hürmet elde edince, Konya'ya geldi. Bu kutlu fereciyi Mevlânâ Fahreddin'den elde ederek, itikadın tamlığı ve birliğin çokluğundan, altıyüz tane şükrâne [ para] verdi ve onun yanındakilerin hepsine ayrı-ayrı hediyeler buyurdu. Şimdi, bu kendisiyle kutlu olunan kutlu [ fereci ], o ulunun yanındadır, vesselâm.»(7). Burada ele alınan kitabeden de, Çelebi Evhadeddin'in 723/1323 yılında Samsun'da bir mescidi onardığını öğreniyoruz. Bu tarihten sonra ölmüş olmalıdır.

4. Yediyüz yirmi üç yılı : Buradaki hicret tarihi, milât takviminde 10 Ocak 1323 günü başlamış ve 29 Aralık 1323 günü bitmiştir.

## II. ŞEYH SİNÂN TÜRBESİ (890/1485)

Gediz ovası kenarında ve Bozdağlar'ın kuzeybatı eteklerinde bulunan Alaşehir (ilkçağ: Philadelpheia, Neokaisereia; ortaçağ: Ala-şehir, Alaşar)'in, M.Ö. II. yüzyılda kurulduğu söylenir(1). İlk defa 1075 sıralarında Selçuklu begi Süleyman-şâh, diğer Frikyâ şehirleri arasında zaptetmiştir. Yirmi yıl kadar Türkler elinde kaldı. Sınır bölgesinde bulunduğu için, bir kaç defa Selçuklular ile Bizanslılar arasında el değiştirdi. Daha Selçuklu çağında, belki XII. yüzyıldan beri, «Ala-şehir» adı verilen burası, XIII. yüzyılın ikinci yarısında hep Bizans hâkimiyetinde kalmıştı. Germiyanlılar, bir kaç sefer yaptılar ise de, alamadılar. Bizans imparatoru ve oğlu Manuil Paleologos, Osmanlı hükümdarı Yıldırım Bâyezid Han'a sığındıktan sonra, 1391 yılında Alaşehir'i kendi birlikleri ile zaptederek, ona teslim etmişlerdir. 1402 Ankara meydan savaşı'ndan sonra, kısa bir süre için şehirde kalan Timürlü ordusu çekilince, İzmir-oğlu Cüneyd Beg eline geçti. Nihayet, Sultan II. Murad Han çağında (1421-1451) kesin olarak Osmanlı ülkesine katıldı. XIV. yüzyılın ikinci yarısında Batı Türkistan'da kurulmuş Nûrbahşîlik tarikatının(2), XV. yüzyılda Batı Anadolu'daki büyük merkezlerinden biri de Alaşehir idi. İlk ve ortaçağın mühim bir iskân yeri olan bu şehir, bir çok defa

1) Alaşehir'in tarihi, bugünkü durumu ve ilgili bibliyografya için bk. B. Darkot — M.H. Yınanç: «Alaşehir». İslâm ans.; Recep Akıncı: *Eski Philadelphia, bugünkü Alaşehir*. İzmir 1949.

2) Nûrbahşîlik tarikatı, Sühreverdîlik'in Kübrevîlik kolundan çıkmıştır. Tarikatın esasları, XIV. yüzyılın ikinci yarısında Horasan'da, Seyyid Ali el-Hemedânî'den el almış olan Şeyh İshâk el-Huttalânî (el-Hutlânî) tarafından konulmuştur. Düzeni ise daha sonra, ona adını veren halifesi Muhammed Nûrbahş (1393-1465) eliyle kuruldu. Nûrbahşîlik, batı Anadolu'da Emîr Sultan (1368-1429) tarafından tanıtıldı ve o bölgeden başka Rumeli'de de yayıldı. Bu tarikat için bk. Harîrî-zâde Kemâleddin Ahmed Efendi: *Tıbyânü Vesâ'ilü'l-Hakâyik*. III. c. (elyazma, Süleymaniye Umumi ktp, Fatih nr. 432); Ma'sûm Ali-şâh: *Tarâ'iku'l-Hakâ'ik*. Tahrân 1319, 141; D.S. Margoliouth: «Nûrbahşîye». İslâm ans.; Louis Massignon: «*Tarîka*». EI. H.A.R. Gibb — J.H. Kramers: *Shorter Encyclopaedia of Islam*. Leiden 1961. 452-453;

7) Ahmed Eflâkî: *aymı esr.*, metin II, 605, krş. çevr. II, 31.

depreme uğradığı gibi, üç yıl kadar işgal eden Yunan ordusu da, 1922 Eylülü başlarında çekilirken, burasını baştan-başa yaktığı için, eski mimari eserleri büyük ölçüde yıkılmış ve yok olmuştur.

Alaşehir'in bugün ayakta kalabilen eski eserlerinden biri, Şeyhsinân manzûmesi'dir. Bu yapı manzûmesi şehir içinde, Sarısu (eski adı: Şeyhsinân) mahallesi'nin Sarısu caddesi üzerinde bulunuyor. Manzûme, dört yapıdan meydana gelmiştir : **câmi** (Bursa'daki Emirsultan câmi'sinin ilk plânındadır, şimdi duruyor, fakat eski kitabesi yoktur), **zâviye / tekye** (câminin güneydoğusunda ve 50 m kadar uzakta idi, yıkılmıştır), **kitâb-hâne** (câminin kuzeyinde ve avlusu içinde idi, yola geldiği bahane edilerek 1926 yılında yıktırılmıştır) ve **türbe** (câminin avlusunda, şimdi duruyor).

Evlîyâ Çelebi, 1671 yılında çıktığı gezisinde Uşak, Gediz, Simav ve Kula üzerinden inerek, Alaşehir'e de uğramıştı. «Evsâf-ı kal'a-i şehri Alaşehir-i atık» başlığı altında, orasını anlatırken Şeyhsinân manzûmesi hakkında şu bilgileri veriyor : «Şeyh Sinân hazretleri **câmi'i**: şehrin bir mürtefi' bayır üzre, altı 'aded kârgîr kubbeli ve kurşun örtülü câmi'-i rûşendür. Ve bi'z-zât Şeyh Sinân hazretleri evlâd-ı zevi'l-ihitirâmları ile câmi'in haremünde bir **kubbe-i 'âlî** içinde medfûndur. Cümle sâdât-ı kirâmdan ulu sultânlar. Ve ziyâretgâh-ı hâs u 'âmdur kim, Bursa'da medfûn Emîr Sultân halifelerinden. Hâlen **tekyesinde** 'azîm tevhid tezkîr olup, Alaşehir'ün halkı her leyl-i cum'ada zikrullahâ hâzır olurlar». Yine onun anlattığına göre, çevresi 8,880 adım olan kalesinde beş kapı vardır ve bunlardan batıya bakan bayır tarafındaki adı «Şeyhsinân kapusu»dur. Bu, «bir ağaç kanatlı kapu» imiş<sup>(3)</sup>.

Şeyhsinân manzûmesi'nin ayakta kalan iki yapısından biri olan türbe, dörtköşe plânlıdır. Üstü kiremit döşeli tek kubbe ile örtülmüştür. Giriş önünde iki pâyê üzerine oturtulmuş bir sundurması vardır. Kesmetaştan olan türbenin yapımı, kitabesine göre, 16 Şubat 1485 günü bitmiştir. İçinde Şeyh Sinân Efendi ve onun soyundan gelenler gömülüdür. Türbe, son yıllarda onarılmış olup, şimdi iyi durumdadır. Manzûmenin bugün elimizde bulunan ve aşağıda üzerinde durulacak olan tek kitabesi de bu yapıdadır. Kapı kemeri içinde ve beşli kemer biçimindeki mermer üzerine işlenmiş olan kitabe, üç satırlıktır. Yazı zemini kıvrım-dal ile bezenmiş olduğu için, biraz güç okunur.

Bu yapı manzûmesi, kitabede adı geçen, Nûrbağışilik tarikatı şeyhlerinden Sinân Efendi (ölm. 887 / 1482) adına yapılmıştır. Esere adını vere-

3) *Evlîya Çelebi Seyahatnamesi*. IX. İstanbul 1935. 53. s.

nin aynı zamanda bâni mi olduğu veya diğer bir kişi tarafından onun için mi yaptırıldığı hususları şimdilik belli değildir. Şeyh Sinân Efendi, aşağıdaki açıklamalar kısmında tanıtılacaktır.

Türbe kitabesi, Şeyh Sinân Efendi'nin ölüm yılı ile türbenin yapım yıllarını ayrı-ayrı vermektedir. Çağının benzer kitabeleri ile aynı şekli gösteren metin, üç kısımdır. Buradaki 52 kelime ile kurulmuş üç cümleden, ilkinde türbenin kime âit olduğu, ikincisinde onun ölüm tarihi ve sonuncusunda da yapımın bitiş tarihi kaydedilmiştir. Dili, Osmanlı sahası arapçasıdır. Metinde dil yanlışlığı görülüyor. Türbe kitabesi, Nûrbağışilik tarikatı mensubu ve Emîr Sultan halifesi Şeyh Sinân Efendi hakkında birinci elden bir kaynak değerli taşımaktadır. Bildiğime göre, kitabe metnini sadece bir mahalli araştırmacı, Recep Akıncı lâtın yazısı ile yayımlamıştır. Onun verdiği metinde, beş atlama ve dokuz okuma yanlışlığı vardır<sup>(4)</sup>.

## A. K İ T A B E

(metin)

1. صاحب هذه التربة الشريفة المباركة شيخ سنان بن محمود فقيه حليفة  
حضرت امير السيد طاب الله
2. تراهم وجعل الجنة مشواهم انتقل شيخ سنان نورالله مرقدہ من دارالفنا  
الى دارالبقا في غرة
3. الراجب سنة سبع وثمانين وثمانمئة و اباؤها تاريخاً في اخر المحرم  
سنة تسعين وثمانمئة

1. Kitabe, türbenin kapı kemeri içine yerleştirilmiştir.
2. Maddi tarifi : beşli kemer biçimindeki mermer üzerine, orta derecede sütlüt yazı ile, erkek olarak işlenmiş üç satırdır. Yazı zemini kıvrım-dal ile bezemelidir. Satır arası cedvellidir. Arapçadır. Ölçüleri elde edilemedi. Bugün sağlam durumda. Yazı ve bezeme boyalıdır.
3. Neşr : R. Akıncı: *Eski Philadelphia, bugünkü Alaşehir*. İzmir 1949. 105. s.

4) Recep Akıncı: *aynı esr.* 105. s.



Metnin tercümesi :

«Bu şerefli [ ve ] kutlu türbenin sahibi, Hazret-i Emîr Seyyid<sup>1</sup> halîfesi Mahmûdfakih-oğlu Şeyh Sinân'dır<sup>2</sup>, Allah onların kabrini iyi, temiz etsin ve cenneti durakları kılsın. Şeyh Sinân, Allah onun merkadini nurlandırın, yoklukevi (=dünya)'nden bakilikevi'ne sekizyüz seksen yedi yılının Receb'i başında<sup>3</sup> göçtü. Ve onun (=türbenin) yaptırılışı, tarih olarak, sekizyüz doksan yılının Muharrem'i sonundadır<sup>4</sup>».

## B. AÇIKLAMALAR

1. Emîr Seyyid : Tanınmış Türk mutasavvıfı ve Nûrbahşî şeyhidir. Asıl adı, Seyyid Şemseddin Muhammed b. Ali el-Hüseynî el-Buhârî olup, çağında «Emîr Seyyid» veya «Emîr Sultan» diye tanınmıştır. Babası, «Emîr Külâl» denen Buharalı mutasavvıf Seyyid Ali'dir. Muhammed, Buhara'da 1368 sıralarında dünyaya geldi. Kuvvetli bir tasavvuf çevresinde büyüdü, iyi bir öğrenim görerek, çağının bilimlerini de öğrendi. Genç yaşında, Nûrbahşîlik'i meydana getiren Şeyh İshak el-Huttalânî'ye biat etmiş olan babasından halifelik alarak, Buhara'nın cezbeli mutasavvıflarından biri oldu. Kısa bir süre sonra, Hacc yolculuğuna çıktı. Mekke ve biraz oturduğu Medine'den dönüştü, Bağdad'ta tanıştığı Seyyid Muhammed Nattâ'<sup>5</sup> ve bazı Buharalı mutasavvıflar ile birlikte Anadolu'ya geldi. 1391 yılından az önce Bursa'da yerleşti. Orada halktan ve devlet adamlarından büyük ilgi gördü, bilginler arasında şöhret kazandı. Kısa zamanda etrafına pek çok mürid topladığı gibi, çağının bilginleri ile de yakın münasebet kurdu. Sultan Yıldırım Bâyezîd Han'ın kızı Hundî Hatun ile evlendi (1391 sıraları). Şöhreti bütün batı Anadolu'da yayılmış olan Emîr Sultan'ın, hükümdarlara «taklîd-i seyf = kılıç kuşatma» âdetini başlattığı da ileri sürülür. Ankara meydan savaşından sonra, Bursa üzerine yürüyen Timürlü akıncılarının eline düştü ise de, götürüldüğü Kütahya'da Timür Beg tarafından serbest bırakıldı (1402). Sultan II. Murad Han'ın 1422 yılındaki İstanbul kuşatmasında, müridleri ile bulundu. Bursa'da, muhtemelen 1429 yılında, bir ölet (taûn) salgını sırasında öldü ve aynı şehirde kendi adıyla tanınmış semtteki türbeye gömüldü. Bir oğlu ve iki kızı olmuştur. Şiir ile de meşgul olduğu biliniyor. Anadolu'da

5) Seyyid Muhammed Nattâ', «Meşâirü's-Şuerâ» adlı bir şâirler tezkiresi yazmış olan Âşık Çelebi (1520-1572)'nin dedesidir.

onun tanıttığı Nûrbahşîlik tarikatı, batı Anadolu ve Rumeli'de yayılmıştır<sup>6</sup>.

2. Şeyh Sinân : Emîr Sultan (Emîr Seyyid)'in halîfesi olan mutasavvıf ve Nûrbahşî şeyhidir. Adı, Sinân olarak verilir ise de, bunun lâkabından kısaltılmış olması daha mümkündür. Mahmûd Fakih'in oğludur. Aslen Batı Anadolu bir soydan idi. XV. yüzyıl başlarında doğmuş olmalıdır. Çok genç yaşında iken, Bursa'ya yerleşen Emîr Sultan'a intisab ederek, onun yanında yetişti. Uzun süre Şeyhinin hizmetinde bulundu. Nihayet şeyhi ona, Alaşehir'de yerleşerek tarikatı yayması için halifelik verdi. Şeyh Sinân Efendi de, muhtemelen 1425 sıralarında Alaşehir'e gelerek, burada bir zâviye kurdu. Gösterdiği geniş faaliyet sonunda, XV. yüzyılda batı Anadolu'da yayılan Nûrbahşîlik tarikatının ileri gelen halifelerinden biri olmuştur. Şeyh Sinân Efendi, 16 Ağustos 1482 günü Alaşehir'de öldü ve zâviyesi yanındaki türbede gömüldü. «Vesiletü'l-metâlib fî cevâhiri'l-menâkıb» adlı eser ondan bahseder<sup>7</sup>.

3. Gurreti'r-Receb ... : Gurre, arabi ayın ilk günü demektir. Buradaki hicret tarihi, milât takviminde 16 Ağustos 1482 günüdür.

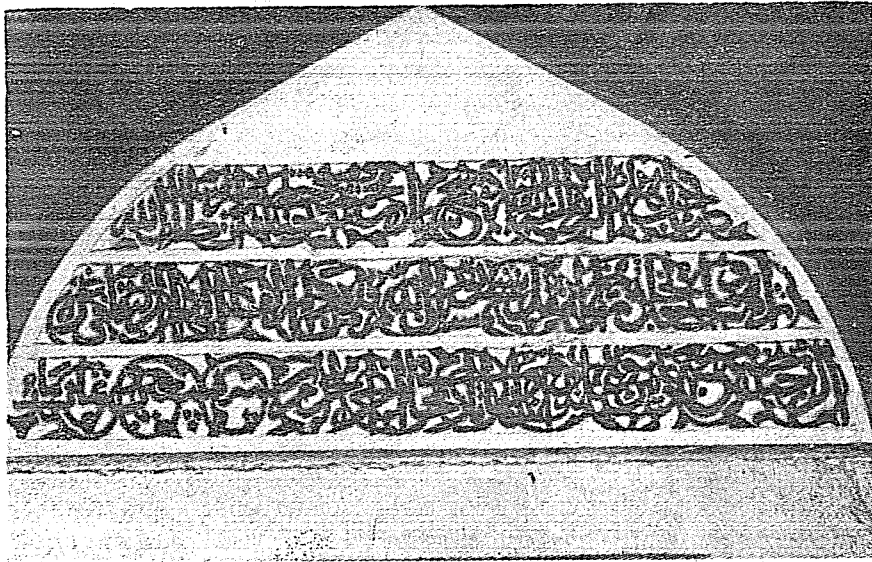
4. Âhiri'l-Muharrem ... : Âhir, arabi ayın son günü demektir. Buradaki hicret tarihi, milât takviminde 16 Şubat 1485 günüdür.

6) Emîr Seyyid hakkında bk. M. Câvid Baysun : *Emîr Sultan'ın hayatı ve şahsiyeti*. Tarih Dergisi, I/1 (Eylül 1949). 77-94 (geniş bibliyografya verilmiştir); Aynı müell.: «Emîr Sultan». İslâm ans.

7) Şeyh Sinân Efendi için bk. *Emîr Sultan menâkab-nâmeleri* (bunlar, M. Câvid Baysun'un 6. çıkmada adı verilen makalesinde gösterilmiştir, 90-91. s. ); Senâî: *Menâkab-i Emîr Sultan (Keşif-nâme)*. İstanbul 1289. 76-78; Bursalı Belîğ Efendi: *Güldeste-i riyâz-ı irfân*. Hudâvendigâr 1302; Mehmed Şemseddin Efendi: *Yâdigâr-ı Şemsi*. Bursa 1332.



I. Kale-kapısı mescidi kitabesi (723/1323)



II. Şeyh Sinân türbesi kitâbesi (890/1485).

## AN INTRODUCTION TO THE STUDY OF THE ANATOLIAN TÜRBE AND ITS INSCRIPTIONS AS HISTORICAL DOCUMENTS

Ülkü Ülküsal BATES

This paper will examine the various types of inscriptions found on the mausoleums of the pre-Ottoman period in order to interpret the general social context of the mausoleum in Anatolia. Epigraphic expressions on the funerary buildings are the only surviving explanations for their existence that are provided by those who erected them. However, no more than an introduction to the study of these inscriptions is attempted in this paper.

Mausoleums (türbe) were built in great numbers in pre-Ottoman times between 1150 and 1400. By studying this particular class of buildings we may clarify somewhat our understanding of early Islamic architecture in Turkey. Furthermore, the examination of epigraphic evidence is an approach to the problem of patronage during these formative centuries of Turkish architecture. Few of the monumental buildings of this period were state-ordered public works. Most of them were «private donations» for reasons of religion, philanthropy or selfglorification, either by individuals or organized groups of people. Therefore, the reasons why certain people contributed entire buildings, why numbers of them joined together in such projects, and what the social/religious rewards were for such behavior are questions of some significance for Islamic art and architecture.

### Physical characteristics of the mausoleum :

The Anatolian mausoleum is a distinctive architectural entity dedicated solely to ideological or spiritual needs, and not for the habitation of the

\* Bu yazı 1970 Kasımında, Columbus, Ohio'da toplanan Middle East Studies Association Kongresine tebliğ olarak sunulmuştur.

living. It provides a resting place for the spiritual, though not always for the corporeal, remains of the deceased. The elements of construction on this building are defined with a clarity which, by their restricted use, express the commemorative functions of the mausoleum<sup>(1)</sup>. While the Anatolian Seljuq period building is a development out of the Iranian mausoleum form (gonbadh), it embodies constructional designs and techniques locally evolved by Anatolian cultures antecedent and contemporary to the **gonbadh**.

Briefly, a **türbe** contains a crypt which is enclosed in the base section that is partially underground, but which almost always has an entrance from outside. The main part of the building, however, is the shaft and the room it encloses above ground level. This section is the most prominent element of the building, both with regard to the space it occupies proportionate to the entire structure, and in its closely determining the exterior form of the building. The shaft is surmounted by a roof that ascends from the walls to a point, assuming a conical or pyramidal shape. The profile of the building is one of accentuated verticality. It is analogous to a tombstone, here expressed in a monumental and sculpted construction (Plate 1).

The tomb structure in Anatolia acquires in the Seljuq period unambiguous symbolism in its architectural form. Its function can never be in doubt to the beholder, nor can the same function be expected of buildings which fail to meet a number of well defined and predictable architectural requirements. The structural elements employed in tomb architecture are strikingly similar to one another and, indeed, most are but slight variations upon a common theme<sup>(2)</sup>.

#### Evolution of Anatolian türbe :

The general evolutionary stages of the Islamic Anatolian **türbe** on the basis of morphology prior to the rise of the classical Ottoman architecture are summarized as follows: 1. The «models» for funerary edifices were derived from Seljuq sources in Iran around 1150. The Anatolian **türbe** did

- 1) For a comprehensive study of buildings of commemorative nature see: O. Grabar, «The earliest Islamic commemorative structures, notes and documents,» *Ars Orientalis*, IV (1966).
- 2) Anatolian mausoleums can be grouped according to the exterior shape of their shafts: polygonal, round, square, and rectangular (the so-called «eyvan» **türbe** is basically rectangular).

not go through a rudimentary or faltering trial period. While architectural elements used on the building frequently display local Anatolian antecedents, the class of building known as **türbe** does not have a pre-Iranian prototype in Asia Minor. 2. In the second phase, the models or prototypes once introduced immediately underwent changes and alterations in order to conform with the needs and tastes of the people, and the resources of the new land. Stone as the medium of construction soon came to be employed widely in Anatolia, and almost exclusively replaced the brick favored in Iran. (Plate 2). 3. Around 1250 there occurred a sudden increase in the quantity of mausoleums erected, and an enrichment in the variations made on the existing types. Beginning around 1220, large groups of people moved to Anatolia as a result of the westward pressing Mongol invasions. Some came ahead of the Mongols seeking refuge. Individual scholars and spiritual leaders came from the East to southwestern Asia, and particularly to Anatolia which was then comparatively stable and unaffected by the Mongol invasions<sup>(3)</sup>. These people brought new dimensions to the political and social make-up of Anatolia, which eventually influenced and then imposed themselves upon funerary architecture.

Moreover, when Anatolia later became vassal to the vast Ilkhanid hegemony, it emerged once again a cross-roads in a more-or-less politically united Near East. Architectural influences from Islamic Iran, Egypt, and Syria seem to have suggested modifications in the constructional proportions and in the decorative systems of funerary building, even though there were no radical changes in the essence of structure. (Plate 3).

Those stylistic changes that came to Anatolia after 1250 from outside Asia Minor soon blended with the non-Islamic traditions of newly subjugated western Anatolia. Ultimately, after our period, the architecture of western Anatolia began to dominate in the stylistic formulation of the mausoleum, as well as in other classes of religious and secular building, as it became more directly and closely integrated in the Mediterranean world.

#### Epigraphy :

Calligraphy has always occupied a special place in Islamic art. It is

- 3) One of these celebrated individuals was the father of Jalāl al-Dīn Rūmī who was a mystic-scholar. He first halted in Damascus, then in Anatolia, where he proclaimed: «Our land is the capital, Konya.» (Ahmed Eflaki, *Ariflerin Menkıbeleri*, edited by T. Yazıcı. 2nd. ed. (Istanbul, 1964 and 1966), vol. I, pp. 21-2.)

not only because of its abstract quality, matchless for use in design that the Muslim artist delighted to exploit, but also because it can be utilized as a communications medium for the literate. Thus, when they are used both for ornamentation and instruction, the inscriptions on Islamic monuments acquire an iconographic quality similar to formalized representations in Christian buildings. The dedicatory texts in most cases give the names of donors, their titles and the date of construction, and occasionally of the occupants' death. These shed light on the types of patronage which instigated the construction of the monumental tombs, and thus are social documents. The dates given are, of course, instrumental for the chronological classification of the architectural elements.

However, inscriptions are more valuable to scholars as textual aids in establishing the social context of any individual mausoleum and, when taken together, help illuminate historical developments in Seljuq-Anatolian society. For purposes here, inscriptions which are purely decorative can be usefully distinguished from dedicatory or otherwise informative ones. We will briefly mention the former with respect to their general placement and occurrences. Then the paper will treat in more detail those inscriptions which record names, dates, social ranks and professions, or whose symbolic content adds to our historical knowledge.

One function of all types of inscriptions on mausoleums is decorative. The purely decorative inscription, however, is not specific to any *türbe*, but is repeated as often as is any other element of ornamentation. The most familiar location for a band of epigraphic frieze is immediately under the roof or along the top edge of the shaft (Plate 4). The text is usually Koranic, often the Throne Verse,<sup>(4)</sup> it conveys its message to both believers and «infidels» alike, but adds little to our understanding of a given building because of its general and indiscriminate distribution.

Inscriptions rarely appear inside a mausoleum (Plate 5). Of these, only a few are in bands and are panegyric in nature,<sup>(5)</sup> while the rest are in the form of separate panels which usually give the names of the prophet, the first Caliphs, and the sons of 'Ali: Ḥasan and Ḥusayn. The inclusion of the names of 'Ali's sons testifies the marked tendency towards Shi 'ism in Ana-

4) Koran 2: 256.

5) The names of the donors appear in the inscriptions found inside the mausoleums of Amīr Yavtash at Reis, Akşehir, and of Amīr Nūr al-Dīn Jabra'il bin Jājā at Kırşehir.

tolia, especially at the «flok-level» of religion.<sup>(6)</sup> It is highly probable that inscriptions inside the buildings were originally a more familiar sight, but the periodic replastering of the walls conceals any such works.

Much more important are the inscriptions of a dedicatory nature. These are specific to the building on which they are put, and each identifies the *türbe* as commemorating the person (or persons) named in the text. The customary place for such inscriptions is above the arch of the opening for the doorway (Plate 6).

The terms used to designate a funerary structure as they appear in the dedicatory inscriptions mark the religious-commemorative and, paradoxically, the partially secular nature of such buildings. *Türbe* (turbah) is the word that is most often used on these as well as in everyday language to refer to a mausoleum. It is found on eleven out of 40 recorded inscriptions belonging to funerary structures in eastern and central Anatolia built between 1150 and 1400. It seems that the word had already lost its original meaning (earth) by the time the tomb became a monumental structure. *Kubbe* (qubbah) is relatively rare (3 out of 40). *Qubbah-i ḥaḍrah* (the «green dome») refers particularly to the mausoleum of Jalāl al-Dīn Rūmi which still stands today, covered with green tiles. The word «qubbah» also meant a royal residence in the 13th century.<sup>(7)</sup>

*Meşhed* (mashhad) or «place of witnessing» is a word that sometimes appears in the dedicatory inscriptions as a synonym for mausoleum (5 out of 40 *türbes*). In none of the examples does the word actually mean a place where an event in the framework of organized religion occurred. The word was used more in the honorific than in the literal sense. *Makber* or *kabir* (maqbar, qabr) are words both derived from the Arabic root «to bury», hence, directly relevant to the inherent function of the edifice (in 2 *türbes* out of 40). However, the use of the term in the inscriptions to describe an architectural enterprise seems of some significance. Twice *imaret* ('imārah) is seen inscribed on the Anatolian mausoleums. In its later usage the word comes to signify a building consisting of several units. *Ravza* (rawḍah)

6) The role that shi'ism played in the formation of so-called heterodox religious sects in Anatolia is discussed by F. Köprülü *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, 2nd ed. (Ankara: 1966), 92-96.

7) The term *qubbah* was also used for royal palaces at Damascus, Rusafah and Baghdad.

which literally means «garden» is found only once on the Anatolian **türbe**.<sup>(8)</sup> However, the term is frequently found on contemporary tombstones, signifying, perhaps, an important conceptual distinction.

**Mescid** (masjid) is used to denote a mosque in almost every case where it appears in an inscription in Anatolia. We find only one **türbe** which has the term «masjid» in its dedicatory plaque.<sup>(9)</sup> The combination of a masjid with a **türbe** is extremely rare, and it never became a general practice. It is also rare to find a funerary chamber attached to a mosque.

According to information supplied by the texts of inscriptions it seems that the early building of mausoleums was largely undertaken by the upper or elite class. These were directly affiliated with the palace or government of Konya and smaller principalities in Anatolia, as well as those associated with the Ilkhanid sultans. Members of this undoubtedly wealthy class with considerable power ostensibly promoted the building of funerary monuments in a desire to commemorate themselves and, it would seem, to advertise their political titles. They are strikingly secular in the manner in which they achieve this end, and take no pains to portray themselves as religious leaders.

Rather surprisingly, of the some 200 mausoleums known to date from this formative period, only four were actually built to house the remains of the Seljuq sultans. The inscriptions in those cases specifically refer to the ruler as «sultan» and give his full title.<sup>10</sup> The earliest two mausoleums are situated on the citadel of Konya, an area which contained the royal palace, the largest mosque and perhaps other governmental establishments. One of the **türbes** contains the sarcophagi of nine rulers. Unfortunately, the second **türbe** has been partially destroyed, but it is likely that the remains

8) One 13th century example belongs to the so-called mausoleum of Hasan Padişah at Ahlat. *Répertoire chronologique d'épigraphie arabe*, (Cario: 1931-1955), no. 4696.

9) The mausoleum of Amīr ʿAlī Bishrau at Kayseri, dated 1350, contains a dedicatory inscription that starts with the words, «This masjid...». (A. Gabriel, *Monuments Turcs d'Anatolie*, vol. I (Paris: 1931) p. 82). In this building the sarcophagi are in the crypt while the main room is empty but for a *mihrab* on the south wall.

10) For example, the full title of Sultan Izz al-Dīn Qilij Arslān II as it appears on the dedicatory inscription is given by Löytved: «Der Sultan der Grosse, Iseddunja waddin, Säule des Islams, und der Musulmanen, Ruhm der Könige und Sultane, Töter der Ungläubigen, der Siegreiche Kylydsch Arslan — Helfer des Fürsten der Gläubigen.» (J.H. Löytved, *Konia, Inschriften der seldschukischen Bauten*, (Berlin: 1907), no. 9).

of most of the other Seljuq rulers lie in this structure. It is important from a historical perspective that individually the sultans did not feel the necessity their own commemorative monuments.

The third and fourth imperial funerary rooms are each contained within a **medrese**; dedicated respectively by Giyāth al-Dīn Kay Khusraw in Kayseri and by ʿIzz al-Dīn Kay Kāʿūs in Sivas. All four of these mausoleums date before the coming of the Mongols in Anatolia.

The word «amīr» as a title appears on numerous dedicatory inscriptions. It is a secular rank that is linked with a man of high status in the ruling class. On one of the inscriptions the personage who has this appellation is also given the titles «bek» and «pīr».<sup>11</sup> Twice, the word «amīr» is used alongside with another title in the government, «safah-salar». Several local governors under the Mongols are referred as «amirs». One of these is Amīr Jamāl Dawlah waʿl-Dīn Khwaja Yaqūt, whose name is in the dedicatory inscription alongside with that of the ruling Ilkhanid Sultan's, Oljaytū.

Other titles that refer to official status in the governmental system of Anatolia in this period are **tāj al-vizier**, **vizier**, **tash-bāz**, **shāhnāh**, **hajīb pāshā**. The title «bek», most probably of Turkish-Mongolian origin, is seen on four mausoleums, all built after 1250.

A surprising number of mausoleums are dedicated to women, most of whom are known historically to have belonged to the Seljuq royalty. These women had secular titles and they are recorded in the inscriptions: **khātūn**, **malīkah** and **pāshā**.

It is also significant that mausoleums which deviate architecturally from usual types often belong to women. They sometimes have unusual decoration such as animal and human figures on their walls (Plate 7) or, as in two instances, the **türbe** proper is enclosed within a high wall (Plate 8). Also, the complete dedicatory texts almost always supply the name of the father of the lady, who was frequently a member of the Seljuq dynasty or a local tribal leader. Similarly the name of her son is also included in the cases where he is a sultan.

When compared to the position of women in contemporary Islamic society the relatively high number of mausoleums built for or by women is particularly striking. A militantly religious «sisterhood» or «Bajiyān-i Rūm»

11) This inscription belongs to the mausoleum of «Pir' Husayin Bek», also known as Turgutoğlu. (C. Huart, *Konia*, (Paris: 1997), 166).



is known to have existed in the 14th century in Anatolia. They not only fought in wars, but were organized among themselves under a **Baji-bek**.<sup>(12)</sup> Unfortunately not much is known about these corporations of women or of the nature of these sisterhoods. Neither can we link any of the mausoleums with these warrior women.

A point of interest with respect to the secular nature of mausoleum inscriptions of all periods is the rather frequent presence of architects' signatures on such buildings. The words used to indicate the work of an architect are '**amal** and **bāni**', with the latter term appearing on the mausoleums in eastern Turkey.

Two funerary buildings in Kayseri are built by the same architect, Le (on) bin Qārā. Another signature that occurs on two separate buildings, one in Niksar the other in Sivas, belongs to Aḥmad bin Abū Bakr al-Marandi. Both structures are in brick, and date from the first quarter of the 13th century. However, while the octagonal mausoleum in Niksar is modest in its architectural lines and decoration, the **türbe** of Sultan Kay Kā'ūs, the work of the same architect, is distinguished for its splendour in decoration which utilizes color.

In the late 13th century and in the 14th century tombs of holy men multiply and soon surpass those of secular notables. A great number of mausoleums either inscribed or without any surviving inscriptions are dedicated to religious men. **Shaykh** is the word most frequently encountered title modifying personal names. Among personages bearing this religious title, some also hold secular ranks such as **pāshā**.<sup>(13)</sup> The **shaykhs** exercised significant power over the populations especially after the Mongol invasion, even over the sultans of Seljuqs. For example, the downfall of the Seljuqs was popularly attributed to Sultan Rukn al-Dīn's lack of respect towards Jalāl al-Dīn Rūmi.<sup>(14)</sup> The **shaykhs** were believed to have supernatural powers which continued after their death, with power being transmitted to the tomb in which they were buried.<sup>(15)</sup>

12) F. Köprülü, *Osmanlı Devletinin Kuruluşu*, 2nd. ed. (Ankara: 1959) pp. 93-94.

13) The inscription on the mausoleum of «Fakih Dede» in Konya, dated 1281-82, reads: «Shaykh al-ālām ...pāshā bin «ayas.» (I.H. Konyalı, *Konya* (Istanbul: 1964), pp. 592-4).

14) A. Eflaki, *Ariflerin Menkibeleri*, I (1964), pp. 141-2.

15) *Ibid.*, p. 37.

**Sayyid**, as it appears on the mausoleum, denotes a spiritual profession in Anatolia. The title **imām** occurs only once in the mausoleums, associated with the name of Sadr al-Konewi who, as far as is historically known, was not a Shi'i but a follower of the Sunni order of the Mawlawis. The term **akhi** is common both on mausoleums and tombstones in this period, which is not astonishing when one considers the military-religious role they played in Anatolia.<sup>(16)</sup>

Although today the majority of **türbes** are locally attributed to holy men of one sort or another, this is usually done without any documentation. While an inscription may give the name of a man from the ruling class, the **türbe** often becomes known as that of a **shaykh** or **baba** among the people who await miracles from the alleged owner. There is no way of knowing when this transformation of names and function in the popular mind took place, whether immediately after the dedication of the building or in later centuries. An example is the so-called «Seyyid Battal Türbe» at Sinop, whose still legible inscription gives the name of «Amīr Taybugha».<sup>(17)</sup>

#### Conclusion :

The small but unified structure of the Anatolian mausoleum is, in the eyes of the people who believe in it, not only a material commemorative landmark, but a living symbol of the dead. The inscriptions placed on such edifices enhance this aspect of the funerary buildings. The types of patronage that undertook the building of **türbes** can be categorized, in a nonexclusive manner, as secular-governmental, religious governmental, religious-scholar, and finally popular (folk) -religious. The evolution of funerary monuments mirrors transformations in the political and religious make-up of Anatolia in the 13th and 14th centuries. The inscriptions are the most reliable documents for this phenomenon. Until the invasion of the Mongols around 1245, the inscriptions primarily belong to the members of the Seljuq dynasty, including prominent women. To a lesser extent, tribal leaders or heads of the rival but less powerful Turcoman dynasties left their funerary monuments and are featured in **türbe** inscriptions. These are essentially secular leaders

16) For a recent discussion of «Ahis and Architecture», see: J.M. Rogers, «Recent Work on Seljuq Anatolia», *Kunst des Orients*, VI, 2 (1969).

17) A study of the türbe is by F. Taeschner, «Die Türbe der Isfendiyağlı in Sinop», in *Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens*, (Istanbul : 1961), pp. 31-2.

who did not feel constrained to validate their positions of power by reference to religious office or publically advertised religiosity.

During the years of Mongol rule and final collapse of the Seljuqs, concurrent with the movement and displacement of hordes of people, it seems a new organizing impetus was sought, and found in newly arriving religious leaders and in the ideological conceptions they offered. The elaborations in funerary architecture are correlated with the religious development in this period. What is particularly interesting for the historian of this crucial era in the development of Anatolian Turkish society is the newly evidenced desire on the part of political leaders to assume legitimacy of office through the use of religious title. Concomitant to this is the increase in social status, and presumably in actual power, of titled religious leaders.

After the middle of the 13th century, there is a definite increase in the number of the people who could and did build **türbes**. In addition to the dynastic leaders of principalities, local governors appointed by the Seljuqs of Konya or by the Ilkhanids, even their wives, government officials erected mausoleums. The number of mausoleums dedicated to holy men between 1250 and 1400 seems to indicate the power of religion, and of those who were directly related to it.

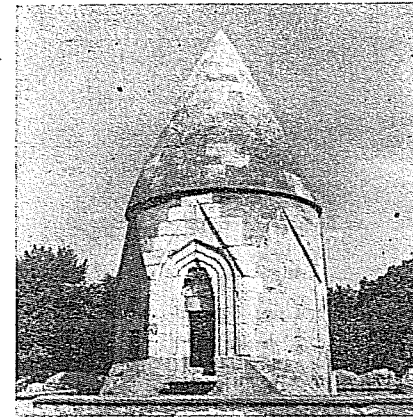


Plate 1. Kırşehir, Tübe of Melik Gazi,  
13th century.

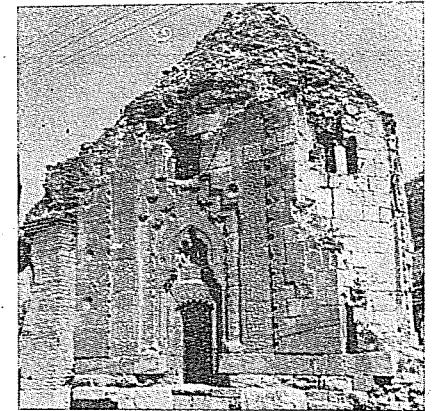


Plate 2. Amasya, Tübe of Halifet Gazi,  
late 12th century.

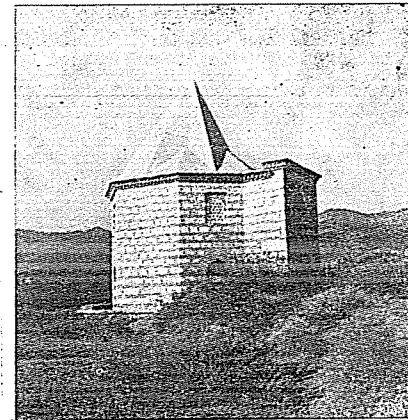


Plate 3. Selçuk, Anonymous mausoleum,  
14th century.

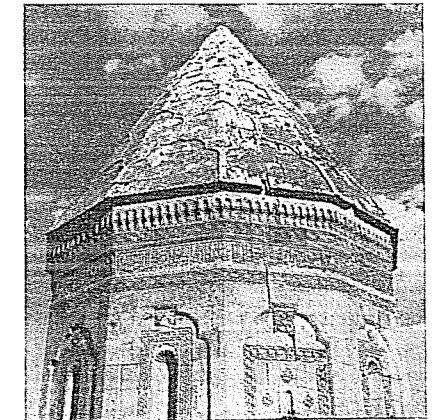


Plate 4. Gevaş, Tübe of Halime Hatun,  
760 H. (1358).

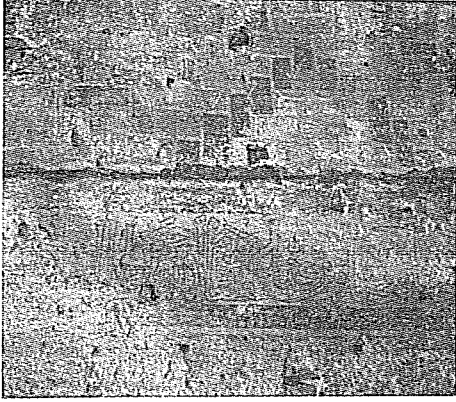


Plate 5. Reis, Akşehir, Tübbe of Emir Yavtaş, 13th century.

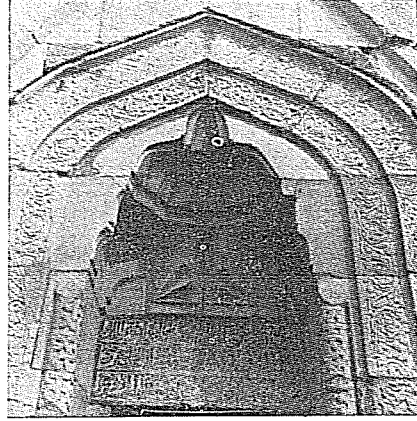


Plate 6. Kırşehir, Tübbe of Melik Gazi, detail of plate 1; dedicatory inscription.

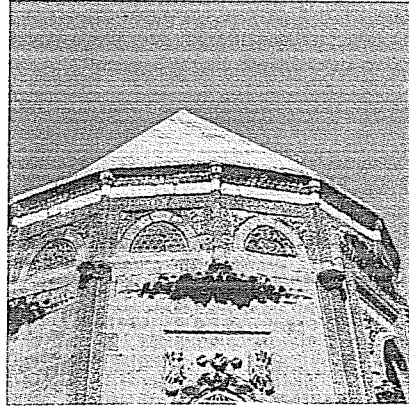


Plate 7. Niğde, Tübbe of Hüdebende Hatun, 712 H. (1312).

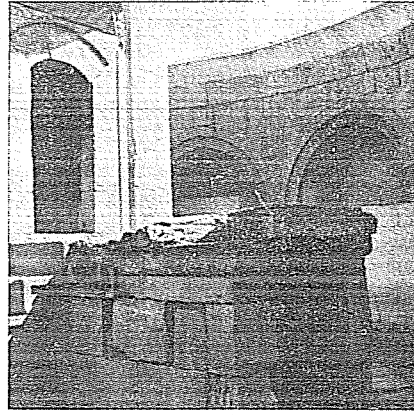


Plate 8. Tercan, Tübbe of Mama Hatun, probably 12th century; entrances to the tübbe proper and crypt, and part of of the enclosing wall.

## TÜRBE KİTABELERİ

### Ülkü-Ülküsal BATES

Osmanlı Devri öncesi Anadolu türbelerinde bulunan kitabelerin incelenmesi, metinlerinin özelliklerinin ve niteliklerinin yorumlanması bu devrin birçok yönlerini öğrenmeğe yardım edebilir. Türbelerde görülen kitabeler ilk elden bize, türbelerin nitelikleriyle ilgili bilgi vermektedir. Bunlar, ait oldukları binaları yaptıranların kişiliklerini, dinî eğilimlerini, gösterdiklerinden her biri o devre ışık tutan orijinal kaynaklardır.

Türbe kitabelerini iki gruba ayırabiliriz : 1) Belli bir yapıya munhasır olmayıp daima tekrarlanan metinler. Bunlar çoğunlukla Kuran'dan alınmıştır. Süre veya âyet (türbelerde hemen saçağın altında Ayet ül Kürsî bulunur; Ku'ran 2:256). Bu dinî konulu yazıda kendine öz, sembolik bir açıklama vardır. Bunların okunmaları, türbedeki yerlerinin belirtilmeleri, metnin neden seçilmiş olabileceği üzerinde yorum yapılması gereklidir. Türbeden türbeye tekrarlanan kutsal yazılar süsleme örnekleriyle benzer karakter taşırlar. Türbe mimarîsinin düzeni, kitabeler ve süslemenin dağılışı, birliği ve yapı üzerinde belli yer alışları sanat tarihi içinde gelişmiş ve gelenek halini almış sayılır. Gerçekten bu düzen türbenin bütün devirlerinde az fark gösterir. Osmanlı devri öncesi türbe mimarîsinde süsleme ve kitabelerde de devamlılık olması, bu tip binaların diğer mimarî eserlerle kolay kolay karıştırılmamasını sağlar.

2) Türbenin sanat tarihi içindeki yerini belirtmemiz için ikinci çeşit kitabeler, üzerine konuldukları yapıya ait olan, başka yerde aynen tekrarlanamayan «ithaf kitabeleri» daha önemlidir. Bu tip kitabeler türbeyi yaptıranın adını, sanını, ölüm veya yapı tarihini, yapının sahibi için niteliğini verirler. Yapıya verilen nitelik -türbe, mescit, meşhed kubbe hanekâh, ravza, v.b.- mezar yapılarının o devirde kapsadığı kavramları açıklar.

Kitabelerin çoğu tarihli olduklarından mimarî unsurların kronolojik sınıflandırılmalarında öncelikle yararlıdırlar. Bu belgelere göre yapının mimarî ve süsleme özellikleri tarihî açıdan incelenebilir.

İthaf kitabelerinin önemi şüphesiz yaptıranın kimliğini gösteren isimler ve terimlerdir. 1190-1400 arasındaki türbe kitabeleri gözden geçirildiğinde Anadolu'da 1240 yılları sırasında belirli bir değişme olduğu görülür. Onüçüncü yüzyılın ilk yarısında Moğolların önderinden kaçan veya göçlerine sebep oldukları boylar ve topluluklar Anadolu'ya İslâmiyet çevresinde kalan yeni inançlar, değişmeler getirmişlerdir. Yeni gelenler ve getirdikleri çeşitli gelenekler, fikirler Anadolu'yu etkilemiştir. 1243 Köseadağ savaşından sonra da Anadolu siyasî gelişmelere, yön değiştirmelere uğramış, nihayet Selçuklu devleti ortadan kalkmış, yeni bir devre, Beylikler Devri başlamıştır.

Şüphesiz bu gelişmeler mimariyi etkilemiş, kökten olmasa da yüzeyde önemli değişmelere sebep olmuştur. Türbe mimarisinde 1240'dan sonra yalnız yapı sayısı çoğalmakla kalmamış özellikle gövde şekillerinde, süslemede zenginleşme olmuştur. Beylikler Devrinde türbeler Batı Anadolu'ya yayılmış, bu bölgenin geleneksel özelliklerini de içinde eriterek bir daha zenginleşmiştir.

Kitabelerde izlediğimiz paralel gelişme ve değişmeler de önemlidir. Moğolların Anadolu'ya gelmelerinden önce ithaf kitabelerinde çoğunlukla Selçuklularla ve diğer Anadolu Türk Beylikleriyle ilişkili kişilerin adlarını okumaktayız. 1240 yılından sonra devlet ve hanedan kuruluşlarına mensup şahısların yanında din adamlarının isimleri görülmeğe başlamakta, bunlar sonra çoğunluğu meydana getirmektedir.

1240 ile 1400 yılları arasında Anadolu'da dinî eğilimlerin önem kazandığını kitabelerde takip edebiliyoruz. Ünvanlar arasında dinî olanlar artmaktadır. Hattâ askerî, siyasî veya asalet payelerinin yanına dinî olanların da katıldıklarını görmekteyiz. Bu devirde dinî inançlara sarılmağı, çeşitli tarikatlarn kurulmasını ve güçlenmesini, tarikatlara mensup olanlara ithaf edilen türbelerin çoğalmasını kitabelerde izlemekteyiz.

## ATABEY'DEKİ ERTOKUŞ MEDRESESİNDE BİZANS DEVRİNE AİT DEVŞİRME MALZEME

Yıldız DEMİRİZ

Isparta yakınında Atabey (Eski Ağras, antik Agrai veya Agrae) (1) da Selçuklu devlet adamlarından Mübarizeddin Ertokuş tarafından Sultan Alâeddin Keykubad zamanında H. 621/M. 1124 de yaptırılan medrese, mimarisi ve vakfiyeleri bakımından çeşitli yazarlar tarafından oldukça etraflı şekilde incelenmesine karşılık,(2) burada kullanılan çok sayıda ve ilgi çekici devşirme malzeme sadece kısa notlar halinde zikredilmiştir. (3).

Medrese, kapalı avlulu tipte tek eyvanlı bir yapı olup, geç antik ve bilhassa Bizans devri malzemesi bakımından adeta bir müze zenginliğindedir. Buradaki spolie'lerin çoğu orta Bizans devrine ait mimarî plastik örnekleridir. Yalnız güney duvarın dış yüzünde, saçak hattı hizasında geç antik devre ait bir büst bu grubun dışında kalır. (Resim 1) Mahallî üslûpta, kaba iş-

- 1) Agrai'nin yeri ve Bizans devrindeki durumu için Bk. W.M. Ramsay, *The historical geography of Asia Minor*, Londra 1890 (tıpkı basım Amsterdam 1962), s. 406; Türkçesi: (çev. M. Pektaş) *Anadolunun tarihî coğrafyası*, İstanbul 1960, s. 454.
- 2) Mimarisi hakkında, O. Aslanapa, «Selçuk devlet adamı Mübarüziddin Ertokuş tarafından yaptırılan abideler», *İslâm Tetkikleri Dergisi* II/1, 1957, s. 102-106; K. Erdmann, «Vorosmanische Medresen und Imarets vom Medresentyp in Anatolien», *Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Prof. K.A. Creswell*, Kahire 1965, s. 62; A. Kuran, *Anadolu Medreseleri*, C.I, Ankara 1969, s. 46-49, Şekil 20 (plân); Vakfiye ve kitabe için bk. İ.H. Uzunçarşılıoğlu, *Kitabeler*, İstanbul 1929, s. 221-224; O. Turan, «Selçuk devri vakfiyeleri, II. Mübarizeddin Ertokuş ve Vakfiyesi», *Belleten* 43, 1947, s. 423 vd.
- 3) En geniş bilgiyi H. Rott, *Kleinasiathe Denkmäler*, Leipzig 1908, s. 12 ve res. 14 de vermektedir. Ayrıca bk. K. Erdmann ve A. Kuran Not 2 deki yerlere ve G. Öney, «Anadolu Selçuk mimarisinde antik devir malzemesi», *Anadolu (Anatolia)*, 12, 1970, s. 22, res. 18 a, b.

lenmiş bu büst, dış cephede kullanıldığından zamanın etkisiyle de oldukça aşınmıştır.

Genellikle derleme malzeme olarak en çok kullanılan sütun başlıklarıdır. Bu yapıda da kapalı avlu kısmındaki sütunların dört başlığı da erken devirlere ait olmakla beraber çok aşınmış olduklarından bizim için ikinci plânda önem taşıyorlar (Resim 3). Sütun gövdeleri de büyük ihtimalle bir Bizans yapısından alınmıştır ve gerek bunlar, gerekse başlıkları yangın geçirmiş intibamı vermektedir. Sütunların bu yüzden çemberlerle takviye edilmesi gerekmiştir. Duvarların örüldüğü kesme taşların büyük kısmının da daha eski bir binadan alındığı muhakkak gibidir. (Resim 2).

Tam bir Selçuklu eseri olan cümle kapısı hariç, yapının gerek iç, gerekse dışında bütün kapı ve pencerelerin söve ve lentoları da devşirmedir. Bunların çoğu basit profilli olup Bizans kapılarından derlemedir (Resim 10, 13, 14, 16). Kapalı avlu kısmına ise özel bir önem verilmiş ve burada kabartma motiflerle süslü çeşitli Bizans mimarî parçaları hayli düzenli bir şekilde kullanılmıştır. İnceleme konumuzu daha çok bu parçalar, bunların Selçuklu yapısında kullanış tarzı ve Bizans devrindeki durumları teşkil etmektedir.

### I. Korkuluk levhaları ve benzeri parçalar :

1) (Resim 2) Binanın kuzey duvarının dış yüzünde kullanılmıştır. Dikdörtgen şeklindeki levha, kısa kenarlarından biri boyunca kırık olmakla beraber kabartmalı kısmının hemen hemen tamamı durmaktadır. İki ince şeritlerin meydana getirdiği bir dikdörtgenin bir eşkenar dörtgenle kesişmesinden ortaya çıkan sekiz köşeli yıldızın ortasında gene aynı tip şeritlerden, yuvarlak bir madalyonun etrafında dört küçük daireden ibaret örgülü motif bulunur. Madalyonun içindeki altı yapraklı rozet tezyinatı tamamlar. Düzgün bir işçilikle çok alçak kabartma olarak beyaz mermere işlenmiştir.

2) (Resim 4) Avludan eyvana geçişteki kademenin ön yüzünde soldan birinci levhadır. Beyaz mermerden 0.91 x 0.70 ölçülerindedir. Tezyinatına göre dikine olması gerekirken burada yatık dikdörtgen olarak kullanılmıştır. Çok alçak kabartma olarak ve mahalli zevke göre işlenmiştir. Dikdörtgen içindeki eşkenar dörtgenle buna dıştan örülü dört daire madalyon ile içten teğet bir daire ana şemayı meydana getirir. Köşelerdeki madalyonlarda birbirinin hemen hemen eşi, fakat duruşları farklı olan birer grifon bulunur. Orta madalyonda da kanat şeklinde iki yana açılmış bir bitkiye basan grifon vardır. Grifonların hepsinde kanat, kuyruk ve diğer çıkıntı yapan

kısımlar ve vücut hareketi daire şekline uydurulmuştur. Bu, daha çok doğu sanatında görülen bir özelliktir. Bu levhayı Rott, en erken 9. yy. a ait ve bu tarz korkulukların menşini doğu kabul eder<sup>(4)</sup>.

3) (Resim 5) Avludan eyvana geçiş basamağında soldan ikinci levhadır. Beyaz mermerden 1.29 x 0.70 m. boyutlarında dikdörtgendir. Çok alçak kabartma olarak işlenmiştir. Bazı çatlaklarına rağmen iyi durumda sayılabilir. Levha iki bordür ve bir ana yüzey olarak üç bölüme ayrılmıştır. Orta kısımda dikdörtgen içinde eşkenar dörtgen ve köşeler ile merkezde birer daire madalyon esasına dayanan hayli girift örgü sistemi ana motifi teşkil eder. Madalyon içlerinde çeşitli rozetler yer alır. Orta madalyonda uçları yuvarlak biten sekiz köşeli bir yıldız vardır<sup>(5)</sup>.

4) (Resim 6) 3 numaralı levhanın hemen sağında yer alır. 0.96 x 0.71 m. ebadında mermer levhadır. Çok alçak kabartma olarak işlenmiş üçüz şeritlerin meydana getirdiği dikdörtgen içinde baklava esasına dayanan örgülü şemada, köşelere yerleştirilen daire madalyonların içleri 12 köşeli rozetler, ortadakinin içi ise 9 köşeli bir rozetle doldurulmuştur. Diğer levhalara nazaran daha basit bir şema ve daha kaba bir işçilik gösterir.<sup>(6)</sup>

5) (Resim 7) Kareye yakın dikdörtgen olan bu levha (0.75 x 0.70 m.) 4 numaralı levhanın hemen sağında bulunur. 3 numaralı levhanın orta kompozisyonunun gerek motif gerek işçilik bakımından hemen hemen eşidir.

6) (Resim 8) 5 numaralı levhanın sağında ve bu grupta en sağdaki parçadır. Görünen kısmı 1.23 x 0.47 m. dir. Kalınlığı 11. cm. dir. Beyaz mermerden alçak kabartma olarak işlenmiştir. Uzun kenarlarından biri boyunca yere gömülüdür. Bu taraftan daha ne kadar devam ettiği kesinlikle belli değildir. Aslının ya 0.55 veya 0.90 m. olması mümkün ve ilk şekil daha kuvvetle muhtemeldir. Yanyana üç daire madalyonun birbirine ve çerçeve teşkil eden dörtgene düğümlenmesinden meydana gelen ana şemanın iki yan madalyonunda çok köşeli basit rozetler vardır. Ortadakinde ise herhalde bir haç bulunuyordu, bu kısım kazanmıştır.

### II. Lento, arkitrav, korniş ve benzeri frizler :

7) Arkitrav parçası. (Resim 9) 6 numaralı levhanın önünde, eyvana

- 4) Bu levhanın bir resmi Rott tarafından neşredilmiştir, not 2 deki yerde res. 4.
- 5) Not 4 de bahsi geçen resimde bu levha da beraber görülür. Ayrıca bk. G. Öney, Not 3 deki yerde res. 18 a.
- 6) G. Öney, aynı yerde res. 18 b.



çıkış basamağı olarak kullanılmış ve bu yüzden hayli aşınmıştır. Beyaz mermerden 0.94 m. uzunluğunda, 0.16 m. yüksekliğinde, alt genişliği 0.225 (bu yönde kırık) üst genişliği 0.32 m. olan beyaz mermer blokun görünen alt (şimdi üstte kalmıştır) ve ön yüzleri alçak kabartmalıdır. Kırık olan taşın uzunluğunun aslında 1.50 m. kadar olduğu tezyinatında anlaşılıyor. Alt yüzde ortada olması gereken kısımda bir eşkenar dörtgenin çevresinde dört daire esasına göre geçmeli motif, yanda ise sekiz yapraklı rozet bulunur. Ön yüzde burmalı sütunlara dayanan kemerlerin meydana getirdiği arkad içinde bitkisel, geometrik ve örgülü çeşitli motiflerin simetrik şekilde sıralandığı anlaşılıyor.

8) (Resim 10) Kapalı avlunun giriş yönündeki kapısında lento olarak kullanılan bu parçanın aslında da buna benzer bir yer için yapılmış olduğu anlaşılıyor. Beyaz mermerden 0.22 yükseklik ve 1.92 uzunluğundaki parçanın sağ ucu eksiktir. Soldaki örgülü bölümü burmalı sütuncukların meydana getirdiği arkad motifi takibeder. Her kenarın içinde birbirinden az çok farklı palmye, selvi, hayat ağacı gibi bir bitki motifi vardır. Çok iyi durumdaki bu kabartmada sadece bir kemerin içindeki haç motifi kazınmıştır.

9) (Resim 11) Avludan kuzeydeki tonozlu mekânlardan birine geçişteki kapıda lento olarak kullanılmıştır. İncelediğimiz mimarî süsleme elemanlarından tamamen ayrılan bu parça geç Roma devrine ait ve mahalli bir üslûbun ve işçiliğin eseridir. Kuvvetli ışık-gölge etkisi ve adeta dejenere olmuş bitkisel motifler dikkati çeker(7).

10) (Resim 12) Avludan kuzeydeki tonozlu mekânlardan birine geçişteki kapının sol sövesinde kullanılmış, aslında yatay olması gerekirken dikey yerleştirilmiş ve kapı kanadı için bir kısmı kesilmiştir. Mevcut parça 1.84 x 0.26 x 0.175 (aslında ca. 0.30) boyutlarında beyaz mermerdendir. Ön yüzeyindeki tezyinatta (resimdeki duruşa göre soldan sıra ile) sekiz köşeli yıldız, tezyini haç, örgü ve arkad motifleri kullanılmıştır. Halen boş olan kısımda ise herhalde bir haç motifi vardı ve bu, simetri eksenini teşkil ediyordu. Altta kalması gereken yüzeyde de aynı hizaya daha büyük boyda bir haç isabet etmektedir, fakat yarından kesildiği için dikkati çekmemiş ve kazınmadan bırakılmıştır. Bu parçada işçilik diğerlerinin çoğundan daha kaba ve çizgiler daha düzensizdir.

11 ve 12) (Resim 13 ve 14) Birbirinin hemen hemen eşi olan bu iki

7) A. Kuran, ay. esr. resim 90.

parça avlunun batısındaki simetrik kapılarda lento olarak kullanılmıştır. Bir konişin parçaları olabilirler. 0.20 x 1.49 ve 0.20 x 1.54 m. boyutlarındaki beyaz mermer frizlerin sadece bir yüzünde alçak kabartma tezyinat görülür. Burada birbirine düğümlü, içleri çeşitli rozetlerle dolgu daire madalyonlar çizgici bir üslûpta alçak kabartma olarak işlenmiştir. Korniş olabileceğine göre diğer yüzlerinin işlenmemiş olması kuvvetle muhtemeldir.

13 ve 14) (Resim 15) Avlu ortasındaki havuzun kuzey tarafındaki oluğun iki yanında yerde kullanıldığından çok aşınan bu iki parçadan resimde ön plânda görünen (0.30 x 1.58 m.) horizontal, diğeri ise (0.27 x 1.56 m.) belki vertikal kullanılmak üzere hazırlanmıştır. Öndekinin alt yüzünün de işlendiği ve lento veya arkitrav, arkadakinin ise korkuluk payesi olduğu tahmin edilebilir.

15) (Resim 16, 17, kşr. desenle) Türbeye giriş kısmında en üstte korniş gibi, yani orijinal fonksiyonuna uygun kullanılmıştır. 0.90 x 0.19 m. boyutlarındadır. Alçak kabartma olarak geometrik geçmeli bir bordürle süsüdür.

16) (Resim 16, 19, kşr. desenle) 15 numaralı parçanın sağındadır. 1.77 x 0.20 boyundadır. Sol ucuna yakın kısımda yer alan kazınmış haç motifini simetri eksenini kabul edersek tamamı 2.88 m. olmalıdır. 1.05 m. boyundaki 19 numaralı parçanın bunun devamı olması muhakkak gibidir. Haçın her iki tarafında oldukça girift geometrik geçme motifli bir bordür ve uç kısmında ise daha basit geometrik tezyinat vardır.

17) (Resim 16, 18, kşr. desenle) 0.75 x 0.19 boyundaki bu friz 15 numaralı parçanın devamı veya eşidir.

18) (Resim 16, 17, kşr. desenle) Türbeye girişin sol kapısında lentonun üstünde yer alan 1.10 x 0.22 boyutlarındaki bu mermer friz, şimdiye kadar incelediklerimizden farklı olarak hayli yüksek kabartma rozetlerle süsüdür. Yüzeyden 5,5-6 cm. kadar kabarık olan bu rozetler giriftçe örgülü bir bordürün yuvarlak madalyonlarında dolgu olarak kullanılmıştır.

19) (Resim 16, 17, kşr. desenle) Türbeye girişin sol kapısında arkitravdır. 1.05 x 0.21 m. boyutlarındaki bu friz, 16 numaralı frizin parçası olmalıdır. Örgülü bir bordürle süsüdür.

20) (Resim 16, 17, kşr. desenle) Türbeye girişin sol kapısında sol sövede kullanılmıştır. Bir arkitravın parçasıdır. 1.44 x 0.17 x 0.145 m. boyutlarında beyaz mermer frizin önde görülen basit geometrik motifle süsü

yüzeyi aslında arkitravın alt yüzü olmalıdır. Diğer yanı kısmen kesik olmakla beraber arkadlı ve geçmeli, 8 veya 22 numaralı parçalara benzer tezyinatı olduğu anlaşılıyor.

21) (Resim 16, 17, kşr. desenle) Aynı kapıda sağ sövede kullanılan bu parça için de aynı şeyler söylenebilir. Hasır örgüsü şeklinde bir motifle süslüdür.

22) (Resim 16, 18, kşr. desenle) Türbeye girişin sağ kapısında lentonun üstünde bulunan 1.00 x 0.22 m. boyutlarındaki friz, örgü ve içinde ağaç motifleri bulunan arkad bordürü ile süslüdür. 8 numaralı frizin parçası veya eşidir.

23) (Resim 16, 18, kşr. desenle) Türbeye girişte sağ kapının lentosudur. 18 numaralı frizin eşi veya parçasıdır. 1.01 x 0.22 x 0.13 m. boyutlarındadır.

24 ve 25) (Resim 16, kşr. desenle) Türbeye girişte sağ kapının sağ ve sol soveleri olarak kullanılan bu frizlerin (1.24 x 0.23 x 0.19 ve 1.45 x 0.265 x 0.175 m.) cepheden görünmeyen yan yüzleri 8 ve 22 numaralı parçalar gibi arkadlı sistemde süslüdür. Ön yüzleri ise karelere ayrılmış ve herbiri birbirinden az çok farklı rozet, palmet gibi desenlerle süslenmiştir. Bu yüzde kabartma çok alçaktır.

### III. Sonuç :

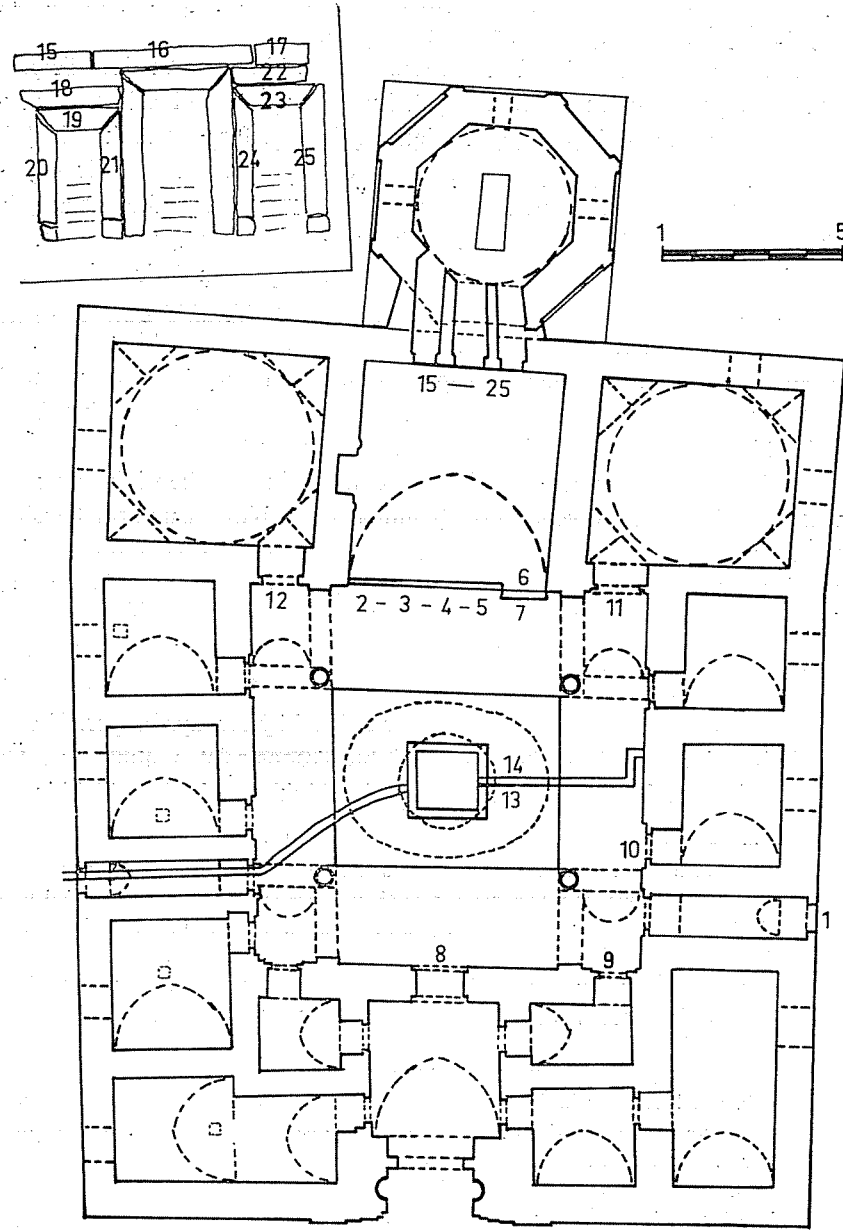
Atabey medresesinde kullanılan devşirme malzemenin başlıcasını gözden geçirdikten sonra bunların pek az istisna ile aynı işçilik ve üslûpta oldukları dikkatimizi çeker. Genel olarak hayli alçak bir kabartma tekniği temiz bir işçilikle uygulanmıştır. Geometrik şekillerin katılığa varmayan rahat bir düzenliliğe sahip oldukları görülür. Kabartmalar birbirine paralel ince iki veya üç çizgi ile temin edilmiş ve çizgici bir üslûp hakim olmuştur. Pek nadir hallerde burğu yardımı ile gölge-ışık etkisi kuvvetlendirilmiştir. Bitkisel tezyinat, geometrik çerçeve içine alınmıştır. Figürlü tezyinat sadece bir levhadaki grifonlara inhisar eder. Bu tarzdaki mimarî plastik örneklerini Batı ve İçbatı Anadolu'nun birçok merkezlerinde görüyoruz. Bu üslûp başkentten farklı olup doğuda Konya yöresine kadar uzanmaktadır. Akşehir, Afyon, Konya (Alâeddin camii yanındaki türbeler) gibi merkezler-

de spolie olarak sık sık karşımıza çıkan bu eserlerin çoğu neşredilmemiş veya yeterli şekilde ve toplu olarak ele alınmamıştır<sup>8)</sup>.

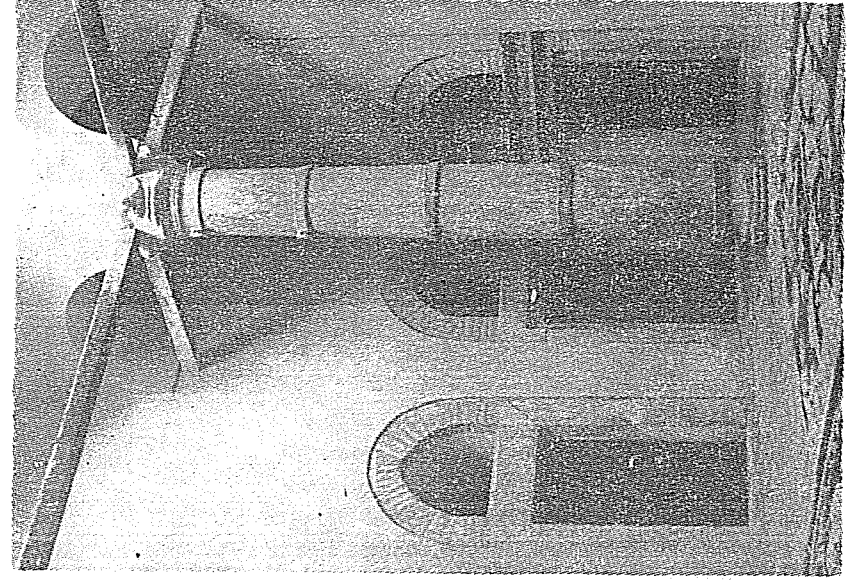
Ortaçağda hemen hemen bütün çevrelerde ve bilhassa Anadolu Selçuklularında devşirme malzemenin pek çok kullanıldığı dikkati çeker. Selçuklularda bunların, batıdaki ortaçağ eserlerindekiyle farklı olarak çok defa esas fonksiyonlarına uygun yerlerde, bazen de bir müzecinin teşhir gayretine benzer şekilde fakat hemen her zaman güzelliğini ortaya koymağa çalışarak kullanıldığı görülür. Devşirme malzemenin böyle çok kullanılmasının sebebi, herhalde kısa süre içinde geniş bir ülkeye yayılan farklı dine mensup bir devletin bu süre içinde pek çok sayıda eser meydana getirmek arzu ve ihtiyacında bulmak gerekir. İmkân ve vakit bulunduğu binasını tamamen yeni ve orijinal malzeme ile yapan ve süsleyen Selçuklu ustası, çabuk çalışması gerektiğinde bulunduğu hazır malzemeyi de kullanıyor, fakat bunu yeterli şekilde değerlendirmeyi de pek iyi başarıyordu<sup>9)</sup>.

Ertokuş medresesindeki spolie malzemenin hemen hepsinin aynı elden değilse bile aynı atölyeden çıktığı muhakkak gibidir. Bunların hepsinin aynı yerde evvelce mevcut ve belki de harap bir Bizans kilisesinden alındığı anlaşılıyor<sup>10)</sup>. Burada enteresan olan husus, parçaların çoğunun esas fonksiyonlarına eş veya benzer yer ve şekillerde kullanılışdır. Medreseye girildiğinde, ön plânda korkuluklar ve arka plânda türbe girişinin üçüz açıklığı bize adetâ bir kilisenin ikonostasis'ini hatırlatır. İkonostasis gibi burada da yapının en kutsal olan kısmı diğer yerlerden böylece ayrılmıştır. Esasen kanaatimizce bu parçaların hemen hepsi bir ikonostasisden alınmıştır. Üslûp ve motiflerine bakılarak 9.-10. yy. a ait oldukları tahmin edilebilir.

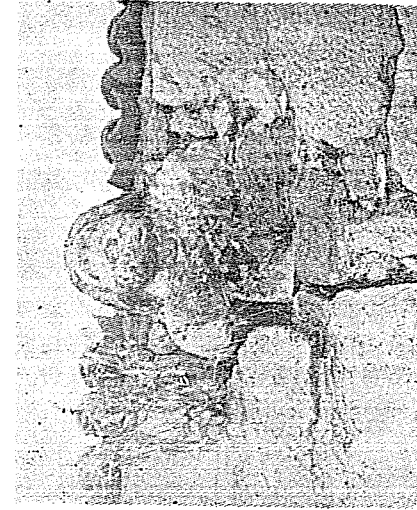
- 8) Bu konuda hazırlamakta olduğum toplu bir araştırmayı ileride yayınlayacağım. Aynı bölge içinde ka'makla beraber Uşak'ın Selçukler köyünde meydana çıkarılan bir kilise kalıntısında bulunan parçaların çoğunun figürlü olduğu dikkati çeker. Bunlar teknik ve genel üslûp'arı bakımından da farklı olup değişik bir atölyenin eseri olmalıdırlar. Bu hususta bk. N. Firatlı, «Découverte d'une église byzantine a Sébasta de Phrygie, rapport préliminaire», *Cahiers Archéologiques*, 19, 1969, s. 151-166.
- 9) Batı ülkelerinde spolie kullanışı hakkında toplu bilgi için bk. F.W. Deichmann, «Säule und Ordnung in der frühchristlichen Architektur, 1. Die Spolien, 2. Ordnung und Anordnung», *Römische Mitteilungen*, 55, 1940, s. 114-130; A. Esch, «Spolien, Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien», *Archiv für Kulturgeschichte*, 51, 1969, s. 1-64; Türkiye'deki durum için kısa bir etüd, G. Öney, not 3 deki yazı.
- 10) Rott, medresenin bir kilisenin kalıntıları üzerine inşa edildiğine muhakkak nazarı ile bakar, hatta plânın kilise ile ilgili olmayışını adetâ garipser, kşr. ay. esr. s. 12.



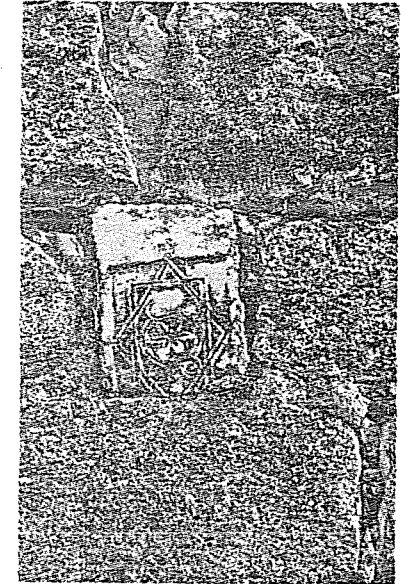
Şekil: 1. Plân ve spolie'lerin yerlerini gösteren desen.



Resim 3. Deyirme sütun ve başlığı.



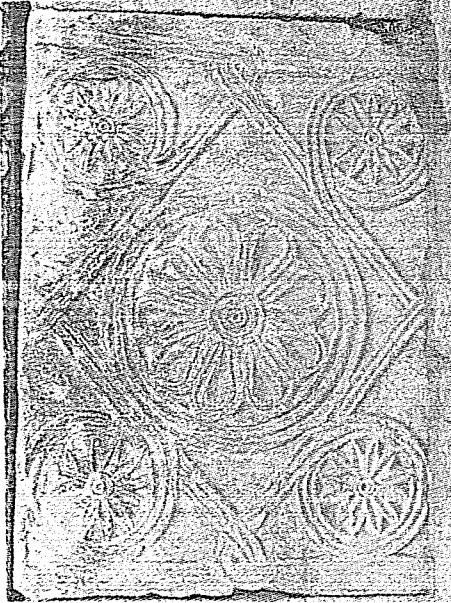
Resim 1. Antik büst.



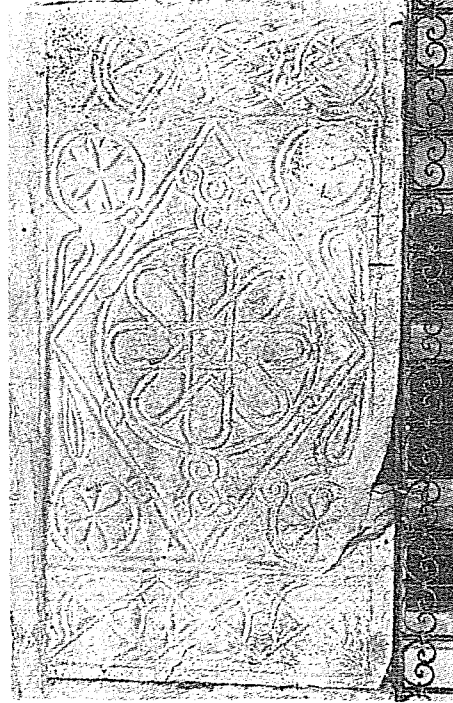
Resim 2. Kuzey duvar ve korkuluk.



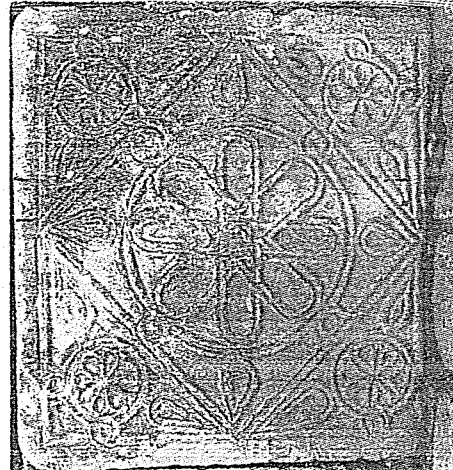
Resim 4. Griffon'lu korkuluk levhası.



Resim 5. 3 Numaralı korkuluk levhası.



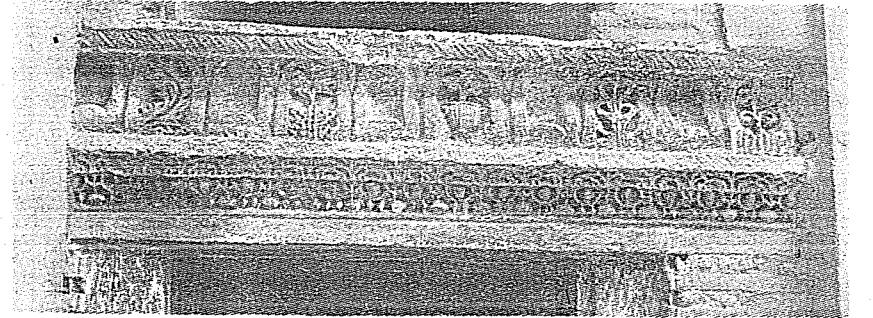
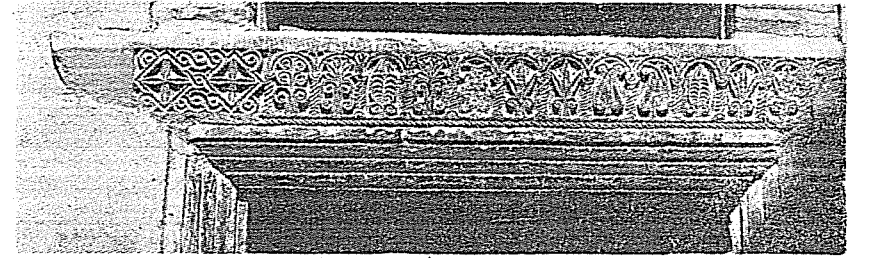
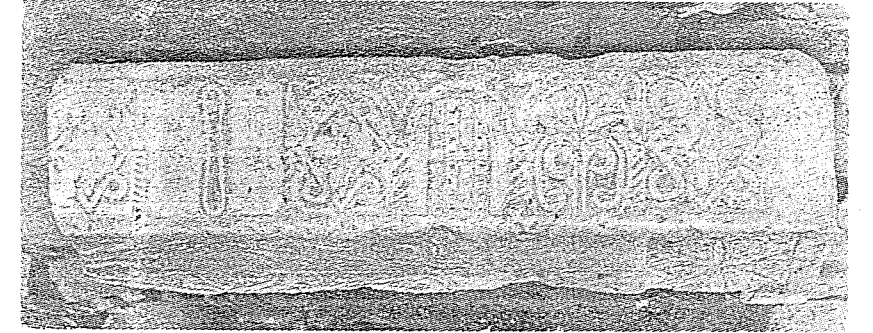
Resim 6. 4 Numaralı korkuluk levhası.



Resim 7. 5 Numaralı korkuluk levhası.

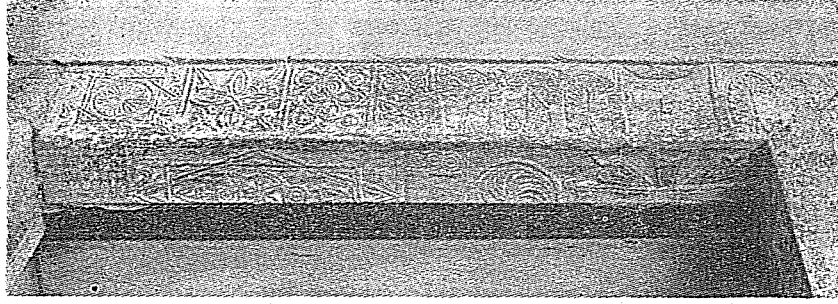


Resim 8. 6 Numaralı korkuluk levhası.

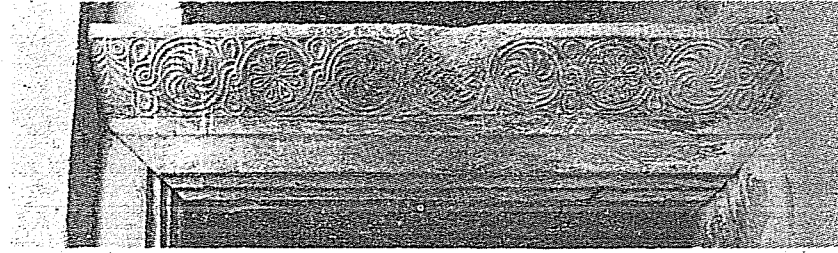


Resim 9-11., 7, 8 ve 9 Numaralı frizler.

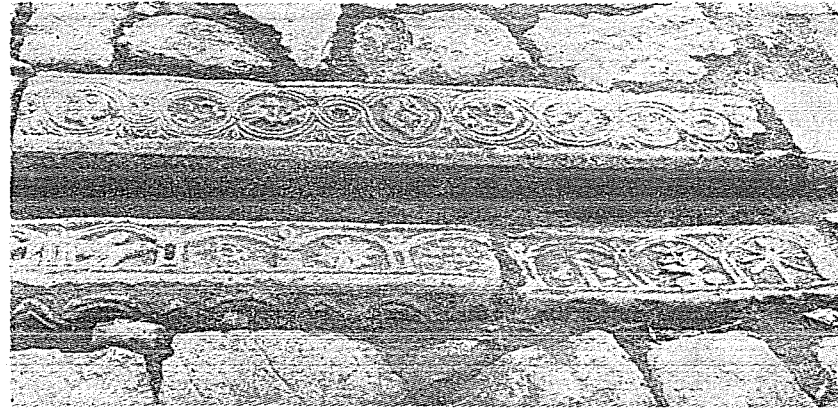




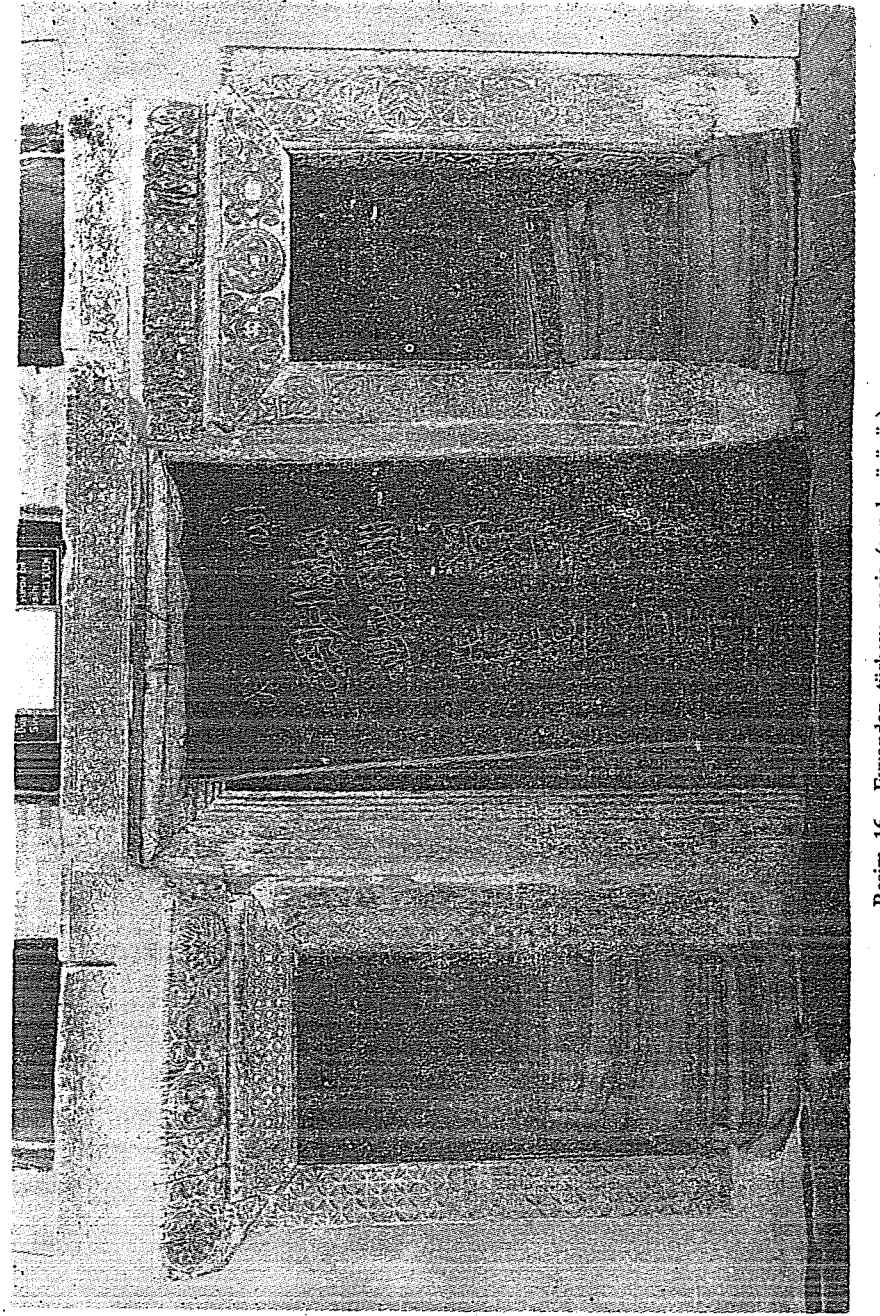
Resim 12. 10 Numaralı friz.



Resim 13 ve 14. 11 ve 12 Numaralı frizler.

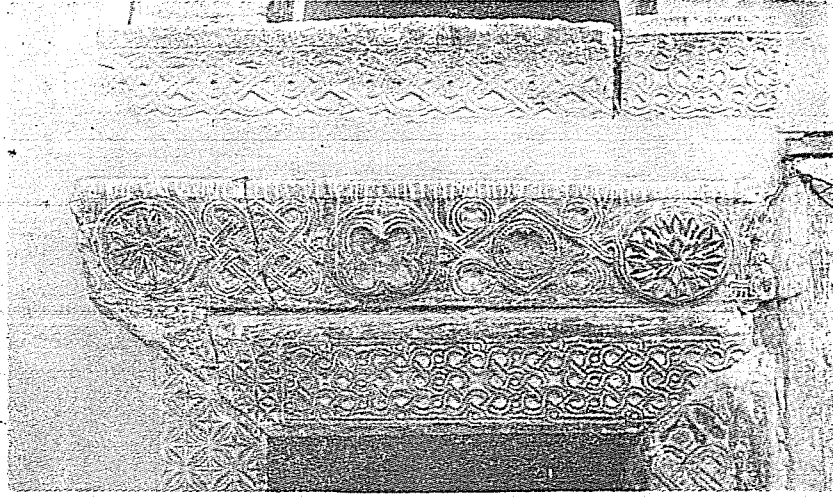


Resim 15. Havuze giden oluktaki frizler (No. 13 ve 14).



Resim 16. Eyvandan türbeye geçiş (genel görünüş).

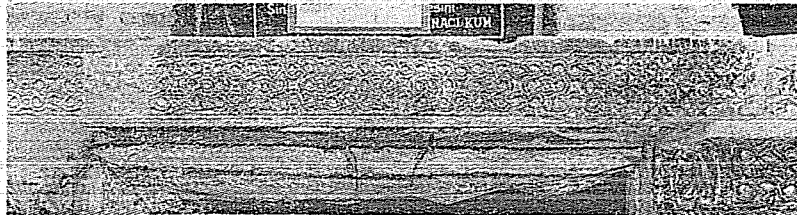




Resim 17. Türbeye girişte sol kapının üst kısmı.



Resim 18. Türbeye girişte sağ kapının üst kısmı.



Resim 19. Türbeye girişte orta kapının lentosu.

## BÜYÜK SELÇUKLU SULTANI ALP ARSLAN'A HEDİYE EDİLEN GÜMÜŞ TEPSİ

Şerare YETKİN

Sultan Alp Arslan zamanından kalmış kitabeli, tarihi ve ustası belli en önemli eser şüphesiz, bugün Boston'da Museum of Fine Arts'da muhafaza edilen gümüş tepsidir. Bu pek önemli eserin bulunmasının yankıları da çok büyük olmuş ve geniş bir inceleme konusu olarak yayınlanmıştır<sup>(1)</sup>. Eser, iyi cins bir gümüşten yapılmış olup, yüksek kenarlı ve 43.2 cm çapında geniş bir tepsidir. (Resim 1). Gümüş tepsinin değeri, hem tarihî hemde Sanat Tarihî yönünden incelenirse büsbütün artmaktadır. Sultan Alp Arslan'a aid olduğu bilinen, bugüne kadar elimizde kalan tek eser olmasından tarihî önemi pek büyüktür. Bu önem, tepsinin tam ortasında ve geniş kenarı çevreleyen bordürde okunan, gayet iri ve ihtişamlı bir kuffî yazı ile yazılmış kitabenin muhtevasında belirir (Resim 2). Tepsinin ortasında zarif bir kuffî yazı ile as-Sultân Adudud'dîn olarak sultanın ünvanı ve lâkabı ya-

- 1) A.U. Pope, A Seljuk silver salver, *Burlington Magazine*, LXIII (1933), s. 223-24.; Wiet, A Seljuk silver salver, II, *Burlington Magazine*, LXIII (1933), s. 229.; H.J. Plenderleith, Scientific examination of an eleventh century Persian salver, *The Museums Journal*, XXXIII (1933), s. 280-84.; A.K. Coomaraswamy, An eleventh-century silver salver from Persia, *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, XXXII, (1934), s. 56-58.; W.G. Dooley, Priceless treasure of early Persian art comes to Boston, *Boston Evening Transcript*, Boston, August 4, 1934.; *The Museums News*, Washington, D.C. October I, 1934, s. 2.; A.U. Pope, A great find: Alp Arslan's silver salver, *The Illustrated London News*, February 23, 1935, s. 311.; H.J. Plenderleith, The re-engraving of old silver, *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, IV (1935) s. 72-73.; A.U. Pope, Foliate patterns on the Alp Arslan salver, *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, IV (1935) s. 74-78.; R. Harari, Metalwork after the early Islamic period, *A survey of Persian Art*, III, London-New York 1939, s. 2500-01.

zıdır. Ayrıca tepsinin iç kenarında H. 459 (1066/67) tarihinde Sultan Alp Arslan'ın nikâhlı karısı tarafından, Hasan el Kâşânî adında bir ustaya ısmarlanarak yaptırıldığı ve Sultana hediye edildiği yazılıdır<sup>(2)</sup>. Ayrıca sultanın lâkabı Adudu'd devle de kitabede belirtilmiştir. 2. Satırın sonundaki ال kelimesi 3. satırın مان harfleri ile ilgili olmalıdır. Kelimeyi zaman diye okusak dahî mana tutmuyor. 3. Satırdaki قبله اهل العظمه den maksat nedir anlayamamaktadır. 4. satırın sonu olsa gerek. Anlaşılan resim tam çekilememiştir. Tepsi Kûfî yazının kaideleri kırılarak yazıldığı için okunmakta zorluk çekiliyor. Bununla beraber genel olarak mana anlaşılmaktadır.

بما للعتاء الاعلا لسطان المعظم الب ارسلان ادام الله ملكه امدد له ملكه  
ال مان قبله اهل العظمه صنعه حسن الكاشانى فى تسعة و خمسين واربعما ...

Resimden okunabildiği kadar ibarenin manası şöyledir: Bu (tepsi) Allah devletini ve saltanatını uzun etsin, büyük Sultan Alp Arslan'a hediye edildi. (Bu tepsi) 459 da Hasan el-Kâşânî tarafından yapıldı.

Karısı tarafından Sultan Alp Arslan'a hediye edildiğini bildiren kısım resimdeki kitabede çıkmamıştır. Tepsinin süslenmesi bu kitabeyi en iyi şekilde ortaya koyacak bir kompozisyon düzeni ile sağlanmıştır (Resim 3). Tepsinin tam ortasındaki dikdörtgen kısımdaki kitabe, beş tane, iç içe dairevî çifte kıvrımlar yapan kıvrık dal sistemi üzerine yerleştirilmiştir. Bu kıvrık dallara bağlı gayet zarif kıvrımlı, dilimli palmet ve rûmîlerle ince bir zemin dolgusu elde edilmiştir. Kitabeyi taşıyan dikdörtgen saha, iki tarafından, ikişer zarif rûminin karşılıklı gelmesi ile ortaya çıkmış iri birer palmetle taçlanmıştır. İçlerine daha küçük bir palmet ve çifte rûmî, dolgu motifleri olarak yerleştirilmiştir. Levhayı çevreleyen şerit, alt ve üst kenarların tam ortasında birer düğümle, bir kenarı dairevî birer levhaya bağlanır. Dairevî kenarların ortadan aynı şekilde birer iri palmetle taçlandığı görülür. Üstteki levhanın içinde uzun boyunlarını arkaya çevirerek başlarını yukarı kaldırmış bir çift su kuşu (yabanî ördek) karşılıklı yerleştirilmiştir. Su kuşlarının çok canlı ve hareketli bir görünümü vardır. Vücutlarındaki tüyler ve kanatları dekoratif çizgilerle kuvvetle belirtilmiş ve kuş-

2) Kitabe ilk defa S. Flury tarafından incelenmiştir. Sayın Doçent Dr. Ali Alpaslan kitabenin resimdeki kadarını okumak lutfunda bulunduğu için kendisine teşekkürü bir borç bilirim.

lara, zemini dolduran aynı şekildeki kıvrık dal sistemi üzerinde adetâ bir hacim kazandırılmıştır. Kıvrık dal sistemi orta eksenle belirtilen keskin bir simetriye göre zemini dolgulamıştır. Kuşların karşılıklı yerleştirilişi bu simetriyi kuvvetlendirmektedir. Altındaki levha da aynı şekilde tezyin edilmiştir. Fakat bu levhada farklı olarak kuşlar yerine, başlarını arkaya çevirmiş iki dağ keçisi yer almıştır. Keçiler birer ön ayaklarını arma figürlerinde olduğu gibi kaldırmışlardır. Yukarı kıvrılmış kuyrukları bir yarım palmetle sonuçlanmıştır. Kanatları ise iri bir rûmî şeklindedir. Bu görünümünü ile efsânevî bir hayvan niteliği kazanmışlardır. Vücuttaki adale kıvrımları çiziklerle belirtilmiştir. Bilhassa gözlerin çizilişi figürlere gayet canlı bir görünüş katmıştır. Bütünü ile tepsinin ortasındaki bu süslemede, tepsinin yuvarlak formunu en iyi şekilde değerlendiren dairevî bir kompozisyonun başarılı düzeni görülür. Tepsinin kenarındaki yazı frizi, gene aynı şekilde zengin bir nebatî kıvrım sistemi üzerine yerleştirilmiştir. Tepsinin iç kenarı sadece bu zarif kitabe ile çevrelenmiştir. Kitabeyi veren iri kuffî harflerde çifte kontur kullanılmıştır. Zemindeki kıvrık dal sistemi üzerinde harflerin keskinlikle belirmesi için sanatkâr bu hususa bilhassa dikkat etmiştir. Aynı şekilde, hayvan figürleri de kıvrık dallar üzerinde daha derin oyulmuş konturları ile kuvvetle belirtilmişlerdir. Ayrıca zemindeki bütün boşluklar balık pulu şeklinde ince ince çiziklenerek doldurulmuştur. Tepsi 11. yüzyıl için ileri bir teknik, motif ve kompozisyon anlayışına sahip bir usta tarafından yapılmış görülmektedir. Bu niteliklerinden dolayı da sahte olacağı şüphesini uyandırmıştır<sup>(3)</sup>. Fakat tepsi üzerinde yapılan incelemeler, gerek teknik gerekse süsleme yönünden bu çok önemli eserin yapıldığı devir içinde yerini tayin etmiştir. Gümüş tepsi ilk bakışta çok ince bir işçilik göstermekle beraber, bazı konturların titrek ve düzgün olmadığı fark edilmektedir. Kitabede ismi belirtilen Hasan isimli usta muhakkak ki Keşan'ın en meşhur maden işleri yapan ustası idi. Bu ustanın başka eserlerini bilmiyoruz. Fakat devri için çok ince bir işçilik gösteren bu eseri büyük Selçuklu sultanı için yaparak adını ebedileştirmiştir.

Sultan Alp Arslan'a bu eseri hediye eden nikâhlı karısının ise tarihî

3) A.K. Coomaswamy, adı geçen eserinde tepside görülen süslemelerin 13-14. yüzyıldan evvel görülmediğine işaret eder. Buna karşılık H.J. Plenderleith, adı geçen yazıda, eski bir gümüş eserle yeni bir gümüş eserin fiziki ve kimyevi analizlerle ayırt edilebileceğini belirtir. A.U. Pope ise, adı geçen makalelerinde çok daha eski tarihli eserlerden örnekler vererek tepsinin Alp Arslan devrinde yapılmış olacağını açıklar.

kaynaklara göre Karahanlı hükümdarı Kadir Han'ın kızı olup, Gazne sultanı Mesud bin Mahmud'un ölümüyle dul kalmış olan ve daha sonra Sultan Alp Arslan'la evlenmiş olan Hâtun olması kuvvetle mümkündür. Sultan bu Hâtun'la daha Merv'de iken evlenmiş, daha sonra Belh'e göndermiştir<sup>(4)</sup>.

Eserin tezyinî yönden incelenmesi tarihlendirmeyi daha da sağlamlaştırmaktadır. Zeminde görülen kıvrık dal sistemi ve nebatî dolgular 13-14. yüzyıl Keşan çini ve keramiklerinde de rastlanan bir dolgu şeklidir. Ancak bu nebatî şekiller çok daha erken tarihli eserlerde de karşımıza çıkmaktadır. Samarra keramiklerinde de böyle dilimli yapraklara rastlanır. Ayrıca Suriye'de küçük bir şehir olan Balis'te yapılan kazılar sırasında çıkarılan evlerin stuko süslemelerinde tepsidekine çok benzeyen yaprak şekilleri bulunmuştur. H. 465 (1072) tarihi verilen bu yapıların süslemelerinde aynı şekillerin görülmesi bilhassa önemlidir. Çünkü Sultan Alp Arslan'ın kızlarından biri Balis şehrinde oturmuştu<sup>(5)</sup>. Bu, tepsinin Alp Arslan devrine tarihlenmesini temelliyen önemli bir delildir.

Tepsinin Sultan Alp Arslan devrine tarihlendirilmesini sağlayan bir husus da kitabedeki Kûfî harflerin karakteridir. Bu yazının şekli ve istifi 11. yüzyıl özelliğini kuvvetle verir. Gazneliler'in Tus valisi Arslan Cazip'in Sengbest'deki türbesinde aynı karakterde Kûfî kitabeye renkli kalem işi olarak rastlıyoruz (Resim 4). Kazvin'de Mescid-i Cuma'nın stukodan H. 507-509 (1113-1116) tarih kitabesi ise gerek yazı gerekse zemindeki nebatî dolguları ile bu benzerliğin birçok ortak şekillerini verir (Resim 5). 11-12. yüzyıldan kalan kitap süslemelerinde aynı nebatî zemin dolgusunu veren yazı şekilleri vardır (Resim 6).

Sultan Alp Arslan zamanından kaldığı bilinen çok önemli bir eser olan

4) Sibt ibn el-Cevzî, Mir'atu'z-Zaman, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, No. 2134, XI, 238b; Sr., 223a.; M.A. Köymen, Alp Arslan zamanı Selçuklu Saray teşkilatı ve hayatı, Ankara Üniv. D.T.C. Fakültesi, *Tarih Araştırmaları Dergisi*, Ankara 1966, C. IV, S: 6-7. s. 66.

5) A.U. Pope, Foliate patterns on the Alp Arslan salver, *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, II, No. 2, (1935) s. 75-78. Balis şehrinde M.G. Salles — M. Eustache de Lorey tarafından yapılan kazılarda bulunan stuko süslemeli evlerden bahsedilmektedir. Bu stukolardaki yaprak şekillerinin deseni çizilerek gösterilmekte ve Alp Arslan'ın kızlarının birinin bu şehirde oturmuş olduğundan bahsedilmektedir.

6) B. Farès, Le Livre de la Thériaque, Art Islamique II, Le Caire, 1953.

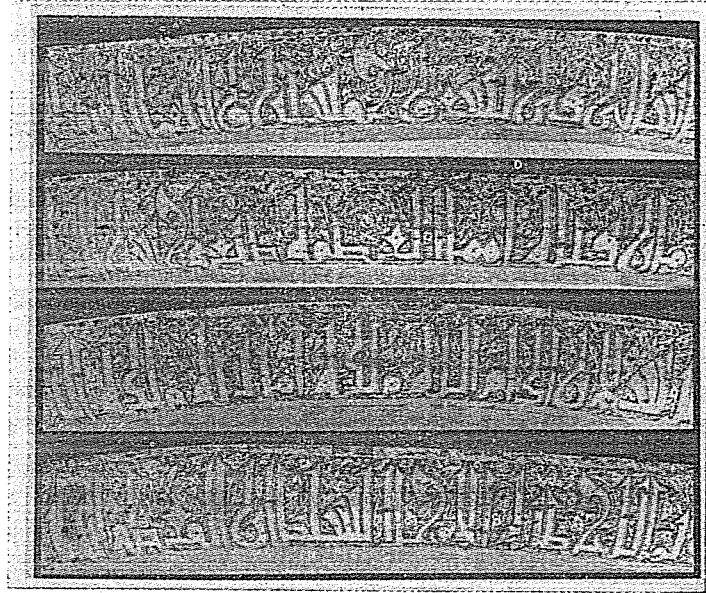
H. 460 (1067-68) tarihli I. Karagan kümbetinin içindeki freslerde görülen kuş figürleri ile tepsideki kuşlar arasındaki duruş benzerlikleri bu devirdeki figür zevkinin ortak belirtisidir<sup>(7)</sup>.

Harari koleksiyonunda bulunan (23.5 cm.) boyutunda gümüşten yapılmış bir gülsuyu şişesi 11-12. yüzyıla tarihlendirilir. Bu çok zarif madenî eserde gayet ince işlenmiş, çizilerek oyulmuş, başlarını arkaya çevirmiş çift kuş figürleri ve kanadı iki rûmî ile biten uzun kulaklı bir hayvan bulunur. Zemindeki şişenin yuvarlak gövdesi boyunca devam eden kıvrık dal sistemi vardır ve boşluklar ince spirallerle dolgulanmıştır (Resim 7). Ayrıca kabın bazı yerleri yıldızlanmış ve oyuk kısımlar koyu renk bir macunla (Niello) doldurulmuş ve figürler parlak olarak daha kuvvetle belirtilmiştir. Teknik olarak Alp Arslan tepsisinin daha gelişmiş bir örneğini ortaya koyar. Sultan Alp Arslan'a hediye edilen bu tepsi tarihi önemi yanında, Türk maden sanatında bir gelişmenin başlangıcı olması bakımından da ayrı bir değer taşır. Devri için bu kadar önemli olan bu eserin ancak Karahanlı ve Gazneli sanatına aşina bir Hâtun tarafından yaptırılarak Sultan'a hediye edilmiş olması gerekir.

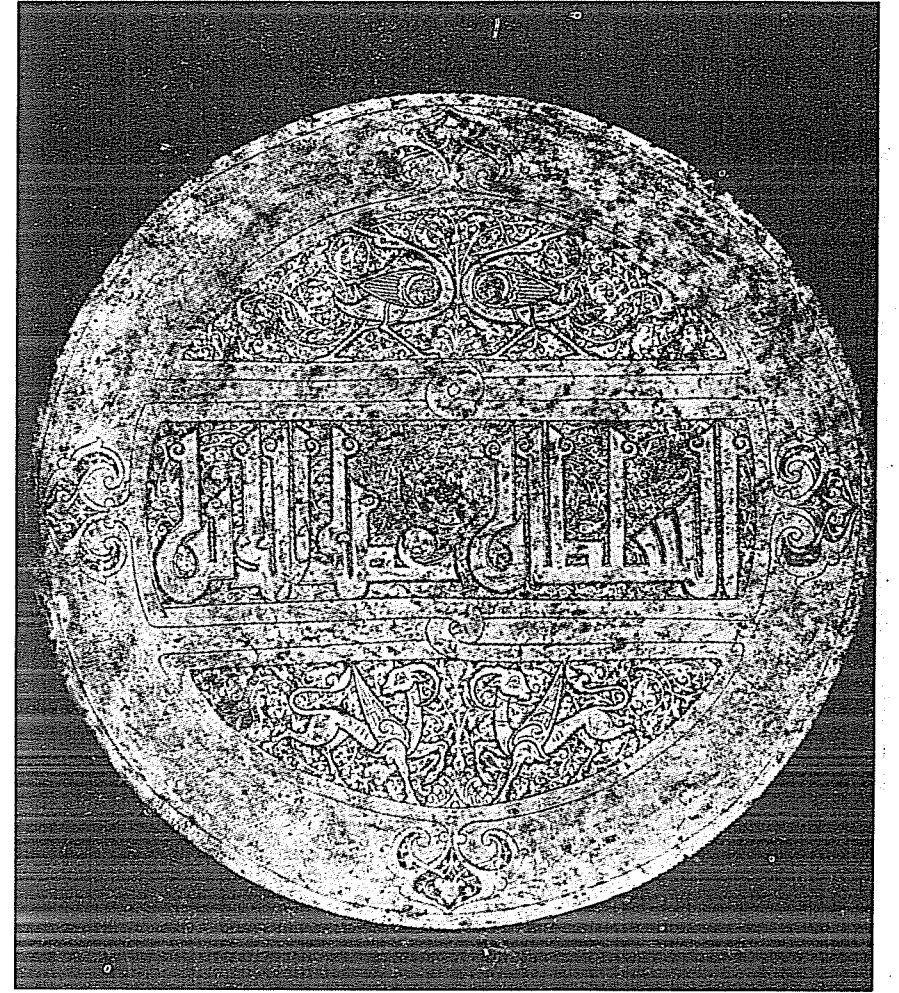
7) D. Stronach — T.C. Young Jr. Three Seljuq tomb towers, *IRAN, Journal of the British Institute of Persian Studies*, IV, London 1966, s. 11-12, Res. XIVd, XVd, XVe



Resim 1. Sultan Alp Arslan'a hediye edilen gümüş tepsi. Boston, Museum of Fine Arts.

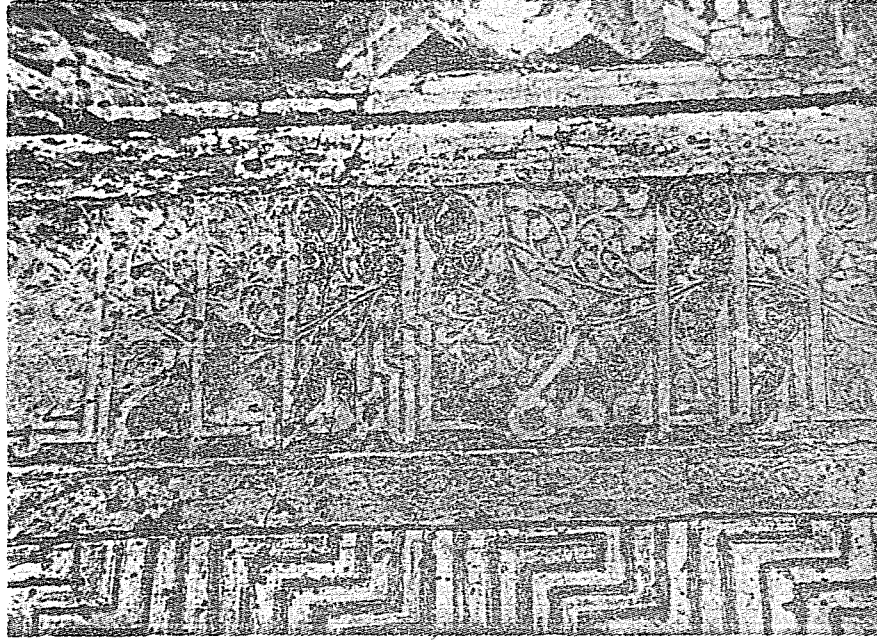


Resim 2. Kitabenin genel görünüşü.

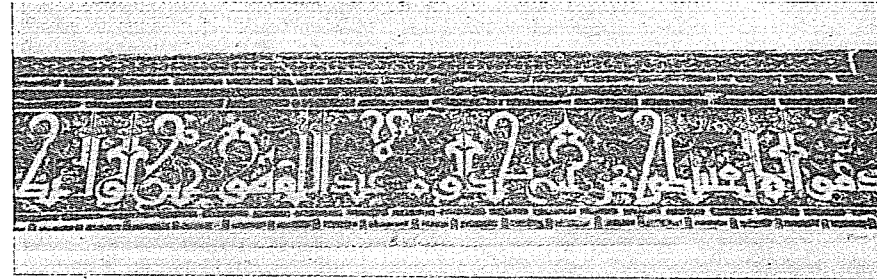


Resim 3. Tepsinin ortasındaki süsleme.

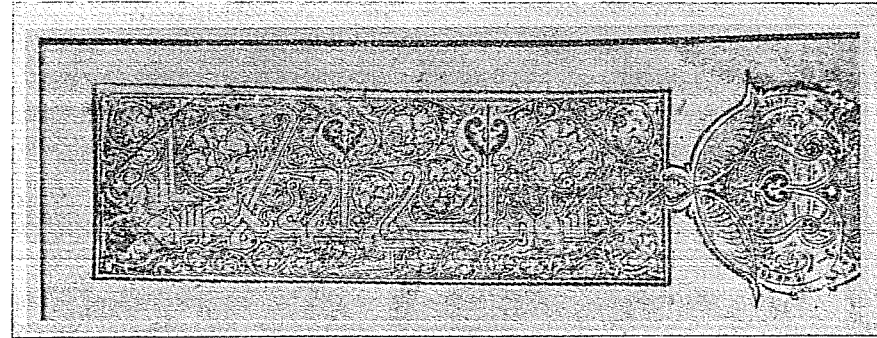




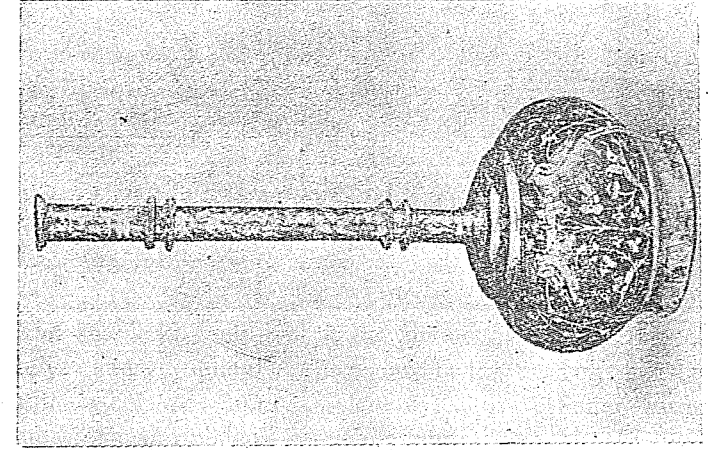
Resim 4. Sengbest, Aslan Cazip türbesinden kalem işi kitabe.



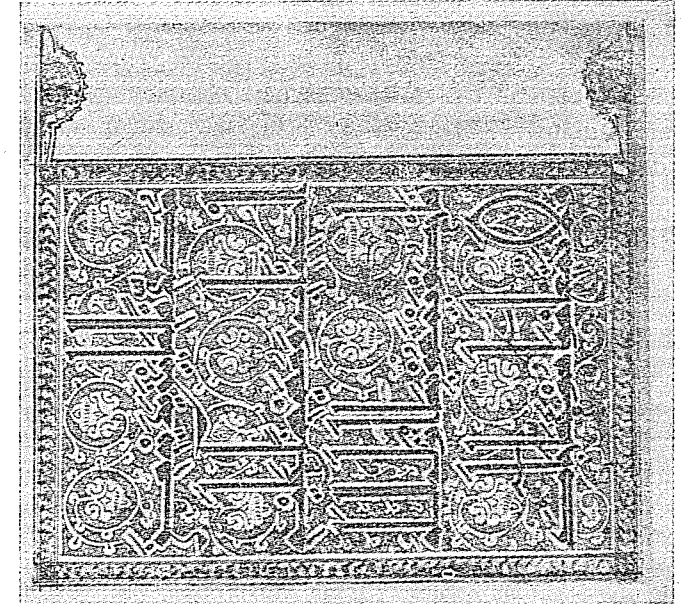
Resim 5. Kazvin'de Mescid-i Cuma'nın stuko kitabesi.



Resim 6 a. 11-12. yüzyıl kitap süslemelerinden.



Resim 7. Gümüş Gülsuyu şişesi. Harari koleksiyonundan.



Resim 6 b. 11-12. yüzyıl kitap süslemelerinden.



## SELÇUKLU KIYAFETLERİ ÜZERİNE BİR DENEME

Nurhan ATASOY

Uzun süre çok geniş topraklara hükmetmiş olan Selçuklular hakkında şimdiye kadar yapılan araştırmalar henüz bir çok sahalari aydınlatmış durumda değildir. Bilhassa Selçuklu Kültür ve Sanat Tarihi sahasında ele alınması gereken bir çok konular vardır. Bu yazıyla şimdiye kadar üzerinde hiç durulmamış olan Selçuklu kıyafetleri hakkında bir ön çalışma takdim edilecektir.

Bu küçük araştırmada Selçuklu kıyafetlerinin genel görünüşü hakkında bir fikir vermeğe çalışacağız. Selçuklular hakkında bilgi veren kaynakların bu açıdan ele alınması Selçukluların temas ettikleri diğer milletlerle kültür alış-verişini de kısmen ortaya koyacaktır.

Büyük Selçuklulardan İran'da yapılmış hiç bir minyatürlü eser günümüze gelmemiştir. Bu bakımdan gerek Büyük Selçuklu, gerek Anadolu Selçuklu devirleri için çeşitli sanat kollarında görülen tasvirleri de gözden geçirmek gereklidir. Burada muhtelif yayınlarda tanıtılmış ve incelenmiş olan Selçuklu devri eserlerini tekrar, fakat selçuklu kıyafetlerini tanıtmaya gayesiyle ele alacağız.

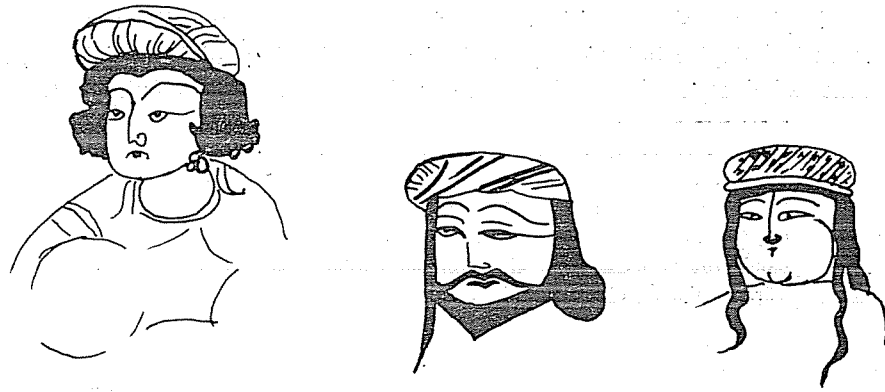
Büyük Selçuklu devrinden figürlü tasvirleri, en bol olarak başta Selçuklu başkenti Rey olmak üzere çeşitli seramik merkezlerinde yapılmış minai ve perdah tekniğinde tabak ve kaplarda buluyoruz.

Büyük Selçuklu devri kadın ve erkek kıyafeti hakkında fikir veren eserlerden biri Rey'de bulunmuş olan, 12-13. yüzyıllarda perdah tekniğinde yapılmış tabaktır (Resim 1). Metropolitan Museum of Art'da bulunan(\*) ta-

1). U. Pope, A Survey of Persian Art, London-New York 1938, c. V, s. 646-B.  
E. Grube, The World of Islam, New York-Toronto 1966, s. 72 de burada görülen resim üslubunun Türklerin bizzat yönettikleri bir tarzda geliştiğinin aşikâr olduğunu söyledikten sonra tabaktaki figürlerin İranî görünüşten tamamen uzak olduklarını ve ilk defa 6-7 ci yüzyıllarda Turfan bölgesinde karşılaşılan Orta Asya Türkleri tipinde olduklarına işaret etmektedir.



Resim 1.



Resim 2.

bağın içinde bir çift görülmektedir. Kadının uzun saçları örgüler halindedir. Başında bir diadem vardır. Diadem, bir inci sırası ve alnın ortasına rastlayan yerinde yuvarlak bir taşla süslenmiştir. Kulağında birbiri altından sarkan üç halka ile zenginleştirilmiş küpe, üzerinde önden açık bir elbise bulunmaktadır. Elbisenin kollarının üst kısmında birer şerit vardır. Elbisesi boynundan aşağıya doğru «V» şeklinde açıktır. Erkeğin başında 11-13. yüzyıllarda bütün yakın-doğuda rastlanan tipde bir sarık vardır. Saçları serbest bir şekilde omuzlarına dökülmektedir. Elbisesinin biçimi pek farkedilememekle beraber kollarındaki şeritler görülebilmektedir.

Gene Rey'de bulunmuş olan ve perdah tekniğinde yapılmış üç keramik<sup>(2)</sup> tabak diğer bir çok örnekte olduğu gibi Selçuklularda saçların ya omuzlara kadar serbest bırakıldığını, veya daha da uzatılarak çok sayıda örgüler halinde sarkıtıldığını göstermektedir. (Resim 2) «Resim 2» de üç ayrı örnekte üç ayrı tipde başlık yer almaktadır. Diğer Selçuklu kıyafetlerini canlandıran eserlerde de rastlanıldığı gibi Selçuklular çok çeşitli başlık şekilleri kullanmışlardır. Bunlardan bir kısmı orta Asya'dan beri kullanılan tipler veya bu tiplerin varyasyonlarıdır. Diğer bir kısmı ise Selçukluların yakın doğuda temas ettikleri bölgelere has başlıklardır. Bu başlıkların çoğunu «Resim 2» de gördüğümüz basık sarık tipi teşkil etmektedir.

1187 tarihli, Sava'da yapılmış sır üstü bir tabakta<sup>(3)</sup> doğu menşeli başlıkların bir çok çeşidini bir arada görüyoruz. (Resim 3). Tabağı dolduran zengin kompozisyonda, hükümdarın karşısında oturan ve arkasında duran saray mensuplarının hepsinin başında tepesine doğru daralan yüksek başlıklar vardır. Hükümdar, ön kısmı yukarı doğru kalkık bir başlık giymiştir. Bu resimde hükümdarın başlığının neden yapılmış olduğu farkedilememektedir. Fakat başka bir çok resimlerde ince ince tüylerle sarıh olarak belirtildiği gibi bu tip başlığın kenarları ve öndeki kalkık kısmı kürktedir. Kompozisyondaki bütün figürlerin saçları uzun örgüler halinde sarmaktadır. Hükümdarın huzurunda ve arkasında bulunan saray mensuplarının bir kısmının saçları ortadan ayrılmış ve birer tutam saç da alnın iki yanına kâhkül şeklinde düşmüştür. Elbiseler hiç bir kumaş katı ve kıvrım dikkate alınmaksızın, düz bir satıh halinde ele alınıp üzeri çizgili kumaş desenleri ile süslenmiştir, ve bu yüzden de biçimleri hakkında herhangi bir fikir vermekten uzaktırlar. Sadece kollarındaki şeritleri belirtilmiştir.

Hükümdar başlıklarının bir başka örneğine, 13. yy. başında Irak'ta

2) Pope, yukr. eser. s. 632-633.

3) Pope, > > s. 688 a.



Resim 3.

yapılmış bir sırsız keramik kabın (Victoria and Albert Museum)<sup>(4)</sup> üzerinde yer alan kabartmadaki hükümdar figüründe rastlıyoruz. (Resim 4-5), Hükümdarın, omuzlarının iki yanından sarkan örgülü uzun saçları ile bağdaş kurmuş vaziyette oturduğu, bir elinde kadeh tuttuğu, mendil tutan diğer elini dizine dayayışı tipik Türk hükümdarlık pozudur.

Muhtemelen Mısır'a yapılmış, 1334 tarihli Hariri'nin Makamatının takdim sayfasında da aynı pozda bir prens tasviri vardır. (Resim 6, 7). Bu-

4) D.J. Sourdel, La Civilisation de L'Islam Classique, Paris 1968, s. 384.



Resim 4.





Resim 5.



Resim 7.

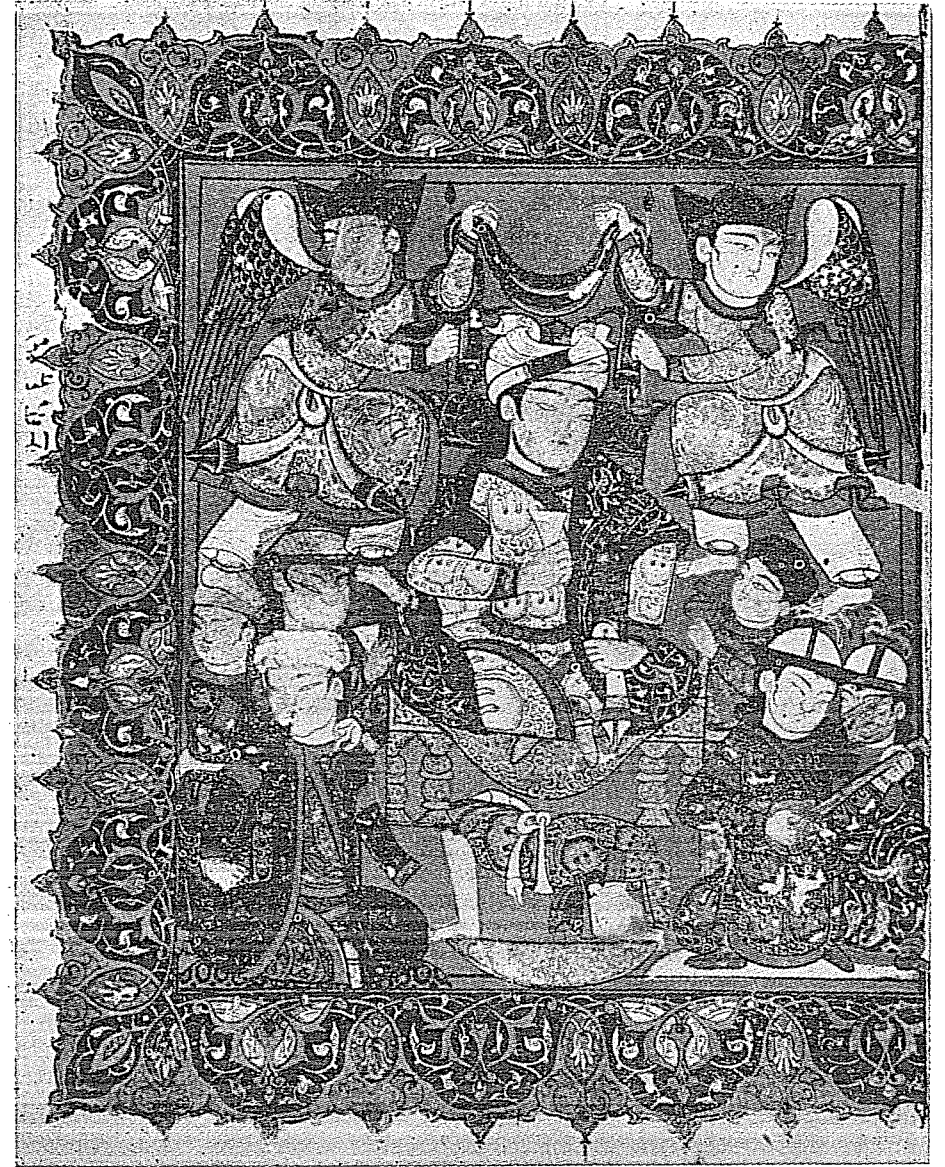
radaki prens bir önceki örnekte olduğu gibi gene altın kemer taşır, ki bu Türk askerî aristokrasisinin bir âlâmetidir<sup>(5)</sup>.

1218-1219 tarihlerinde, Musul'da hazırlandığı tahmin edilen kitab al Aghani'nin muhtelif ciltlerindeki takdim minyatüründe Bedreddin Lulu'nun tasvirleri vardır<sup>(6)</sup>. Bunlarda, Bedreddin Lulu ve saray sahnesini dolduran diğer figürler hem fizikî bakımdan, hem de kıyafetleriyle, Türk gibi tasvir edilmiştir. (Resim 8). Başında ön kısmı yukarı doğru kalkık kürklü börtü, üzerinde sağdan sola kapanan kaftanı elinde Türk hükümdarlık sembolü olan yayı vardır. Ayaklarına üzeri rumîlerle süslü kırmızı çizmeler giymiştir. Bir başka hükümdarlık alâmeti de kaftanın kollarındaki şeritte adının yazılışdır. Aynı yazı şeridini aynı eserin bir başka cildinin takdim sayfasındaki tasvirinde<sup>(7)</sup> de buluyoruz (Resim 9).

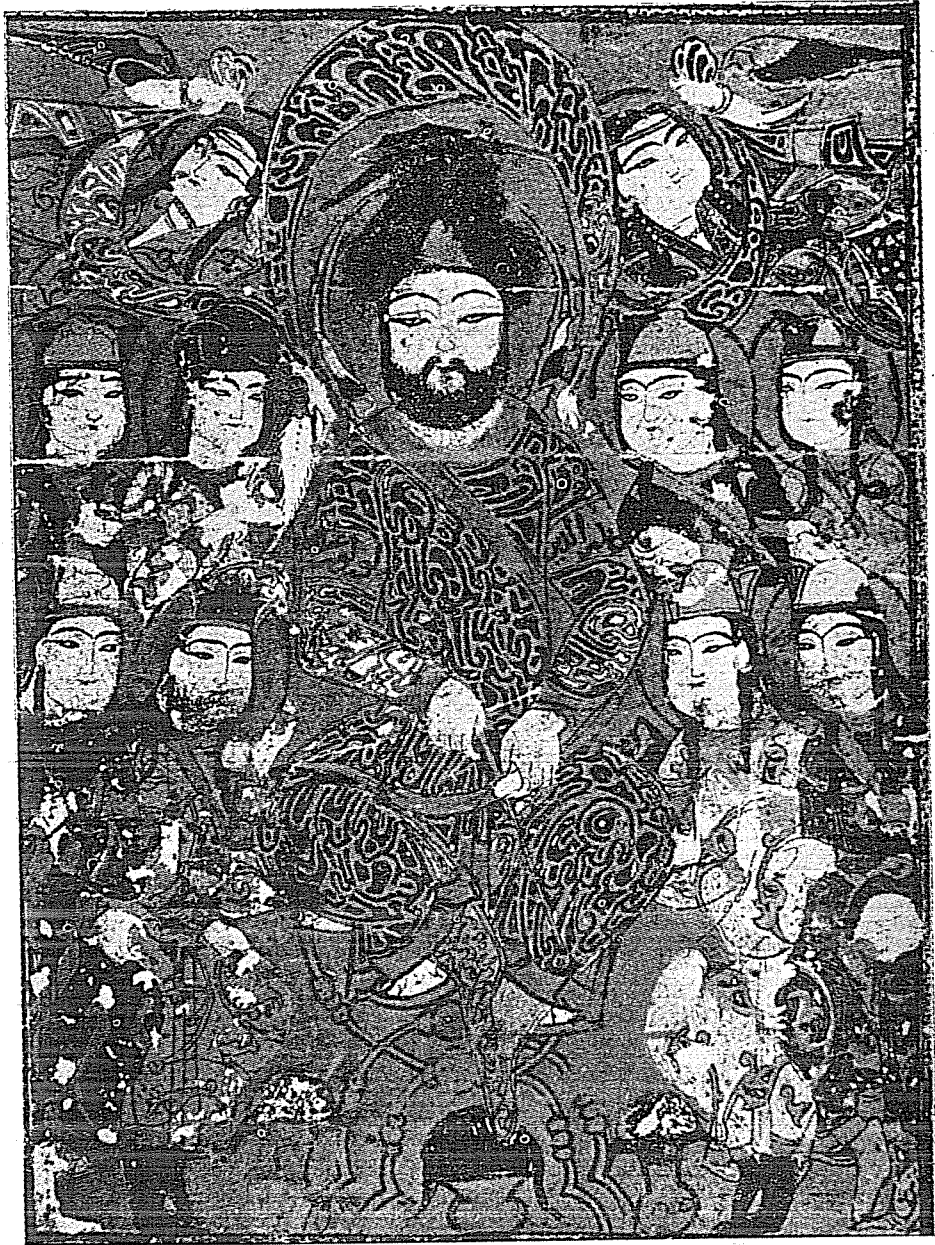
5) R. Ettinghausen, Arab Painting, Cleveland - Ohio 1962, s. 148-9.

6) Ettinghausen, yukr. eser, s. 65. B. Gray, Persian Painting, Cleveland - Ohio 1961 s. 16-17.

7) Sourdel, yukr. eser. Lev. V.  
D.T. Rice, Islamic Art, London 1965, s. 104-105.



Resim 6.



Resim 8.



Resim 9.



Burada at üstünde olan hükümdar beline altın kemer kuşanmıştır ve beline bağladığı kuşağın uçları sarmaktadır. Elbisenin biçimi bir önceki gibidir. Hükümdarın ön kısmı yukarı kalkık olan börkünün altından örgülü saçı omuzlarına düşmüştür. Etrafındaki figürler de aynı biçim elbise giymişlerdir. Dizlerinin altına kadar inen, sağdan sola kapanan, kolları şeritli kaftanın altında yüksek çizmeleriyle bu figürler çeşitli tipte başlıklar taşırlar. Hükümdarın başının üstünde uçuşan melekler başlarında incili diademleri, incilerle süslü küpeleri, bir çok uzun örgüler halindeki saçlar ile bu devir Selçuklu kadın kıyafetinin bütün özelliklerine sahiptirler.

Musul'da 13. yy. 'ın ortalarında yapılmış olan Kitab-ı Tiryak'taki (Viya Nationalbibliothek A. F. 10) saray sahnesinde (Resim 10)<sup>8)</sup> bu devir kıyafetlerinin çok daha zengin çeşidi bir aradadır. Avcılar, saraylılar, halktan kadın ve erkekler ve çiftçi figürleri ile zengin bir kompozisyon teşkil eden sahnede hükümdar ortada, solda yer alır. Bundan önce gördüğümüz örneklerdeki gibi giyimlidir. Ayrıca üstünde bir üst kaftanı vardır. Önden açık, kolları dirseklere kadar olan üst kaftanın beyaz astarı, önde içten dışa dönerek yakayı teşkil etmektedir. Yaka ve kol ağzlarının etrafına kürk şerit geçirilmiştir. Hükümdar bu üst kaftanın kuşağını bağlamış, uçlarını iki kolun üstünden serbestçe atmıştır.

Aynı sahnede, hükümdarın sol üst yanındaki bir saray mensubunun üzerinde de üst kaftanın bulunuşu bunun yalnız hükümdara ait bir giyim olmadığını anlatmaktadır. Hükümdarın bulunduğu kısmın hemen üstünde ince friz içinde ellerinde kürekler v.s. ile çalışan çiftçilerin başları görülmektedir. Bunlar, en alt frizdeki erkek figürlerinde olduğu gibi yatık-dar kenarlı, tepesi koni şekilli beyaz başlıklar giymişlerdir. Develerin üstündeki kadınların başları, sadece kaş ve gözlerini açık bırakacak şekilde çeşitli renkte başörtüleri ile bağlanmıştır. Ayrıca, alnın üstünden başın arkasına doğru inen bir şerit diadem kaşbastı şeklinde bağlanmıştır.

Aynı eserin 1199 da yapılmış olan bir başka nüshasının (Paris, Bibliotheque Nationale)<sup>9)</sup> takdim sayfasında kadın figürlerini görüyoruz. (Resim 11-12). Kompozisyonun ortasında başı taçlı bir kadın figürü vardır, saçları örgüler halindedir. İki örgünün uçları geriye katlanarak düğümlemişdir. Kulaklarında incili halkalardan küpeler vardır. Taçın altından çıkan iki sıra inci başı ayrıca süsler. Kolları şeritle süslü elbise önden bele kadar açıktır, boynunu iki sıra altın kolye süsler. Bağdaş kurarak oturmuştur.

8) Ettinghausen, yukr. eser, s. 91-92.

9) Grube, yukr. eser, s. 52.



Resim 10.



Resim 11.



Resim 12.

Geniş paçalı bir şalvar giyimlidir. Omuzlarına çapraz olarak asılmış iki küçük çantanın köşelerinden renkli püsküller sarkmaktadır. Sahnenin dört köşesinde uçşan melekler de aynı kıyafettedirler. Fakat bunlarda taçın yerine önü taşlı diadem vardır. Bellerindeki kuşaklarının uçları önlerinden aşağı sarkar. Kısa eteklerinin altından yırtmaçlı şalvarlar ve ayak bileklerinde altın halkalar görülür. Altın bileziklerle süslü kolları dirseklerine kadar çıplak olarak tasvir edilmiştir.

British Mueum'da (OR 5523) bulunan Kevakıb-ı Suvar al Kavakıb resimlerindeki (Resim 13). Türk tipinde figürleri de gene aynı kıyafetler içinde buluyoruz<sup>(10)</sup>.

Freer Gallery of Art'da bulunan 12. yy. dan Türk Selçuklu prens başı da yuvarlak yüzlü, hafif çekik gözlü tam selçuklu tipini canlandırmaktadır<sup>(11)</sup>. Omuzlara düşen saçlar küçük bukleler halindedir. (Resim 15). Başındaki taç, zengin bir şekilde inciye andıran taşlarla süslüdür.

Rey'de bulunmuş stük panolar<sup>(12)</sup>. Büyük Selçuklu devri plastik sanatları bakımından olduğu kadar bu devir kıyafetleri bakımından olduğu ka-

10) Z. Velidî Togan, Londra ve Tahrandaki İslâmî yazmalardan bazılarına dair, İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi III, 1-2, İstanbul 1960, s. 133-178.

11) Grube, yukr. eser, s. 73-75.

12) Pope, yukr. eser, s. 517-516.



Resim 13.



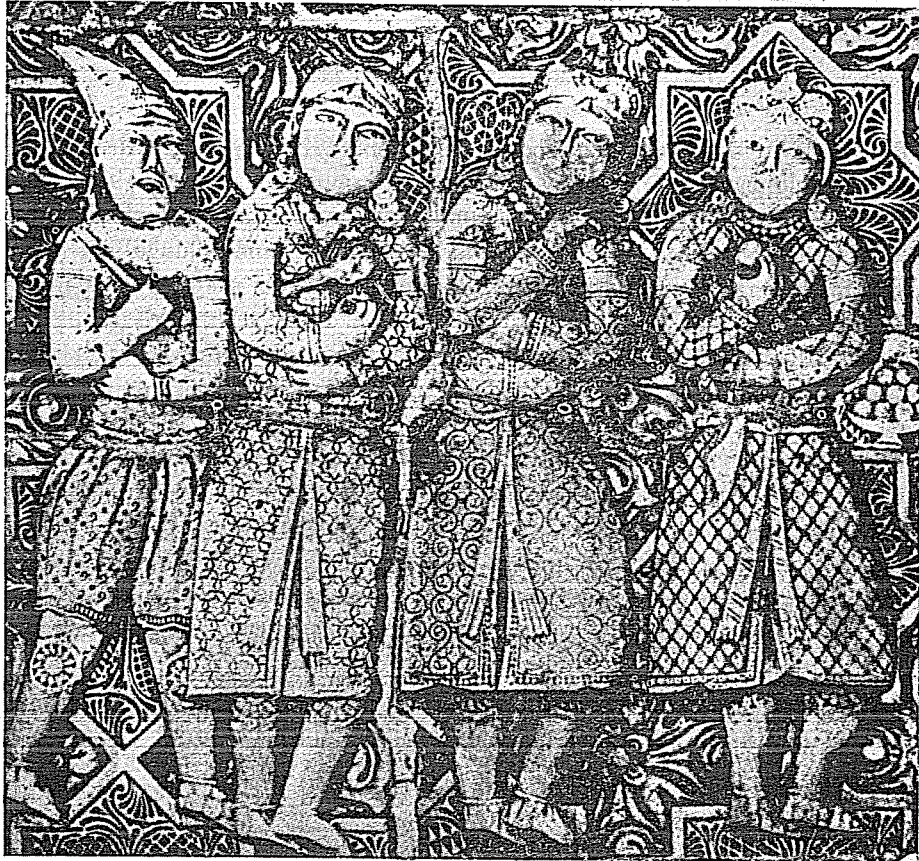
Resim 14.

dar bu devir kıyafetleri bakımından da önemlidir. Pennsylvania Museum of Art da bulunan ve Tuğrul Bey (II ?) adına yapılmış olan eser 1195 tarihli- dir. (Resim 16). Stora koleksiyonunda bulunan ve aynı tarihlerden ve aynı yerden olduğu tahmin edilen panoda da yukardakinde olduğu gibi (Resim 17, 18, 19) bordürlerle çevrili dikdörtgen ve yıldız şeklinde sahalardaki figür guruplarıyla saray hayatından sahneler tasvir edilmiştir. Bu panolardaki figürlerin kıyafetlerinde ilk dikkati çeken taraf kadın ve erkeklerin görüşleri arasında fark olmayışdır. Bunların ortak görüşlerinin başında önde bir taş bulunan diademleri, ortadan ayrılmış uzun saçları, birbiri altından sarkan ve omuzlara kadar inen halkalardan yapılmış küpeleri ile diz altına kadar uzanan, önden açık, kolları şeritlerle süslü elbiseleri gelmektedir. Bazılarının bellerinde hem kemer, hem de uçları aşağıya sarkan püsküllü kuşakların bir arada oluşu farkedilmektedir. Elbiselerin bele doğru sivri bir açıklık bırakan yakalarının altında boncuk dizisi şeklinde veya bir bağın ucunda sarkan iri, tek bir taş halinde kolyeler görülmektedir. Ayaklarında uzun çizmeler farkedilmektedir.

Muhtemelen Rey'de bulunmuş olan ve 12. veya 13. yy. lardan olduğu tahmin edilen (Seattle Art Museum, Eugene Fuller Memorial Collection)



Resim 15.



Resim 16.



Resim 17.

bir başka rölyef panoda<sup>(13)</sup> ise iki savaşçıyı görmekteyiz. Yuvarlak yüzleri ile daha önceki örneklerle benzeyen savaşçılar zırh giymişlerdir (Resim 20).

Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan ve 13. yy. da yapılmış olan çelik Selçuklu aynasının<sup>(14)</sup> ortasında atı üzerinde giden ve bir elinde şahin tutan avcı tasvir edilmiştir (Resim 21). Uzun saçlı avcının elbisesinin şimdike kadar gördüğümüz örneklerin tersine olarak soldan sağa kapanır tarzda

13) Pope, yukr. eser, s. 515; E. Grube, Islamic Art Across the World, İndiana 1970, s. 40 ve 22.

14) R. Ettinghausen ve diğerleri, Art Treasures of Turkey, Washington 1966, s. 97-98 ve fig. 168.



oluşu ilk bakışta şaşırtıcı olmakla beraber dikkat edilirse bunun sadece tezyinat kıvrımına uydurulmak için yapılmış olduğu anlaşılmaktadır. Tepesi hafifçe sivrilen basık bir başlık giymiş olan atlı şahini tuttuğu eline eldiven giymiştir.



Resim 18.

Selçukluların Anadoluya hâkim oluşlarından sonra kültür ve sanat hayatı kesintisiz olarak devam etmiştir. Minyatür, keramik ve diğer plastik sanat eserlerinde rastlanan tasvir sanatı örneklerinin çoğunda Büyük Selçuklu devrinde İran'da yapılan eserlerle aynı üslup özellikleri devam ederken kıyafetlerin de aynen devam ettirildiğini görüyoruz. Bu fikri destekleyen eserlerin başında son araştırmalarla Konya'da 13. yy. ilk yarısında ya-



Resim 19.



Resim 20.

pılmış olduğu anlaşılan<sup>(15)</sup>. Varka Gülşah mesnevisi minyatürleri (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi 841) gelmektedir.

Anadolu Selçuklular devrindeki kıyafetleri hakkında çok güzel bir kaynak olan bu aşk romanının ilustrasyonlarında kadın ve erkek kıyafetleri arasında ilk göze çarpan fark kadınlarda rastlanan inci kolyeler ile incili veya alının üstünde tek taşla taçlandırılmış diademlerdir (Resim 22, 23). Varka ile Gülşah'ın kavuşmaları sahnesinde (Resim 24) birbirine sarılan sevgililerin her ikisi de aynı boyda elbise giymişlerdir. Gülşah elbisesinin altına paçaları geniş bir şalvar, ayağına yüzü küçük ayakkabılar giymiştir. Başında, alının üst kısmında yaprağa benzer bir taş vardır. Elbisesinin yakası önden «V» şeklinde açıktır, Varka'nın elbisesi ise boynunu yuvarlak bir şekilde sarar, sağ taraf diyagonal olarak solun üstüne, sol kolun altına doğru kapanır. Ayaklarında uzun çizmeler vardır. Başında yassı bir sarık vardır. İki sevgilinin saçları da bir çok örgüler halinde belden aşağılara kadar uzanır. Varka'yı Gülşah'ın mezarı başında tasvir eden sahnede (Resim 25) ağlayan kadın ve erkek figürlerinden kadın, kareli bir şalvar giymiştir, başını omuzlarına kadar inen bir örtü ile örtmüştür, erkeğin başında bir sarık, ayaklarında uzun çizmeler vardır.

Her ikisinin elbiselerinin kolları da çok uzundur. Konya Kılıç Arslan köşkünden, minai tekniğinde yapılmış çini parçalarındaki tasvirlerde de gördüğümüz gibi<sup>(16)</sup> bu eserin minyatürlerinde de çok çeşitli başlık şekillerine rastlanmaktadır. Şam hükümdarını tasvir eden sahnelerden birinde (Resim 26) hükümdar tipik Türk kıyafetinde olduğu halde başında bir taç taşımaktadır. Yakası kapalı, sağdan sola kapanan kaftanın tiraz şeritli kolları, altın yuvarlaklardan yapılmış kemeri, uçları sallanan kuşağı vardır. Hükümdarın uzun saçları örgüler halindedir. Diğer sahnelerdeki Şam hükümdarı tasvirlerinde ise (Resim 27). Türklere has tarzda bağdaş kurmuş vaziyettedir. Ayaklarında çizmeler vardır, sakallıdır, saçları birkaç örgü meydana getirmektedir. Başında daha önce bir çok örneklerini gördüğümüz ön kısmı yukarı kalkık, kenarlarına kürk geçirilmiş bir başlık vardır. Başlığın tepesi çok yüksektir ve sivri bir şekilde nihayetlenmektedir. Aynı başlığın bir başka çeşidine bir başka sahnede, Varka'nın uşağı figüründe rastlamaktayız. (Resim 28). Buradakinde başlık gene çok yüksektir, tepesi yassıdır. Yüksek

15) M.K. Özergin, Selçuklu Sanatçısı Nakkaş Abdülmü'min el-Hoyî hakkında, Belleten c. XXXIV, s. 124, Ankara 1970, s. 219-229.

16) O. Aslanapa, Türk Çini ve Keramik Sanatı, İstanbul, Lev. 2-3.  
K. Otto-Dorn, Türkische Keramik, Ankara 1957, Lev. 4 a, b, c.



Resim 21.



Resim 22.



Resim 23.



Resim 24.



Resim 25.



Resim 26.





Resim 27.



Resim 28.



Resim 29.



Resim 30.



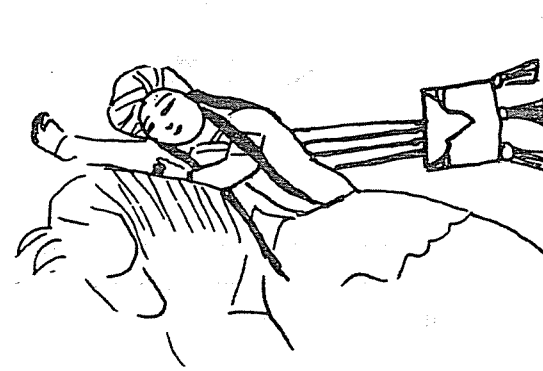
Resim 31.



Resim 32

Resim 33.

teveli başka başlık şekilleri de vardır. «Resim 29» daki gayet sadedir. Daha yuvarlak olan bir benzerinde kenarlarına tüy, kuş kanadı, tepesinde de düğmeye benzer bir süs vardır. (Resim 30). Yassı, sarığa benzer başlık şekli çeşitli figürlerde görülmektedir. Varka ile Gülşah'ı okulda gösteren sahnede öğretmen figüründeki (Resim 31) başlığın pek yakın benzeri aynı sahnede okulun iki yanındaki figürlerden birinde vardır (Resim 32). Bu figürün kıyafetinde dikkatimizi çeken bir taraf yukarıda kadınlarda rastladığımız bol paçalı şalvar ve ufak ayakkabılardır. Kaçırılan Gülşah'ı Rabi'nin çadırında otururken gösteren sahnede (Resim 33) çadırın dışında duran ve ellerinde hediyeleri tutan figürler değişik başlıklar taşımaktadırlar. En soldaki figürün etekleri altından çizmelerin yanından yerlere kadar uçları püsküllü uçkur-ları sarkmaktadır. «Resim 29» daki figürde de buna benzer püsküllü uçkur-lar görülmektedir. Varka'nın Şam'a hareketini canlandıran sahnede (Resim 34). Varka atı üzerinde hızla giderken çantası arkasında uçuşmaktadır. Dilimli bir kapağı olan çantanın alt kenarlarını üç püskül süslemektedir. Önü açık olan elbiselerin beline bağlanan kuşakların çizilmesi bazı hareketli sahnelerde ihmal edilmişse de çoğunda bulunuşu bizi elbiselerin bellerinin kuşaklarla tutturulduğunu anlatmaktadır. Elbisesinin boyu uzunluğunda sarkan kuşaklarının uçlarına doğru enine şeritler vardır. Bunlar elbiselerin kol-larındaki şeritlere benzerler. (Resim 35).



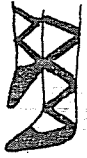
Resim 34.



Resim 35.

Ayıklarda daha çok çizmelere, bazen sadece ayak ucunu örter gibi görünen pabuçlara rastlanır. Bunların yanında bağları dizlere kadar sarılan çarık (Resim 36) ve dolaklar da görülmektedir (Resim 37).

Varka ve Gülşah Mesnevisi minyatürlerinde rastlanan zırhlar vücudun sadece üst kısmını kaplamaktadır. Kolları serbest bırakan zırh bele kadar inmektedir ve uzun plakların sıralanışından meydana gelen enine birkaç friz halindedir. (Resim 38) de gördüğümüz savaşçı figüründe zırhın altında beline bağlandığı bir kemer bilhassa dikkati çekmektedir. Kemerden aşağıya uzanan sarkıntılar ikişer ikişer bağlanarak aşağı doğru sarkmaktadırlar. Bunların nasıl ve ne uzunlukta olduklarını tirkeş örttüğü için göremiyoruz.



Resim 36.



Resim 37.



Resim 38.

Savaşçı figürlerinde çok çeşitli tulga (miğfer) vardır. Yuvarlak veya hafif sivri tepeli, kulak ve ense siperlikleri olanlar (Resim 39-40), bazen altına giyilen ve omuzlara kadar inen zincir-örgü başlıklarla birlikte kullanılmıştır (Resim 41-42), tek başına da kullanılan zincir-örgü tulgaldan bir kıs-



Resim 39.



Resim 40.



Resim 41.



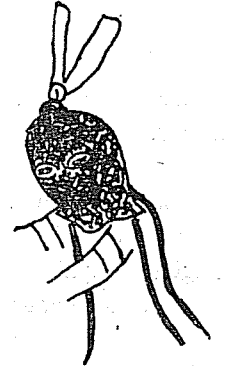
Resim 42.

mı yüzü açıkta bırakarak omuzlara doğru iner (Resim 43), bir kısmı ise gözler hizasında iki deliklidir ve bütün başı ve yüzü örter (Resim 44). «Resim 45» deki örnekte ise bunun üzerine ayrıca bir tulga daha giyilmiştir. (Resim 46) ve «Resim 47» deki uçuşan kurdelelere sivil başlıklarda da rastlıyoruz, 13. y.y. a ait minai tekniğinde yapılmış tabak üzerindeki savaş sahnesindeki<sup>17)</sup> figürlerde de görüyoruz. (Resim 48) fakat bunlarda başlığın etrafına sarılan kumaşın serbest uçları sallanmaktadır.

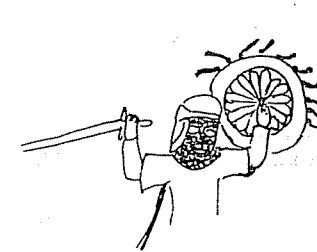
Anadolu Selçukluları devrinde yapılmış ve Selçuklu kıyafetleri hakkında fikir veren diğer eserler taş kabartmalardır. Konya Müzesinde bulu-



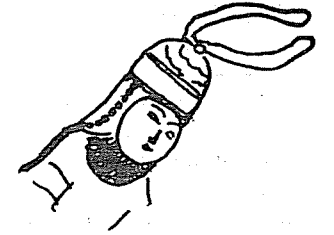
Resim 43.



Resim 44.



Resim 45.



Resim 46.

17) Sourdel, yukr. eser, s. 380, Res. 140.



Resim 47.



Resim 48.

nan bir eserde iki zirhli savaşçı tasvir edilmiştir<sup>(18)</sup>. Küçük dikdörtgen plâkardan meydana gelmiş olan zirhler vücudun ve kolların üst kısmını örtmektedir. Başlarında Varka Gülşah minyatürlerindeki benzer tulga (miğferler) vardır. Kısa eteklerinin altında görülen bacaklarına ne giyinmiş oldukları anlaşılamamaktadır (Resim 49).

Bugün Konya'da İnce Minareli Medrese'de, müzede, bulunan Konya surlarına ait taş kabartma halindeki hükümdar figüründe<sup>(19)</sup> (Resim 50) üzerinde Kubadabad'da 13. y.y. dan günümüze gelen çinilerdeki figürlerde rastladığımız gibi önden açık yakasız bir elbise vardır. Belinde bir kemer dikkti çeker. Kubadabad<sup>(20)</sup> çinilerinde aynı biçimde elbise giyimli figürlerin görüldüğü örnekler bu biçimin de çok kullanılmış olduğunu ortaya koymaktadır. Kubadabad çinilerinden perdah tekniğinde yapılmış çinilerde ele alınmış olan figürlerde (Resim 51) ise daha önce rastladığımız sağdan sola kapanan, kolları şeritli elbise ve önü kalkık, kenarlarına kürk geçirmiş başlıklar görülmektedir<sup>(21)</sup>.

- 18) C.E. Arseven, Türk Sanatı Tarihi, İstanbul c. III, s. 13.  
T.T. Rice, Die Seldschuken, Köln 1963, s. 139, Res 61.
- 19) K. Otto-Dorn, Die Kunst des Islam, Baden-Baden 1964, s. 162, Şekil 105.  
T.T. Rice, yukr. eser, s. 139, Res 61.
- 20) K. Otto-Dorn-Bericht über die Grabung in Kobadabad 1966, Archäologischer Anzeiger Heft 4, 1969, s. 450. Res, 6, 13, 14.  
K. Otto-Dorn, Die Kunst des Islam, Baden-Baden 1964, s. 162. Şekil 102.
- 21) Otto-Dorn, aynı eser, s. 165  
E. Diez — O. Aslanapa, Türk Sanatı, İstanbul, s. 212, Şekil 382.  
O. Aslanapa, Anadolu'da Türk Çini ve keramik Sanatı, İstanbul 1965, Lev. 5-6.  
T. Rice, Die Seldschuken, Köln 1963, s. 143.



Resim 49.



Resim 50.



Resim 51.



Resim 52.

Anadolu Selçuklu abidelerinde figürlü taş kabartmalar fazla detaylı olarak işlenmediklerinden bu devir kıyafetleri için pek faydalı olamamaktadırlar. Aralarında bütün boy halinde ele alınanlardan en detaylı olan Konya sur kapısı meleklerinde<sup>(22)</sup> bile ancak önden açık, bele kadar, uzun kollu bir buluz altından bol paçalı şalvar, belde uçları sarkan kuşak görülmekte, fakat teferruat farkedilememektedir. Başları taçlı melek figürlerinde şimdiye kadar bir çok örnekte gördüğümüz uzun örgülü saçlara, Konya'da bulunmuş heykel başında<sup>(23)</sup> (Türk-İslâm Eserler Müzesinde) Sivas Darüşşifasındaki ay sembolü taş kabartmada<sup>(24)</sup> da rastlıyor fakat kıyafetlerine ait hiçbir bilgi edinemiyoruz.

Yukarıda Selçuklular devrinde, Selçukluların hâkim olduğu topraklarda ve komşu memleketlerde Selçuklu kadın ve erkek kıyafetlerini gösteren tasvirler üzerinde durduk gayet zengin olduğu anlaşılan Selçuklu kıyafetleri bazı esas tiplere dayanan bir çeşitlilik göstermektedir. Selçuklu kıyafetlerine ait karakteristiklerin Selçuklulardan daha erken tarihlere ait Türk kıyafetlerinde de rastlanması Selçukluların bir çok eski Türk kıyafet şekillerini devam ettirmiş olduklarını ortaya koymaktadır. Nitekim İslâmiyetten önce önce Türk kıyafetleri ve şöyle bir bakış bile Hunlara ait M.Ö. 14. yüzyıl başından günümüze gelen Noyun Ula kurganlarından çıkan buluntular arasındaki elbise, saç örgüleri, çizme,<sup>(25)</sup> muhtemelen M.Ö. II-I. ci yüzyıla ait Büyük Hun devleti devrinden Pazırık buluntularındaki<sup>(26)</sup>. Uzun elbise, keçe çoraplar bu geleneğin köklerinin ne kadar eski tarihlere kadar indiğini göstermektedir.

Uzun bir süre Türkler tarafından uzun ve örgülü saç geleneği devam ettirilmiştir. Altay dağlarındaki Göktürk heykellerinde arkada sallanan tek<sup>(27)</sup>, Kırgız bölgesi heykellerinde iki örgü<sup>(28)</sup> halinde görülen saçlar Selçuklularla devam ettirilmiştir. Uygurlardan kalan resimlerde de bu saç modelinin bir çok örneği vardır<sup>(29)</sup>.

22) F. Sarre, Konya köşkü, Ankara 1967, s. 3, Şek. 4.

Diez — Aslanapa, yukr. eser, s. 200 şek. 370.

23) Arseven, yukr. eser., c. III. s. 12.

24) Diez — Aslanapa, yukr. eser, s. 206, şek. 380.

K. Otto-Dorn — Die Kunst des Islam, Baden-Baden 1964, s. 149, fig. 89.

25) B. Ögel, İslamiyetten önce Türk Kültür Tarihi, Ankara 1962, s. 57-59.

26) Ögel, yukr. eser, s. 63-65.

27) > > > s. 158.

28) > > > s. 170.

29) > > > Lev. 35.

Kaşgarlı Mahmud'un «Divanü Lûgat-it-Türk'ü<sup>(30)</sup> 11. ci yüzyılın ikinci yarısında Selçuklu ve diğer Türk çevrelerinde kullanılan kıyafetler hakkında da bilgi verir. Nitekim bu büyük eserde saç ile ilgili bir çok kelime ve tabirle karşılaşırız. Bunların arasında erkeğin arkaya doğru salıverdiği saçı ifade eden «Sulundu» kelimesi<sup>(31)</sup> erkeklerin saçlarının ördüklerini «yüli»<sup>(32)</sup> ise bazılarının saçlarını tıraş ettiklerini anlatmaktadır. Önce saçın «örme» ve «örçük» kelimeleri ile<sup>(33)</sup>, kadın örgüsünün de ayrı bir kelime «örgüç» ile ifade edildiğini görüyoruz. Ayrıca zülüf veya kahkülün de çok revaçta olduğu, kadınların keçi kılından yapılmış takma zülüf taktıkları («onğik»<sup>(34)</sup>, ongiklandı<sup>(35)</sup>), hatta yanaklarına kırmızı boya sürdükleri<sup>(36)</sup> ve ipe yüzlerindeki kılları aldirdıkları<sup>(37)</sup> anlaşılmaktadır.

Uzun ve örgülü saç yabancı kaynaklar, bilhassa Çin kaynakları tarafından Türklere has bir özellik olarak belirtilmiştir. Türklere erkeklerin kadınlar gibi saçlarını ördüklerini 1221 de Semerkant'a ziyaret eden Ch'ang - ch'un da anlatmaktadır<sup>(38)</sup>.

Uzun saç modası Selçuklularla diğer memleketlerde yayılmıştır, Memlûklar da bu modayı benimsemişlerdir. 1315 de Mekke'yi ziyaret eden Muhammed b. Kalaun dönüşünde başını tıraş etti, onu emirleri takip ettiler ve uzun saç modası bu tarihten sonra Mısır'da kalktı<sup>(39)</sup>.

Selçuklu devri kıyafetlerini aksettiren resimlerden Selçukluların çok çeşitli başlık kullandıklarını görmüştük. Selçuklu öncesi Türk kıyafetlerini gösteren eserlere bir göz atıldığında başlık çeşidindeki zenginlik dikkati çekmektedir. Bunların çoğu yüksek tiptedir. Destanlarda başlıkla ilgili sözlerden anlaşıldığına göre börkler 13-14. cü yüzyıllarda kırmızı renkte idi. Anadolu'da ilk ak börk kullanmayı 13. yüzyılın ikinci yarısında Denizli uç bölgesi beğlerinden Mehmed Beğ gelenek haline getirmiştir<sup>(40)</sup>. Nitekim

30) Besim Atalay tercümesi, Ankara 1939 (kısaltması DLT.).

31) DLT. I, 449.

32) DLT. III, 90.

33) DLT. I, 129, 103.

34) DLT. I, 136.

35) DLT. I, 311.

36) DLT. I, 115.

37) DLT. III, 307.

38) O. Turan, Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti, İstanbul 1969, s. 407.

39) L.A. Mayer, Memluk Costume, Genève 1952, s. 17, 18, 31.

40) F. Sümer, Oğuzlar, Ankara 1967, s. 398.

divanü Lûgat-it-Türk'de Kebez = yüksek kalpak<sup>(41)</sup> tekrar tekrar geçmektedir. Ayrıca «sakalduruk» kelimesi ve «ipekten örülü bir kaytandır. Külâhın başta durması, yere düşmemesi için çene altından geçirilerek bağlanır»<sup>(42)</sup> şeklindeki izahat da bunların başda kolay duramayacak kadar yüksek olduklarını teyid etmektedir. Selçuklu devrinde kullanılan başlıkların bir kısmı «Resim 6, 8, 9, 27, 28» deki gibi ön tarafı yüksek, etrafına kürk geçirilmiş börklerdir. Yükseklikleri itibariyle Uygur Mani rahip başlıklarını hatırlatmaktadırlar<sup>(43)</sup> Mani rahip başlıklarının form bakımından daha benzerleri 1187 tarihli Sava tabağındaki figürlerin başlarında görülmektedir. (Resim 4).

Kadın başlarını diademle süsleme (Resim 1, 12, 13, 14, 19, 22) adetine Orta Asya Türk kadınlarında da bol bol rastlamaktayız (Resim 53). Kaşgarlı lûgatına bu çok yaygın kadın başı süsünü dahil etmiştir fakat «Didim» hakkında malumat vermemiştir<sup>(44)</sup>. Kadınlardan ölünün ardından ağlıyanlar ile ihtiyarlarının başlarını, omuzlarına kadar inen örtülerle sardıklarını Varka-Gülşah'daki bazı sahnelerde tesbit etmiştik (Resim 25). Divanü Lûgat-it-Türk'de rastladığımız bazı kelimeler ve açıklamalarında da bu adetin daha öncelerden beri devam edegeldiğini göstermektedir. «Uragut sara guçlandı = kadın baş örtüsü örttü»<sup>(45)</sup>, «bürünçük = kadın baş örtüsü, bürünülecek nesne» diye açıklanmaktadır<sup>(46)</sup>. «Enğek» ise «kadınların baş örtülerini bağladıkları ip»<sup>(47)</sup> olduğuna göre baş örtüsü ayrıca iple de bağlanıyordu. «Tülfir» «örtü, perde ve kadın örtüsüdür»<sup>(48)</sup>, «didek» ise<sup>(49)</sup> «gelin giderken yad kimselere görünmemek için örtülen örtü»dür. Bunlara ait daha fazla izahat olmadığı için bu örtülerin ne ölçüde oldukları, nasıl örtüldükleri hakkında bir tahminde bulunmak imkânsızdır. «Saraguç»<sup>(50)</sup> «kadın yaşmağı» olarak lûgata girdiğine göre kullanılmakta olduğu kabul edilebilir.

- 41) DLT. I, 293, 303, 510.  
 42) DLT. I, 530.  
 43) Ögel, yukr. eser, s. 358.  
 44) DLT. I, 397.  
 45) DLT. III, 205.  
 46) DLT. I, 510; II, 151.  
 47) DLT. I, 136.  
 48) DLT. I, 457.  
 49) DLT. I, 408.  
 50) DLT. I, 487.

Selçuklu eserlerinde hükümdarların başında börk ve sarıktan başka İrandan alınmış olan taca da rastlanmaktadır (Resim 15, 26).

Rey'de yapılmış tabaklarda (Resim 3); Varka-Gülşah minyatürlerindeki bir çok figürlerde (Resim 31, 34, 35) gördüğümüz gibi sarık Türklerin yakın-doğuya geldikten sonra yaygın olarak kullanmaya başladıkları bir başlık şeklidir. Tuğrul beğ 1038 de Nişapur'a geldiğinde başına sarık giymişti. 14-15. ci yüzyıllarda Anadolu'da da hükümdar ve beğler sarık kullanmışlardır. Türk sarığı adı verilen orta büyüklükte ve kıvrımlı bu tipe Mısır'da Türkmen sarığı denmiştir<sup>(51)</sup>. «Takhfifa» denen bu boynuzlu sarık tipi İbn İyas'a göre Mısır sultanları tarafından taç yerine kullanılmış<sup>(52)</sup> ve Çerkes Memlûkları devri sonuna doğru «Salari» adı verilen kısa kollu üst kaftanı ile birlikte tipik Türk kıyafeti olarak kabul edilmiştir<sup>(53)</sup>.

Divanü Lûgat-it-Türk'de sarık sarılmasıyla ilgili tek örneğe, (sarladı; o suwruk sarladı) rastlamamıza<sup>(54)</sup> karşılık yüksek kalpak şeklinde (Kepez)<sup>(55)</sup>, önde ve arkada iki kanadı bulunan börk (Kuturma)<sup>(56)</sup>, uzun külâh şeklinde börk (Sukarlaç)<sup>(57)</sup>, kenarlı börk (Kıdılığ)<sup>(58)</sup>, Çiğillerin giydiği tiftikten yapılan beyaz başlık (Kıymaç)<sup>(59)</sup> gibi çeşitleri olduğunu ve başlıkların altın kırıntılarıyla süslendiğini (Kimsen; başlıkları ve kavukları süslemek için kullanılan altın kırıntıları<sup>(60)</sup> Burtalandı, börk burtalandı = Külâh altın kırıklarıyla süslendi)<sup>(61)</sup> anlıyoruz.

Bütün bunlardan başka Kaşgarlı'nın lûgatından yağmur ve tipiden korunmak için kepenegin arkasına dikilmiş, keçeden kukuleta, başlığında kullanıldığını anlıyoruz (yangalduruk)<sup>(62)</sup>.

Selçuklu devrinde Türk özelliği taşıdığını tesbit ettiğimiz kıyafetlerde en önemli kısım kaftandır. Kaftanların çoğunluğunu önden açık, sağdan sola

- 51) Sümer, yukr. eser, s. 398; İbn İyas, V, s. 47, 75.  
 52) Mayer, yukr. eser, s. 16.  
 53) Mayer, yukr. eser, s. 24, 30.  
 54) DLT. III, 296.  
 55) DLT. I, 393, 303, 231, 504.  
 56) DLT. I, 490.  
 57) DLT. I, 493.  
 58) DLT. I, 496.  
 59) DLT. III, 175.  
 60) DLT. I, 437.  
 61) DLT. III, 20.  
 62) DLT. III, 389.



kapanan kaftanlar teşkil etmektedirler. (Resim 6, 7, 8, 9, 26 27, 28) 11 ci yüzyıl başında olan Gazne Leşgeri Bazar fresklerindeki figürlerin üzerinde de kıymetli kumaşlardan yapılmış aynı biçimde elbiseler vardır<sup>(63)</sup> (Resim 51).

Önden açık, iki ön parçası belde yanyana getirilerek kemerle tutturulan elbiselerden de bir çok örneğe rastlıyoruz (Resim 1, 11, 12, 16, 17, 18, 19). Varka-Gülşah minyatürlerinde de kadın figürlerinin çoğu bu tip elbise ile giyimlidirler (Resim 22, 24, 33).

Selçuklu elbise tiplerinden biri de yuvarlak kapalı yakalı, önden açık elbiselerdir (Resim 49). Bu tip elbise giymiş figürlere bilhassa Anadolu Selçuklularından günümüze gelmiş çinilerde rastlamaktayız (Resim 50).

Daha önceki sayfalarda üzerinde durduğumuz Viyana Natianolbibliothek'de bulunan Kitab-ı Diryak'ın takdim minyatüründeki (Resim 10) hükümdar figürünün üzerindeki kaftan şimdiye kadar ele aldıklarımızdan farklıdır. Kırmızı bir kaftanın üzerine giyilmiş olan bu üst kaftanın kolları dirseklere kadardır. Önden açık duran yakası döndürülmüş kaftanın içindeki beyaz astar yaka halini almıştır. Bu tipe benzer elbiselere Kızıl'da 7. ci yüzyıl duvar resimlerinde de rastlıyoruz<sup>(64)</sup>. Yalnız burada elbisenin ön parçasının sadece sağ tarafı kıvrılarak döndürülmüştür. İçindeki ayrı renkte olan astar belirtilmiştir. Fakat bu dönen ve sağda yaka teşkil eden kısmını ucundan, elbisenin kenarlarını çeviren bordür bir uzantı halinde sarkmaktadır. Öyle ki yaka kapandığında elbisenin ön klapası sağdan sola örtülecek ve bu uç, sol kol altından tutturulacak gibidir. O takdirde bu elbisenin yakası kapatılmış hali, sağdan sola kapanan tipe uygun olabilir.

1334 de muhtemelen Mısırda hazırlanmış olan Hariri'nin makamında (Resim 6) hükümdar ve şehzadesi ayrıca birer üst kaftan giymişlerdir. Arapçada «Salari» veya «Sallariyya» adı verilen bu kısa kollu üst kaftanın boynuzlu sarık — «takhfifa» ile birlikte tipik Türk kıyafeti olarak telakki edilmiştir<sup>(65)</sup>. Hükümdar üst kaftanın sağ kolunu giymemiş, yarı yarıya omuzuna atarak bırakmıştır. Önden açık, yakasız inen üst kaftanın kolları dirseğe kadardır. Oğlunun üzerindeki ayrı biçimli üst kaftan ise uzun ve dar kolludur. Daha önce yukarıda üzerinde durduğumuz Rey'de bulunmuş şük kabartmadaki kaftanlara benzer (Resim 17).

63) Otto-Dorn, Die Kunst des Islam, Baden-Baden 1964, s. 76, 98, 99.

64) M. Bussagli, Die Malerei in Zentralasien, Genève 1963, s. 80.

65) Mayer, yukr. eser. s. 24, 30.

Bütün bu kaftan - elbiselerde ortak olan tarafların başında kollardaki tiraz şeritler, yaka kol ve etek kenarlarını bir bordürün süslemesi gelmektedir. Boy figürlerde görebildiğimiz gibi etek uzunlukları dizin altına kadardır. Kaftan veya elbisenin altından ya dizlere kadar çıkan çizme veya ayak bileklerine kadar inen geniş paçalı şalvarlar vardır (Resim 25).

Divan-ı lûgat-it-Türk de elbise ve kumaşlarla ilgili zengin bir kelime hazinesi vardır. Elbiseye genel olarak «ton»<sup>(66)</sup>, «otran»<sup>(67)</sup>, dış elbiseye «Taş ton»<sup>(68)</sup>, her türlü giyeceğe «kedhgü»<sup>(69)</sup> veya «esük»<sup>(70)</sup> deniyordu. (Bu aynı zamanda Hanlardan, beylerden biri öldüğü zaman mezarı üzerine serilmek üzere gönderilen kumaşa da deniyordu. Bu kumaş sonra parçalanarak yoksullara dağıtılıyordu).

Bunlardan başka «Kaftan»<sup>(71)</sup> ve kalın kaftan, yağmurluk «yalma»<sup>(72)</sup>, yağmurda ve karda çobanların giydikleri küçük kepenek, kebe manâsını taşıyan yaptaç<sup>(73)</sup> kelimelerine rastlıyoruz.

Elbiseler, yünden, parmukludan, ipekliden yün - ipek karışımından, keçeden olduğu gibi deve tüğünden de yapılıyordu<sup>(74)</sup>. Kürk de çok kullanılıyordu<sup>(75)</sup>. İpekli kumaş için renklerine, desenlerine göre isimlendirilen çok kelimeye rastlıyoruz<sup>(76)</sup>. Bunlardan başka sekiz Çin ipeklisi çeşidi<sup>(77)</sup> Çin ipeklisinin ne kadar arandığını ve kullanıldığını göstermektedir.

İpekli kumaşın ne kadar makbul olduğu «çevgen» oyununda, gerilen ipten topu geçirebilen adama verilen ipek kumaş parçası demek olan «tanguk»<sup>(78)</sup> ve büyüklerin konukluğuna, düğününe, davetine gidenlere verilen ipekli kumaş manâsını taşıyan «bıçış» kelimesinden de<sup>(79)</sup> anlaşılmaktadır.

Keçenin (Kidhiz)<sup>(80)</sup>, bir kaç çeşidi vardır. Yağmurluk yapmak için ha-

66) DLT. III, 137.

67) DLT. I, 108.

68) DLT. III, 152.

69) DLT. I, 430.

70) DLT. I, 72.

71) DLT. I, 437.

72) DLT. III, 34.

73) DLT. III, 38.

74) DLT. I, 348.

75) DLT. I, 102, 109, 68, 473, 353; III, 126.

76) DLT. I, 40, 427; III, 17, 22.

77) DLT. I, 325, 422, 476, 485, 489; II, 285; III, 120.

78) DLT. III, 365.

79) DLT. I, 366.

80) DLT. I, 366.

zırlanmış keçe (Kedüklük Kidhiz)<sup>(81)</sup>, yatağa doldurulan ve yağmurluk yapılan ince keçe<sup>(82)</sup>, Kaşgar'de çıkan nakışlı keçe (Kimişke)<sup>(83)</sup>, üzeri kaplan derisi gibi renklerle nakışlı keçe<sup>(84)</sup> gibi.

«İçükleli», içledi» gibi<sup>(85)</sup> açıklamasından, kürk ve başka kumaşlarla astarlandığını anladığımız elbiselerden lugatta şu çeşitlere rastlamaktayız, partu : bertü, bertlen, bertülen = üste giyilen hırka pardesü<sup>(86)</sup>, Kulak ton = yenleri kısa elbise<sup>(87)</sup> könglek = gömlek<sup>(88)</sup>, çekrek kapa = yünden yapılan cepsiz bir kaftan (köleler giyer)<sup>(89)</sup>, artug = kadın mintanı<sup>(90)</sup>, küpik = hırka (bezin iki katı arasına pamuk koyarak dikmek)<sup>(91)</sup>, çengüsü = küçük hırka<sup>(92)</sup>, üm = şalvar<sup>(93)</sup>.

Elbiselerin ne kadar kıymetli olduklarını ve pahalıya mal olduğunu görmüştük. Kaşgarlı'nın eserinde elbise yamamakla ilgili çeşitli kelimelerin bulunuşu da<sup>(94)</sup> bunu teyid etmektedir. Elbisenin kısımları için bu günkü dilimizde bulunmayan müstakil kelimeler o devir Türkçesinin zenginliğini ortaya koymaktadır<sup>(95)</sup>.

«Kız çikin çiknedi = Kız nakış yaptı (kız altın tellerle ipek kumaş üzerine tasvirler yaptı)<sup>(96)</sup> sözünden anlaşıldığına göre kumaşlar ayrıca üzerine nakış işlenerek de güzelleştiriliyordu. «Saçu saculadu»<sup>(97)</sup> sözlerinden de elbise ve mendillerin saçaklarla süslendiği, «boğmak», könglek bogmaklaldı»<sup>(98)</sup>, «düğme = düğme, gömlek, hırka, kaftan gibi şeylerin düğ-

81) DLT. I, 508.

82) DLT. III, 176.

83) DLT. I, 490.

84) DLT. I, 316.

85) DLT. I, 286, 305.

86) DLT. I, 416.

87) DLT. I, 383.

88) DLT. III, 383.

89) DLT. I, 477.

90) DLT. I, 98.

91) DLT. I, 408.

92) DLT. III, 378.

93) DLT. I, 38.

94) DLT. I, 122; III, 28, 75, 82, 85.

95) DLT. I, 68, 152, 374, 502; II, 288, III, 24.

96) DLT. III, 301.

97) DLT. III, 219, 323.

98) DLT. I, 466; III, 350.

mesi»<sup>(99)</sup> sözlerinden de gömlek, kaftan vs.'in düğmelerle kapatıldığını anlıyoruz. Kaşgarlı'nın verdiği şu örnekler de ilgi çekicidir; «ol anıng tomnga yıpar yukturdu = o, onun elbisesine misk sürdü, bulaştırdı»<sup>(100)</sup>, «ütük = ütü, mala biçiminde demir parçası<sup>(101)</sup>, ol tonug ütidi = o elbiseyi ütiledi, o elbisenin pürüzlerini bir demir parçası ile ütiledi ve düzeltti»<sup>(102)</sup>.

Selçuklu devri hükümdarlarını canlandıran sahnelerde Selçuklu hükümdarlarının hakimiyet gösteren pozda ellerinde birer mendil tuttuklarını görmüştük. Divanü lûgat-it-Türk'de «ulatu» kelimesinin açıklamasından (kişinin burun temizlemek için koynunda taşıdığı ipek parçası)<sup>(103)</sup> mendilin sadece bir sembol olmakla kalmadığını anlıyoruz.

«Eliglik» (eldiven, elcik)<sup>(104)</sup> ellerin korunması için eldiven giyildiğini ve «közlük» (at buyruğundan yapılmış bir dokumadır; göz ağrıdığı veya kamaştığı zaman üzerine konur)<sup>(105)</sup> ve «Közöldürük» (at kuyruğundan dokunur bir bez parçasıdır ki göz kamaştığı yahut ağrıdığı zaman göz üzerine konur)<sup>(106)</sup> kelimelerinin izahından da bugünkü güneş gözlüğü vazifesini korunması için tedbir alındığını anlıyoruz.

Selçuklu devri savaşçı kıyafetlerinde çok zengin bir çeşitlilik dikkati çekmektedir. Bunlardan hangisinin bilhassa Selçuklulara has olduğunu veya eski Türk savaşçı kıyafetini devam ettirdiğini tesbit etmek daha geniş ve derin çalışmayı icab ettirdiği için burada sadece Selçuklu devrinde görülen zırh ve miğfer şekillerinden örnekler vermekle yetineceğiz.

Göktürk çağına ait zırh ve miğfer bulunamamıştır fakat kaya resimleri bunların miğfer kullandıklarını ortaya koymaktadır<sup>(107)</sup>. Kaşgarlı'nın lûgatında sadece «kedük» kelimesiyle<sup>(108)</sup> tulganın altına tüğden yapılmış takke giyildiğini öğreniyor fakat zırh ve tulga ile ilgili kelimelerin hiç birinin<sup>(109)</sup> izahında, maalesef ne biçim, ne de çeşitleri hakkında ipuçlarına rastlıyamıyoruz. Fakat Kaşgarlı'nın Uygur kelimesi ile ilgili olarak naklettiği bir hikâyede Zülkarneyn Uygur illerine geldiğinde Türk hakanı ona dört bin kişi

99) DLT. I, 433.

100) DLT. III, 96.

101) DLT. I, 68.

102) DLT. III, 252.

103) DLT. I, 136.

104) DLT. I, 153.

105) DLT. I, 478.

106) DLT. I, 529.

107) Ögel, yukr. eser, s. 220.

108) DLT. I, 390.

göndermiş; tulgalarına takılan şahin kanatları imiş<sup>(110)</sup>. Bu tarzda kuş kanadı takılmış başlığa Varka-Gülşah'da da rastlamıştık (Resim 30). Osmanlılar da bu adeti devam ettirmişlerdir.

Selçuklu kıyafetlerinde en çok ayak giyimi olarak çizmenin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Fakat tasvirlerden çizmelerin deriden mi, keçeden mi yapılmış olduklarını anlamaya imkân yoktur. Kadın veya erkekte ayakta çok küçük yüzlü pabucun (Resim 36) yanında, Varka-Gülşah minyatürlerinde çarığa benzer ayak giyimine de rastlanmaktadır. Bu ayağı daha fazla kapatmakta ve bağları bacağı çaprazlama dolanmaktadır. Bundan başka gene Varka-Gülşah minyatürlerindeki bir savaşçı figüründe «dolak» (Resim 37) dikkati çekmektedir.

Noyun-Ula'da bulunan M.Ö. I. yüzyılın başlangıcına ait Hun buluntuları arasında kısa konçlu çizmeye, Altaylarda M.Ö. II-I. ci yüzyıllardan Büyük Hunlara ait Pazırık kazıları ile çıkarılan<sup>(111)</sup> eşyalar arasında da keçe çorap ve çizmeler bulunmuştur. Göktürklerde de hem keçe, hem deri çizme kullanıldığı anlaşılmaktadır. Keçe çizme daha sonra İslâm dünyasına da girmiştir<sup>(112)</sup>.

Divan-ü lûgat-it-Türk de bahsi geçen çizmelerin bir kısmını da keçe çizmeler teşkil etmektedir. Çizme yapılan keçenin herhalde birkaç cinsi vardı ki çizme yapılacak Türkmen keçesi «Oyma» da bunlardan biriydi<sup>(113)</sup>. Çizme deriden yapıldığı gibi kürkten de yapılabiliyordu (edhlendi)<sup>(114)</sup>.

Çizmeden başka ayak giyimi eşyasına ait en fazla çarıkla ilgili kelimeye rastlıyoruz. «Çarukluk» (çarık yapmak için ayrılmış deri)<sup>(115)</sup>, «izlik» (kesilen hayvanların derisinden yapılan Türk çarığı)<sup>(116)</sup>, «çarukladı»: «ol adhakın çarukladı» (o, ayağına Türk çarığı giydi, çarıkladı)<sup>(117)</sup>. «Buçgak» kelimesinin deve derisinden ayakkabı yapılan parça, çarık anlamını taşıması<sup>(118)</sup> deve derisinin çarık v.s. yapımında kullanıldığını göstermektedir.

109) DLT. I, 87; III, 49, 50, 114, 158.

110) DLT. I, 111.

111) Ögel, yukr. eser, s. 63.

112) Ögel, yukr. eser, s. 205.

113) DLT. I, 100; II, 207.

114) DLT. I, 267.

115) DLT. I, 503.

116) DLT. I, 104.

117) DLT. III, 337.

118) DLT. I, 465.

Bundan başka, sandal da giyilmiş olduğu anlaşılmaktadır (Samda = ayağa giyilen sandal, çiğilce)<sup>(119)</sup>. Kadın pabucu için ayrı bir kelime bulunuşu kadınlara has bir tipin mevcudiyetine işaret eder (büküm etük = kadın pabucu, oğuzca)<sup>(120)</sup>.

Çedik, mest gibi şeylerin ucuna takılan pullar (tizildürük)<sup>(121)</sup> ayak-kabıların ayrıca süslenmiş olduklarını anlatmaktadır. Bu süslemenin yanında soğuk havalarda daha iyi ısınmak için bazı çarelere de başvurulduğunu görüyoruz. («Yişim», soğuktan dizlere giyiliyordu)<sup>(122)</sup>. Bu herhalde «Yör-gencü» gibi bu nevi sargv, dolak gibiydi<sup>(123)</sup>. Varka-Gülşah'da da rastladığımız (Resim 36, 37) dolak sarma ve çarık geleneği Anadolu'da bugün dahi yaşatılmaktadır.

Eski Türk kıyafetinin en göze çarpan özelliklerinden biri Türklere has kemer şeklidir. Kayışın üstünün madeni plâkalarla süslenmesiyle meydana gelen bu kemerlerden ayrıca uçlar sarkıyordu, ve bunlara çeşitli süsler ve günlük âletler asılıyordu. Bu tip kemerler Orta Asya'da Uygurlar, Avrupa'da Avarlara kadar çok geniş ölçüde yayılmıştır<sup>(124)</sup>. Kemerlere çeşitli süslerin ve öteberi asılması geleneği Orta Asya'da bulunan birçok Göktürk heykeliyle, 6-8. ci yüzyıllara kadar inmektedir<sup>(125)</sup>. Bu eserlerde kemerlerden sarkan uçlar aynı boyda değildi.

Bu çeşit kemerlere, kıymetli kumaşlardan yapılmış elbiseler giyimli Abbasî halifesinin Türk muhafız kıt'asına mensup asker tasvirlerine Samarra Sarayında da rastlanmaktadır<sup>(126)</sup>.

Horasan'da 10 cı yüzyıl Nişapur duvar resimlerinde atlı bir figürde, Gaznelilerden 11. ci yüzyıl başlarına ait Leşger-i Bazar sarayının taht salonundaki fresklerde, tahtın iki yanına sıralanmış muhafız kıt'asına mensup askerlerin tasvirlerinde de bele takılan kemerlerden günlük hayatta kullanılacak âletlerin ve süslerin asıldığı uçlar sarmaktadır<sup>(127)</sup>, (Resim 52).

119) DLT. I, 418.

120) DLT. I, 395.

121) DLT. I, 529.

122) DLT. III, 19, 115.

123) DLT. II, 246; III, 296; M. Zeki Oral, Selçuklilerde Giyim Eşyası, Türk Etnografya Dergisi, sayı V, 1962 s. 14.

124) Ögel, yukr. eser, s. 170, Lev. 35-36.

125) Ögel aynı eser, s. 155-57; B. Gray, yukr. eser, s. 15.

126) Otto-Dorn, Die Kunst des Islam, Baden-Baden 1964, s. 75, 76, 79, 98.

127) aynı eser, s. 98 ve O. Aslanapa, Tarih boyunca Türk ordusuna ait tasvirler, Türk kültürü sayı 22, Ağus. 1964, s. 76.

A. Bombacı'nın başkanlığında bir heyet tarafından Gazne'de yapılan kazılarda elde edilen mermer alçak kabartma süslemelerdeki figürlü tasvirlerde<sup>(128)</sup> kıyafetlerin ancak ana hatları hakkında fikir edinmek kabildir. Bunlarda ayak bileklerine kadar inen uzun kollu bir elbise, omuzlara dökülen saçlar, ayaklarda çizmeler vardır. Beldeki kemerler sarkıntılıdır hiç bir teferruatı belirtilmemiş olmasına rağmen kemerlere bilhassa dikkat çekilmiştir. Buradaki figürlerin kemerinden sarkan uçlar uzundur<sup>(129)</sup>. (Resim 54).

Varka-Gülşah minyatürlerinde Varka'yı savaşıırken canlandıran sahnede (Resim 38) Varka'nın belinde sarkıntılıları ikişer ikişer düğümlenmiş bir kemer vardır. Bu da Selçuklu askerlerinin bu eski Türk kemer şeklini hâlâ terketmemiş olduklarını düşündürmektedir.

Göktürklerde kemere takılan ve içine çakmak taşı ve kav konan deri veya kumaş çanta asılması çok yaygındı<sup>(130)</sup>. Bu çantanın daha geç bir örneğini Leşger-i Bazar fresklerinde görüyoruz. (Resim 52). Kaşgarlı Mahmud'un verdiği «Tuş» kelimesinin izahından da anlaşıldığı gibi kemerlerin ucuna altın ve gümüşten yapılmış tokalar asılıyordu<sup>(131)</sup>, «yancuk» kelimesi de genel olarak kese, para kesesi ve tütün kesesi mânâsında idi<sup>(132)</sup>. Ne yazık ki bunların kemere asılı olup olmadığı hakkında izahat yoktur.

Selçuklu kıyafeti giyimli tasvirlerden Kitab-ı Dıryak'tan ele aldığımız kadın (Resim 11) omuzlarına çapraz olarak asılmış küçük çantalar taşımaktadırlar. Varka-Gülşah minyatürleri arasında Varka'yı Şam'a giderken canlandıran sahnede de (Resim 34) roman kahramanının omuzlarına asılı olan daha büyük bir çanta vardır. Bu çantaları kemere asılan çanta kullanma geleneğinin bir gelişimi olarak ele almak kabil ise de Divanü Lügat-it-Türk de çoban çantası olarak izah edilen «yanlık»<sup>(133)</sup> veya heybe anlamında olan «aşçı»<sup>(134)</sup> olduğunu düşünmek de kabildir.

M.D. Schlumberger, Le Palais Ghaznévide de Lashkari Bazar, Syria, 1952, cilt XXIX, s. 251-270.

128) A. Bombacı, Gaznedeki kazılara giriş, Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri, I, İstanbul 1963, s. 537-560.

129) Bakınız aynı eserde şek. 1, 3, 4, 6.

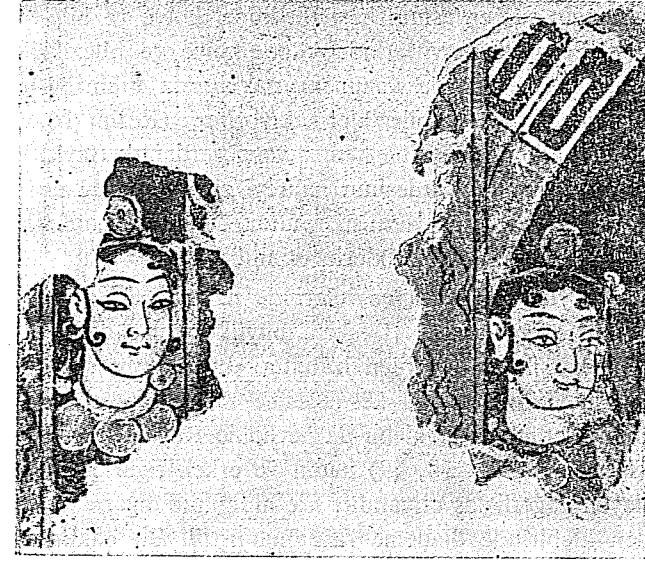
130) Ögel, yukr. eser, s. 157.

131) DLT. III, 125.

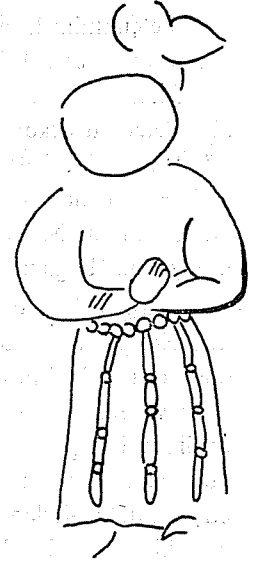
132) DLT. III, 45.

133) DLT. III, 45.

134) DLT. I, 125.



Resim 53.



Resim 54.



Resim 55.

Selçuklularda ayrıca zengin süs eşyasının başında küpe, kolye ve bilezik gelmektedir. Elimizdeki Selçuklu tasvirlerinde küpe, kolye ve bilezikler daha çok kadınları süslemekte ise de yazılı kaynaklarında bildirdiği gibi Selçuklu erkekleri de küpe, kolye ve bilezikler takıyorlardı (Resim 16, 17, 18, 19, 8). Sultan Sencer halifenin elçisine kemer veya gerdanlık (tavk) hediye etmişti<sup>(135)</sup>. Sultan Mahmud ve kardeşinin halifeyi ziyaretlerinde de Halife Sultan Mahmud'a çeşitli hediyeler vermişti, Sultan Mahmud halifenin yanına boğazında kolye, kollarında bileziklerle dönmüştü<sup>(136)</sup>.

Kaşgarlı'nın eseri 11. ci yüzyılda Türk çevrelerinde ne gibi süs eşyaları olduğu hakkında da fikir vermektedir. Değerli, büyük peruze demek olan «But» kelimesinin<sup>(137)</sup> karşılığında verilen izahatta «büyüklerin oğullarının ve kızlarının alınlarına, alınlarındaki kesmelerine takılır, Kız but üridi = Kız peruze takındı» denmektedir ki bu da herhalde Rey'de bulunmuş olan stuklarındaki (Resim 16, 17, 18, 19) kadın ve erkek figürlerinin başlarındaki diademi süsleyen değerli taş olmalıdır. Ele aldığımız diğer eserlerdeki erkek figürlerinden hiçbirinde diademe rastlamamıştık. Bu bakımdan, stuk kabartmalarındaki çiftlerde erkek tasvir edilip edilmemiş olduğu hakkında uyanan şüphe buradaki izahatla dağılmaktadır.

Bugün kullanılan «küpe» kelimesi aynı manasıyla Divanü Lûgat-it-Türk'de de vardır<sup>(138)</sup>. «tolgağ» ise kadın küpesidir<sup>(139)</sup> «Tolgaldı» kelimesinin açıklamasında «Kız yinçü tolgağı = Kız inci küpe taktı» denmektedir<sup>(140)</sup>. Kadınların kulaklarına taktıkları halka için ise bir ayrı kelime vardır: «Ökmek»<sup>(141)</sup>. «Boğmak» denen gerdanlık ise<sup>(142)</sup> altından, gümüşten yapılıyordu, üzerine değerli taşlar ve inciler oturtuluyor ve gerdek gecesi için süslenen geline takılıyordu. Süs için ayrıca bazına takılan boncuk veya değerli taşlara da «Monçuk»<sup>(143)</sup> denirdi. Maalesef bilezik<sup>(144)</sup> ve yüzük<sup>(145)</sup> için izahat verilmemiştir. «Kezlik» kelimesinin açıklanması<sup>(146)</sup>,

135) M.A. Köymen Büyük Selçuklu İmparatorluğu Tarihi, Ankara 1954, s. 122.

136) aynı eser, s. 45-46.

137) DLT. III, 120.

138) DLT. III, 217.

139) DLT. II, 288.

140) DLT. III, 289.

141) DLT. I, 108.

142) DLT. I, 466.

143) DLT. II, 123.

144) DLT. III, 205.

145) DLT. III, 18.

Türk kadınlarını sadece süs eşyası değil bıçak da taşıdıklarını göstermesi bakımından ilgi çekicidir.

★

Yazılı kaynaklar diğer devirlerde olduğu gibi Selçuklular devrinde de elbisenin kıymetli hediye olarak verildiğini ortaya koymaktadır.

Hakimiyet sembollerinden meydana gelen ve hediye olarak verilen hil'atların arasında elbise-kaftan da bulunuyordu. Meselâ Kafkas zaferi sırasında Fazlun'un hükümdarlığını muhaza edebilmek için ocak 1068 de Sultan Alparslan'a takdim ettiği hediyeler arasında altın ve gümüşle işlenmiş muhtelif cinsten çizgili 500 elbise vardır<sup>(147)</sup>.

Selçuklu Sultanların Halife ile münasebetlerinde de, hediye edilen kıymetli eşyanın başında gene elbise gelmektedir. 1121 yılında, Halife, Sultan Mahmud ve kardeşi Mesud'u kabul ettiğinde Hil'at verilmesini emretti. Sultan Mahmud, Hil'atların bulunduğu oda (Mincebü'ül behv) ya götürüldü. Sultan Mahmud ve kardeşi Halifenin huzuruna döndüğünde Sultan Mahmud'un üzerinde yedi Hil'at, Boynunda kolye (et-tavk) başında tac, kollarında bilezikler (es-suvaran) bulunuyordu. Burada yedi hil'atın giydirilmesi ona gösterilen itibarın derecesinin işaretidir<sup>(148)</sup>.

Halife Müstersid'in 1134 yılında Mesud'a gönderdiği hediyeler arasında tavk, tac, elbise vardı<sup>(149)</sup>.

1133 yılında, Halife'nin Sultan Mesud'u kabulünde başına tac, koymuş, boynuna ve kollarına Haikalar takmıştır<sup>(150)</sup>.

Mesud ve Davud'u ve tahtı eline geçirmek için bu işte büyük rol oynayacağını düşündüğü Aksungur Ahmedili'yi de muhtelif cinsten, sonuncusu siyah olan (siyah Abbasi hanedanının alâmeti idi) yedi kat elbise ile hil'atlemiştir<sup>(151)</sup>.

Daha sonra Sultan Mesud ile Halife Müstersil arasında 1135 de çıkan savaşta, halife mağlup olunca, halifenin ağırlığı yağmalanmıştır. Halifenin ağırlıkları arasında, içinde 10 bin sandık, börk ve onbinlerce elbise (Kaba

146) DLT. I, 478.

147) M.A. Köymen, Alparslan Zamanı Selçuklu Saray Teşkilâtı, Ankara 1966, s. 85-86.

148) M.A. Köymen, Büyük Selçuklu İmparatorluğu Tarihi, Ankara 1954, c. II, s. 45-46.

149) aynı eser s. 246.

150) aynı eser s. 210.

151) aynı eser s. 210.



ve cubbe) 10 bin altın işlemeli kavuk (kalönsöve) 300 bin kat rumi elbise bulunan 400 katır yükü eşya vardı<sup>(152)</sup>.

Melikşah'ın kızı Mehmelek hatunun halife ile 1087 de evlenmeleri Türk adetlerine uygun olarak yapılmıştı. (Gelinin cihazı 130 deve yükü idi. 12 sandık içinde bulunan hazinesi, atlas, diba ve ipekli elbiseleri de 74 katır taşıyordu) <sup>(153)</sup>.

Anlaşıldığı gibi, pahalı kumaşlardan yapılmış elbiseler, cehizlerin de en kıymetli tarafını teşkil ediyordu.

Alparslan'ın, tahta çıktığında, Abbasi halifesine elçi göndererek adına hutbe okunmasını, para basılmasını ve alametlerini taşıyan Sultanî hil'atlarının imalini istediğinde halifeye yerine getirilmesi en güç işin, hil'at imali olduğunu cevabından anlıyoruz. Halife diğer istekleri yerine getirmiş «hil'atların imali, gerekli sanayi tesislerinin ve âletlerinin hazırlanmasına bağlıdır. Bu da uzun zamana ihtiyaç gösterir. Ayrıca lüzumlu tesislerin temini ve işletilmesi için paraya lüzum vardır. Halbuki Halifelik hazinesi boş bulunuyor. Maksat tacil ise Sultan'a hil'atların unsurlarından olan-Ferecyeye, Sank (imame) ve sancak (Liva) gönderilmiştir» diye haber yollamıştır.

Fakat elçi hil'atların imalini temin için baskı yapmış ve hil'atlar Halifelik imalahanelerinde yapıldıkça Selçuklu hükümdarlarına sevk edilmiştir<sup>(154)</sup>.

Hil'at olarak hazırlanan elbiseler, altın ve gümüş tel kullanılarak dokunduğu için fevkalâde kıymetli idi.<sup>(155)</sup>

Selçuklu kıyafetleri üzerinde yaptığımız bu küçük araştırmada Selçuklu devri kadın ve erkek kıyafetleri arasında büyük bir fark olmadığı görülmektedir. Selçuklu devri eserlerinde kadın figürlerinin bol bol ve gayet açık kıyafetler içinde tasvir edilmesi de ilgi çekicidir. Selçuklu emirlerinin müzikli, rakslı ve kadınlı eğlenceler tertip ettikleri, halkın da bazı han ve kervansaraylarda kadın okuyucuları dinledikleri, danslarını seyrettikleri ve eğlendikleri de düşünülürse<sup>(156)</sup> Selçuklu kadınlarının ne kadar serbest oldukları anlaşılmaktadır.

Selçuklular ve diğer Türk boylarının kendilerine has kıyafetleri vardı

152) aynı eser s. 269.

153) O. Turan, yukr. eser, s. 63.

154) M.A. Köymen, Alparslan Zamanı Selçuklu Saray Teşkilâtı, Ankara 1966, s. 20-22.

155) aynı eser, s. 24.

156) O. Turan, yukr. eser, s. 322.

ve kıyafetlerine has özelliklerin çoğu çok eski Türk geleneklerine bağlanmaktadır. Yakın-doğuya gelen Türkler bu bölgenin sarık şeklini başlık olarak kendi başlıklarının yanında kullanmaya başlamışlardır. Fakat İslâm dünyasına Selçukluların yaptığı tesir aldığından fazla olmuştur. Bunun örneklerini Mısır'da, Musul'da bile bulmaktayız<sup>(157)</sup>.

Türk özelliği olarak ortaya çıkan bir çok görüntüleri Osmanlılara kadar kesintisiz olarak devam ettirilmiştir.

Bunun örneğini Paris Bibliotheque Nationale'de bulunan (turc 309, 149v ve 1416 da Amasya'da hazırlanmış olan Ahmedî'nin İskendernamesinde<sup>(158)</sup> görmekteyiz. Hükümdar, (Resim 55) Selçuklu devri eserlerinde gördüğümüz örneklere uymaktadır. Fakat, kıvrımları stilize edilmiş olan elbisesi soldan sağa kapanmaktadır. Halbuki yanındakilerin elbiseleri sağdan sola kapanmakta ve 15 y.y ın başında Osmanlıların henüz Selçuklu devri kıyafetlerini devam ettirdiklerini göstermektedirler. Osmanlı kıyafetlerini izleyebildiğimiz daha sonraki eserlerden Osmanlıların gittikçe kıyafetlerini değiştirdiklerini ve yavaş yavaş kendilerine has yeni bir kıyafet tarzını benimsediklerini anlamaktayız. İskendername minyatüründe hâlâ rastladığımız uzun saçın da artık erkekler tarafından terk edildiğini tesbit etmekteyiz.

157) Ettinghausen, yukr. eser, s. 162.

158) İ. Stchoukine, La Peinture Turque, Paris 1966, s. 49-50 ,Lev. I.

## SUSUZ HAN'DAKİ EJDERLİ KABARTMANIN ASYA KÜLTÜR ÇEVRESİ İÇİNDEKİ YERİ

Güner İNAL

Bizans İmparatoru Romanus Diogenes'in Selçuk hükümdarı Alp Arslan'a yenilmesi ile sonuçlanan 1071 Malazgirt meydan savaşı, savaş tarihi bakımından olduğu kadar, Önasya'nın kapılarını Asya'lı bir ulusa açan politik bir olay olması bakımından da bugün bile önemini kaybetmemiştir. Bu olay aynı zamanda Anadolu'nun daha sonraki sosyal ve kültürel çehresini değiştirecek olan bir olaylar serisinin ilk ve kesin başlangıcı olmuştur. Bu savaştan sonra Türk boyları akın akın Anadolu'ya girmiş ve burada yerleşerek devletler kurmuşlar ve kendilerine özgü bir medeniyet meydana getirmişlerdir. Danişmentler (1071-1177), Saltuklular (1145-1200 civarı) Zengiler (1127-1222), Artuklular (1098-1408) ve özellikle Selçuklar Malazgirt'i takiben Anadolu'da devlet kuran en önemli Türk boylarıdır. Ancak Anadolu Türk kültürünün doğması ve olgun bir şekilde ortaya çıkması tabii ki hemen bu savaşın arkasından olmamış, fakat bu savaşı takip eden iki yüzyıl boyunca meydana gelen devamlı değişme ve gelişmelerle tahakkuk etmiştir. Türklerin yerleştikleri bölgelerde kurdukları medeniyetin özelliklerini kendi kültür ve sanat verileri ile geldikleri bölgelerden getirdiklerinde ve temasta buldukları kültür bölgeleri içinde bulmak mümkündür. Anadolu'da Türk prensliklerinin ve Selçuk devletinin kurulmasından sonra bu bölgenin anıtlarının ve sanat eserlerinin çehreleri değişmiş, ve o zamana kadar görülmeyen yapılar, şekil ve motifler Anadolu'nun çeşitli yerlerinde belirmeye başlamıştır.

Bu çalışmamızda Önasya'da Türklerle yaygın hale gelen ejder motifinin bir bileşimi üzerinde duracak, bu kompozisyon tipinin ifade ettiği anlam ve bunun çeşitli Asya kültürleri ile ilişkisini tartışacağız. Ele alacağımız motif Antalya-Burdur arasındaki Susuz Han'ın portal nişinin üzerinde görülen bir yuvarlağa benzer bir başın iki yanındaki yılan şeklindeki ejderleri

tasvir eden bir kompozisyonudur (Resim 1) (1). Ancak bu kompozisyon üzerinde durmadan önce ejderin İslâm kültüründeki tanımından biraz bahsetmek faydalı olur.

İslâm sanat eserlerinde sık sık tasvir edilen efsanevî hayvanlar arasında ejder önemli bir yer işgal eder. Çeşitli Asya milletleri ejdere çeşitli isimler vermişlerdir. Araplar tarafından **Tannîn**, Çinliler tarafından **Lung**, Moğollar tarafından **Moghūr**, ve İranlılar tarafından da **Ejdeha** veya **Ejderha** adıyla çağrılan bu yaratık Türkler arasında **Evren** adıyla anılır(2).

Orta Çağ İslâm edebiyatında ve sözlüklerde bu hayvanın birçok tanımları vardır. Lane Arapça-İngilizce sözlüğünde ejderi şöyle tanımlar: «Büyük bir deniz canavarı, bir su hayvanı, büyük yapıda, müthiş görünümlü, uzun ve geniş gövdeli, kocaman başlı, parıldayan gözlü ve çok dişli büyük ağızlı; birçok hayvanları yutar; karadaki ve denizdeki hayvanlar ondan korkar; hareket ettiği zaman, kuvvetiyle denizin dalgalarını coşturur; ilk durumunda karadaki hayvanlardan gördüğünü yiyen zararlı bir yılan; yaptıkları zararlar çok büyüyünce Tanrı bir melek göndererek onu uzaklara Yecüc ve Mecüc'ün diyarına attırdı: Onun düştüğünü gören birinin anlattığına göre iki fersah boyunda, leopar renginde, balık pulu ile kaplı, balık gibi yüzgeçleri olan, büyük bir tepeli andıran insan başına benzer başlı, iki uzun ve büyük kulaklı, ve iki yuvarlak gözlü bir hayvandır. Boynundan başka altı boyun çıkar, herbiri 20 kübit uzunluğunda olup her birinde yılan başına benzer bir baş bulunur»(3).

Hayal verisi hayvanlarla ilgilenen bazı Orta Çağ Arab kaynakları da bu hayvanı tasvir eder. Hamdullâh Muştâfî Qazvîni Nuzhet al-Çulûb adlı eserinde şöyle yazar: «O kocaman vücutlu, korkunç görünümlü, çok dişli açık ağızlı, alevler saçan gözlü upuzun bir hayvandır. Başlangıçta bir yılan, ve zamanla şeklini değiştirip ejder oldu; Bu konuda şöyle söylemişlerdir:

- 1) Susuz Han için bak: K. Erdmann, *Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts*, Berlin, 1961, No. 30, I. s. 111-114; II. Tf. XVI, Fig. 1, Abb. 196-204, bilhassa 202; ejderli kabartma için bak: G. Öney, «Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri», *Belleten*, XXXIII (Nisan 1969), sayı 131, s. 176-77; Aynı yazar, «Sun and Moon Rosettes in the Shape of Human Heads in Anatolian Seljuk Architecture», *Anatolica III* (1969-70), pp. 195-203, bil. p. 200. G. Öney bu makalelerde iki ejder arasındaki baş «güneş» motifi olarak kabul eder.
- 2) *Türk Ansiklopedisi*, XIV (1966), s. 448 de ejderin Anadolu'da evren olarak tanıdığı söylenir. Ejderin eski Türk kaynaklarındaki ve kültür çevresindeki tanımı ve tasviri için bak: E. Esin, «Evren. Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri», *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, I (1969), s. 161-182.

'Bir yılan fırsat bulduğunda bir ejder haline gelir.' «Acâ'ib al-Makhlûkât'ın yazarının söylediğine göre bir yılanın boyu 30 yarda ve yaşı da yüze vardığı zaman, ona ejder derler; karadaki hayvanlar ondan dehşete düşene kadar yavaş yavaş büyür; Ulu Tanrı ondan sonra onu denize atar; okyanusta ebadı büyür ve on bin yarda varır; balık gibi iki yüzgeci meydana gelir, ve hareketleri ile denizi dalgalandırır. Denizde de yaptığı hasar ortaya çıkınca, Tanrı ona ölüm gönderdi ve bir rüzgâr onu Yecüc ile Mecüc'e yem olmak üzere o diyara attı. Kabilelerinin hayat tarzının mükemmelliğinden Yecüc ile Mecüc hakkında hüküm verilebilir. Vücutlarının hayvan etinden zarar görmemesi onların mükemmel bir hayat sürmelerinden ileri gelmelidir (Kuran, XVIII, 93), ejderin kalbini yemek cesareti artırır; yiyen hayvanlara üstün gelir. Onun derisini bir aşığa bağarlarsa, hisleri yatıştır. Başının gömülü olduğu yer hoş olacaktır»(4).

Buna benzer bir tasvir de al-Damîri'nin Hayât al-Hayavân'ında görülür. O da tasvirini Qazvîni'den alır. Ona göre ejder kılıç balığından daha şeytanî idi. Bir mızrağın sivri ucuna benzeyen canavar gibi dişleri, parıldayan gözleri vardı. Birçok hayvanları yutar. al-Damîri de Yecüc Mecüc hikayesini tekrarlar. Sa'd al-Khodrî'ye dayanan (Kitâb al-Ansah) Abû Abî Şaybah'ın anlattığı yeni bir hikâye görünür. Bu hikâyeye göre Tanrı kâfirin mezarı üzerine doksan dokuz ejder koyar. Bunlar diriliş gününe (Mahşer gününe) kadar onu parça parça ısıracaklardır. Ejderlerden biri toprağa nefesini verirse, orada yeşil bir şey kalmayacaktır (Kuran, Eccelle suresi)»(5).

Hayvanlar ve acaip yaratıklar hakkındaki bu kitapların yanı sıra bazı seyyahat kitaplarında da ejderin bahsi geçer. Buzurg ibn Şahriyâr'ın Hint Mucizeleri hakkındaki kitabında da **Tannîn** tasvir edilmiştir. «Söylendiğine göre okyanusta **Tannîn** denen canavar yılanlar, dehşete düşürecek yaratıklar vardır. Kışın ortasında bulutlar deniz yüzeyine yaklaştığı zaman bıraktığı suyun sıcaklığını hala vücudunda taşıyan **Tannîn** suyu terkedip bir buluta girer; çünkü bu mevsimde deniz suyu hâlâ sıcaktır. Soğuk onu yakalar ve bulutun içinde mahpus kalır. Ve rüzgârlar deniz suyunun üzerinde estiği zaman bulut **Tannîn**'i yükseltir ve taşır; böylece ufkun bir yanından diğerine seyyahat eder. Sonra bulutun buharı dağılır ve rüzgârlar dağıtılarak parça parça uçar, artık desteği kalmayan **Tannîn** yine yere veya suya düşer. Tanrı bir millete felâket göndermek istediğinde onların bölgesine bir

3) W. Lane, *Arabic-English Lexicon*, London, 1863, I/1, p. 318.

4) H. M. Qazvîni, *Nuzhat al-Qulûb*, London, 1928, p. 36.

5) al Damîri, *Hayât al-Hayawân*, Cairo, 1867, p. 139.

**Tannin** düşürür ve o da onların develerini, atlarını, ineklerini, koyunlarını yiyecek birşey kalmayınca kadar yer ve sonra ölür; veya Tanrı onu ber-  
taraf eder.

Denizciler, seyyahlar, tüccarlar ve gemi kaptanları bana birçok kereler onun başlarının üzerinden simsiyah bulutlar içinde boylu boyunca süzül-  
düğünü anlatmışlardır. Bazan onun yolu havada asılı görülür. Yaratıcıların en ulusu Tanrıya emanet ol.»<sup>(6)</sup>.

İslâm kaynaklarından gelen bütün bu tasvirlerde ejder muazzam bir büyüklükte, dehşetli bir görüntüye sahip, kocaman başlı ve parıldayan gözlü, çok dişli, önüne geleni yutmaya hazır açık ağızlı yılan gibi su hayvanı ola-  
rak görülür. Ejderin su ve bulutla olan ilişkisi ve ölü kültü ile bazan bir arada görünmesi onuncu yüzyıldan onikinci yüzyıla yani Türklerin Önyasya'ya yayıldıkları devire kadar olan zaman boyunca İslâm yazarlarının eserle-  
rinde belirtilmiştir.

Ejder kültürünün çok geliştiği ve İslâm kültürü ile erken devirlerden beri temasta olan diğer bir Asya kültüründe, Çin kültüründe, bu hayalî ya-  
ratığın ifade ettiği kavramı anlamak için onun hakkındaki birçok fikirleri toplayan Çin mitolojisinin sözlüğüne bir göz atalım. Sözlük ejderi şöyle tanımlar : «**Lung**: Sanskrit **Naga**'nın Çin'de aldığı şekil (**na-chia**) **lung-shên** veya **lung-kuei**). Ejder-ruhları veya ejder-şeytanları. Şöyle izah edilir: 1) **Lung**, ejder, 2) **hsiang**, fil (**nagaga**), 3) **pu-lai** bir memlekette diğer memlekete geçmeğe muaf şahıslar (Eitel s. 102). Başlangıçta korkunç dağ kabilelerini ve sonra da genellikle canavarları ifade etmek için kullanılmıştır. **Nagalara** tapma Çin'de yerli bir adettir ve bugün bile vardır, ejderler dağ ruhları, beş bölgenin (pusulanın dört ucu ve merkezi) koruyucu tanrıları, ve dört göl ile beş okyanusun (bütün göllerin ve denizlerin) bekçileri olarak kabul edil-  
lirler. **Nagalara** tapmak Turan (Türk) milletlerinin bir özelliği olarak görü-  
lür. Bunu çok popüler bulan Buddhistler, bu tapmaya ya göz yummuşlar ya da onu benimsemişlerdir. Bütün en eski **Sutralar** (Buddhizmin dinî yazı-  
ları) **Buddha**'nın vücudunu doğumdan sonra yıkayan, onunla konuşan, onu koruyan, onun tarafından dine döndürülen ve onun vücudunun röliklerini muhafaza eden **nagalardan** bahsederler. Çin Buddhistleri dağ **nagalarına** insanların düşmanı gözü ile bakarlar fakat deniz **nagalarını** dindarane bu-  
lurlar. **Burmalılar** **devalar** ve **nagaları** karıştırdıkları halde, Çinliler onları

6) *The Book of the Marvels of India, Arabian Travellers' Tales by Buzurg bin Shahriyār, From Arabic by L. Marcel Devic, Transl. into English by Peter Quennel, London, 1928, pp. 35-36.*

iyice ayırt ederler. Eski bir Çin sözüne göre (**Lung, f'ieu, pa pu-nagas, deva-**  
**lar** ve sekiz sınıftan diğerleri) sekiz sınıf varlık vardır ve şu sıraya göre dizilirler: **devalar, nagalar, rakşalar, gandharvalar, asuralar, garudalar, kin-**  
**neralar** ve **mahoragalar**.

Eski devirlerde «ejder» ve «yılan» terimleri aynı anlama geliyordu. Ejderli sancak Constantinople'daki imparator tarafından Asurlulardan alın-  
mıştı, ve Babillilerde özel bir nesne idi. Çin ve Japonya'da ona tapılmıştı. Büyük Çin ejderi, Roma ve Babilonya'da olduğu gibi, imparatorun alemiy-  
di, ve kutsal olan herşeyi ifade ediyordu. Yılanın Mısır'da krallık ve ege-  
menlik işareti olması gibi, Çin'de de ejder 'Çin'deki krallığın mührü ve krallık sembolüydü ve bütün mabetlerde yapılmıştı.' Cambry şöyle yazar :  
«Çinliler dağları ve yüksek yerleri severler, burada iyi şansın kendisine bağlı olduğu ejder yaşar. Ona 'saadetin babası' derler. Bu ejder için koruların gölgesinde mabetler kurarlar. Mr. Lillie «Ejder Çin'de Hint'teki Kobra gibi Ulu Tanrı'nın bir sembolüdür' der. Ona 'ejder kral' denir ve onun için mun-  
tazaman dua okunur. Bu yüzden, ejder aslında Amitabha, veya Adi Buddha ile aynı tutulmaz, fakat onunla aynı tip bir mevki işgal ettiği açıktır. Ve **Sangha** 'ejderin sesi ve tezahürü' ve Amitabha'nın yeniden dünyaya gelişini ifade ettiğinden, bu ikisi arasında sıkı bir bağ ima eder. Bu aynı zamanda Sakyamuni mitolojik **Sangha**'nın yerini aldığı zaman da olur. Ona 'yılanlar kralı' 'hayat ağacı ve güneş' denir. Böylece Buddha Babilonyalı Hea veya peygamber Nebo ile aynı ölçüde yer işgal eder.»<sup>(7)</sup>.

Ejderin Çin mitolojisi sözlüğündeki bu uzun tarifi onun Uzak Doğu'daki tanımının İslâm kültüründekinden farklı olduğunu ve iyilik ve kudret ifade ettiğini anlatır. Asya'nın bu iki önemli kültüründe, Çin ve İslâm kültüründe, ejderin ifade ettiği anlamı böylece kısaca belirttikten sonra tekrar konumuz olan sanat eserlerine dönelim. İslâm sanatında ejder tasvirleri Türklerin Önyasya'ya ve İran'a gelmesinden sonra yaygınlaşır. Bu devirlerden itibaren sanat eserlerinde görülen ejder yılan gibi pullu, sürüngen gövdelidir. Bu gövde özellikle Selçuk sanatında çok defa düğümler ihtiva eder. Yılan gibi ayaksız ejderlerin yanı sıra bazan sadece ön ayakları olan kanatlı veya kanatsız ejderler de vardır. Her iki tipe de Selçuk sanatında çok rastlanır<sup>(8)</sup>. Dört ayaklı ejderler Çin ejderlerini hatırlatır ve İslâm sanatında genellikle Moğol istilâsından sonra ortaya çıkar. Tasvir edilen ejderin metinlerdeki tanımına uygun sivri bir başı, üçgen gibi açılan keskin bir ağız,

7) E.T.C. Werner, *Dictionary of Chinese Mythology*, Shanghai, 1932, pp. 284-285.

8) Anadolu Selçuk sanatındaki ejder tasvirleri için bak: G. Öney, *y.z.e.*, s. 171-212.



iri gözleri ve çok defa boynuzu vardır. Yine Selçuk ejderlerinde ejderin gövdesi bir ejder başı ile sona erer ve bu baş gövdeyi ısırır. Burada Selçuk ejderi diye bahsettiğimiz ejder tipi aslında aynı devirdeki diğer Türk sülâlelerine ait eserlerde de görülen ejder tipidir. Bunların yanı sıra çok başlı veya sadece kafa olarak gösterilen ejder tasvirleri de vardır. Ejder çok defa yalnız başına tasvir edilmeyip ya çift ejder veya başka motiflerle karışmış olarak görülür<sup>(9)</sup>.

Antalya-Burdur yolu üzerindeki Susuz Han'ın portalinde yan nişin üzerindeki kemeri kaplayan kabartma ejder kompozisyonlarının önemli ve enteresan bir örneğini teşkil eder. Nişin etrafını çeviren sivri kemerin şerit gibi ince bordürüne bu alana uyan dalga dalga kıvrımlı gövdeleriyle yılan tipinde karşılıklı iki ejder yerleştirilmiştir (Resim 1). Ejderlerin açılan ağızlarının arasındaki top gibi motif bir insan başını tasvir eder<sup>(10)</sup>. Kemerin üst kısmındaki köşelerde de iki uçan melek tasvir edilmiştir. Her iki kompozisyonun birbirleriyle ilgili olup olmadığı da bir problem olmasına rağmen, bizi burada asıl ilgilendiren aşağıdaki sivri kemerin iç dolgusu olan ejderli kompozisyonudur. Susuz Han K. Erdmann tarafından Giyâth al-Dîn Keykhusrev II (1236-1245) nin son devrelerine, 1246 dan biraz önceye yerleştirilmiştir<sup>(11)</sup>. Böylece, elimizde onüçüncü yüzyılın ortalarından gelen iki ejderin ortasında bir insan başını gösteren bir Selçuk motifi bulunuyor.

Karşı karşıya gelmiş ejder motifleri Selçuk sanatında ve onunla çağdağ Türk beylikleri devrinde daha önce de kullanılmıştır. Diyarbekir Artuklularından Fakhr al-Dîn Kara Arslan'ın (1144-1167) sikkelerinde tahtta oturan bir prens figürünün yanında bir daire içinde birbirine girmiş karşılıklı iki ejder motifi bulunmaktadır<sup>(12)</sup>. Bu motifin Kara Arslan'ın arması olması mümkündür. Çünkü biraz yukarda Çin mitolojisinden aldığımız parça Çin'de ejderin kraliyet mührü ve krallık sembolü olduğunu açıklamıştır. Bundan başka Cengiz'in mührünün bir yanında kaplumbağa ve diğer yanında da karşılıklı bir ejder bulunduğu söylenir<sup>(13)</sup>. Çinlilerde ve Moğollarda kraliyet arması olarak kullanılan böyle bir motifin Türkler arasında

9) Ejder tasvirinin bileşimleri için bak: *Ay. es.*

10) K. Erdmann, *y.z.e.*, s. 112.

11) *ay. es.*, s. 114.

12) S. Lane-Poole, *Catalogue of Oriental Coins in the British Museum*, London, 1877, III. no. 329, p. 123, Pl. VII.

13) H.H. Howorth, *History of the Mongols from the Ninth to the Nineteenth Century*, London, 1876-1888, I. p. 65.

bilinmemesine ve aynı anlamda kullanılmamasına imkân yoktu. Çünkü eski devirlerden, özellikle T'ang devrinden beri (618-970) Çin ve Orta Asya bir-biri ile temasa gelmiş ve birbirlerinden kültür bakımından çok şey almış ve vermişlerdi<sup>(14)</sup>. O derece ki bazan bir Çin motifi diye bilinen bir şeyin kaynağının Orta Asya kültür çevresi ve bazan da Orta Asya'lı denen bir motifin Çin'den gelmesi bahis konusu olabilir. Bu devirden itibaren Orta Asya ve Çin **Büyük Asya Kültürü** diyebileceğimiz çeşitli ırk ve milletlerden gelenlerin katkıda bulunduğu bir bütünlük kazanmıştı. Bu yüzden Türklerin de batıya gelmeden önce aynı kültür çevresine mensup oldukları için aynı motifi tanıdıkları ve bunu aynı anlamda geldikleri ülkede kullandıkları akla yakındır.

Karşılıklı ejderler bu devir sanatında hemen her türlü ortamda ortaya çıkar. Erzurumdaki onikinci yüzyıldan gelen Emir Saltuk türbesinin kubbe altındaki tromp kısmında vücutları birbirine sarılmış iki ejder görülür (Resim 2)<sup>(15)</sup>. Bu motif Kahire'de bulunmuş olan ve Artuklulardan Türaşâh'a izafe edilen mezar taşında da vardır (Resim 3)<sup>(16)</sup>. Halep kapısında giriş üzerinde yılan gibi gövdeleri birbirine dolanmış iki ejder aşağı yukarı aynı kaynaktan hareket eder (Resim 4)<sup>(17)</sup>. Metropolitan Müzesinde bulunan Resulî (Yemendaki Eyyubîler) devrine izafe edilmiş pirinç mangalın her kenarının ortasında da dekoratif olarak kullanılmıştır (Resim 5). Konya'daki İnce Minare Müzesinde (env. 580) bulunan Alâ al-Dîn sarayından gelen bir impost üzerinde de karşılıklı ejdere rastlanır (Resim 6)<sup>(18)</sup>. Çift ejderler Ahlat mezar taşlarında da bir kemer teşkil edecek tarzda tasvir edilmiştir<sup>(19)</sup>. Bu motif Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan bir Selçuk aynasında (Resim 7)<sup>(20)</sup> ve bir Rakka tabağında (Resim 8) görüldüğü üzere el sanatlarına geçecek kadar yaygınlaşmıştır.

14) E.H. Schafer, *The Golden Peaches of Samarkand. A Study of T'ang Exotics*, Berkeley, 1963.

15) G. Öney, *y.z.e.*, s. 181, rs. 23. Bana Anadolu'daki ejder tasvirlerinin bazılarını temin eden G. Öney'e teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

16) M. van Berchem, *Amida: Matériaux pour l'épigraphie et l'histoire musulmane de Diyar-Bekr*, Heidelberg, 1910, s. 84-87, Fig. 34.

17) *Ay. es.*, s. 83-84, Fig. 32.

18) G. Öney, *y.z.e.*, s. 173, rs. 4.

19) *Ay. es.*, s. 176, rs. 11. Bu konuda bir doğentlik tezi yapılmıştır. Bak: B. Karamağaralı, *Ahlat Mezartaşları*, Ankara, 1970, s. 61-64.

20) D.S. Rice, «Bir Selçuk Aynası,» *First International Congress of Turkish Arts*, Ankara, 19-24 October, 1959, pp. 330-332.

Onikinci ve onüçüncü yüzyıllarda böylesine yaygınlaşan karşılıklı ejder motifi başka motiflerle de zenginleşmiştir. Berlin Müzesinde bulunan Artuklu devrine ait bir kapı tokmağında bir arslan başının iki yanında karşılıklı iki ejder görülür (Resim 9). Bu motif Süleymaniye Kitaplığında bulunan (Aya Sofya 2606) al-Cazari'nin Otomata adlı eserinin mekanik aletleri tasvir eden minyatürleri arasında da s. 233r da görülür (Resim 10). Motifin bu tip devrin aletlerini tasvir eden bir kitapta tasvir edilmesi de yine yaygınlığını ifade eder. Bazan arslanın yerini boğa alır. Ani kalesindeki kabartmada (Resim 11) (1072-1110) (21) ve Kırşehir yakınındaki Kesik Köprü Han'ın bir penceresinin üzerinde bu tasvirler bulunur (Resim 12) (22).

Ejder motifinin diğer bir bileşimi de ağaç motifi iledir. Burada bahis konusu olan hayat ağacıdır (23). Erzurum'daki Çifte Minareli Medrese'nin cephesinde iki defa tasvir edilen bu motifin bir tanesi tamamen bitmiş diğeri ise tamamlanmamıştır (Resim 13) (24). Bir ağacın köklerinden çıkan ejderler yukarı doğru kıvrılırlar ve ağızları açık bir şekilde ağacın dallarına yönelirler. Bitmiş olan panoda ağacın üzerinde bir de iki başlı kartal oturur. Hayat ağacı ve ejder bileşimi Anadolu dışındaki kültürlerde de tanınan ve geniş bir alana yayılmış bir motiftir. Doğuda ve batıda birçok mitolojilerde yer almıştır (25). Eski İran mitolojisinde hayat ağacı, hayat veren bitki **Haoma** veya **Gaokerena** olarak tanınır. Ağaca zarar verecek olan kertenkelelerden sakınmak için Ahuramazda on tane **kar-fish** (26) yaratmıştır. Bunlar daimi olarak **Gaokerena** etrafında seyredirler ve birinin başı daima kertenkeleye dönüktür (27). Burada kertenkele denen şey ejder olsa gerek. **Haoma** dağla-

21) G. Öney, *y.z.e.*, s. 183, rs. 28-29.

22) *Ay. es.* s. 184, rs. 31.

23) Bak: G. Öney, «Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi», *Belleten*, XXXII/125 (Ocak 1968), s. 25-50; J.M. Rogers, «The Çifte Minaret Medrese at Erzurum and the Gök Medrese at Sivas», *Anatolian Studies*, XV (1965), pp. 82-84; R. Ünsal, *Les monuments islamiques anciens de la ville d'Erzurum et de sa Région*, Paris, 1968, s. 58-101, Pl. XXV, 63-64.

24) Buradaki resimde bitmemiş olan pano görülür. Tamam pano için bak: R. Ünsal, *ay. es.*

25) G. Lechler, «The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures», *Ars Islamica*, IV (1937), pp. 369-416.

26) *Kar-fish* deyimini ile hangi hayvanın kastedildiğini bulmam mümkün olmadı onun için aynen zikrediyorum.

27) *The Mythology of All Races*, edit. by H. Gray, VI. *Iranian Mythology*, by A.J. Carnay, Boston, 1918, pp. 264-65.

rın tepelerinde özellikle Elburz dağında büyür. Simurg denilen kuş da **Gaokerena** üzerinde yaşar (28). Hint mitolojisinde ise bu ağaç **Soma** olarak tanınır (29). **Soma** Mucavand denen dağlarda bulunur. **Soma** semavî bir bitkidir ve onun kuşu da cennette yaşar. **Gandereva** denen ejder gibi bir canavar **soma'yı** korur (30). Görülüyor ki İran ve Hint mitolojisi aynı motiflere sahiptir. Fakat İran mitolojisinde **Haoma**'ya musallat olan ejder diyebileceğimiz bir yaratık Hint mitolojisinde **Soma'yı** korur. Aynı Hayat ağacı ve hayat dağı kavramı eski Türkler arasında da vardı. Yakutlara göre Hayat ağacı Altaylı bir Şaman'ın göğe yükselmek için çıktığı bir ağaç, bir dünya sütunu ve dünya ağacı olup yerin ortasından göğe yükseliyordu. Ağacın çıktığı yer dünya dağı idi. Aynı dünya ağacı ve dünya dağı kavramları incil'de, İskandinav ve Moğol efsanelerinde de bulunur (31). Çin'de de bu inancın bulunduğunu makalenin başında Çin mitolojisinden aldığımız metin açıklar. Orada hayat ağacının yanındaki ejderler güneşi temsil ediyordu.

Bu kadar geniş bir kültür alanına yayılmış olan Hayat ağacı-ejder bileşiminin tasvirleri de yaygındır, ve çok eski devirlerden beri çeşitli eşyalarda ve eserlerde görülür. Erzurum'daki Çifte Minareli medresenin portalinde bulunan ejderli kabartmaya gerek anlam gerekse motif bakımından en çok benzeyen bir tasvir M.Ö. 3000 den Hint'teki **Mohenjo Dara** kültüründen gelen bir mühürde görülür (Resim 14) (32).

Her iki kabartma aradaki muazzam zaman farkına rağmen, aynı espiriyi gösterir. Her ikisinde de bir ağacın iki yanında ağacın köklerinden çıkıp dallarına yönelen iki hayvan gövdesi aynı anlayışı ifade eder. Sadece mühürdeki hayvanlar tek boynuzlu olup keçiye benzerler. Fakat mühürün çiziminin burada bir çeşit ejder tasavvur ettiğini kabul etmek yersiz olmaz. Şu halde 4000 yıldan fazla bir zaman aralığı içinde yapılmış olan her iki eser de aynı fikri aynı motiflerle tekrarlamış oluyor. Tabii ki **Mohenjo Dara** kültüründen gelen bir mühürün Selçuk kabartmasına model olması ihtimali bahis konusu olamaz. Arada yok olmuş kademelerin bulunması gerekir.

28) *Ay. es.*, 281-83; 289.

29) *The Mythology of All Races, VI. Indian Mythology*, by A.B. Keith, Boston, 1917, p. 46.

30) *Ay. es.*, p. 58.

31) *The Mythology of All Races, IV. Finno-Ugric, Siberian Mythology*, by U. Holmberg, Boston, 1927, pp. 340-48; R. Wittkover, «Eagle and Serpent, A Study in the Migration of Symbols», *Journal of Warburg Institute of Art*, II (1938-39), pp. 293-325.

32) G. Lechler, *y.z.e.*, Fig. 51.

Bu konuda bize yardım edecek bir kabartma Semerkant müzesinde bulunan bir ocak parçasında görülür<sup>(33)</sup>. Bir hilâlin iki yanında bulunan ve hilâlin alt tarafından ortadan tıpkı Selçuk ve **Mohenyo Daro** örneklerinde olduğu gibi yukarı kıvrılan iki ejderi tasvir eden kabartma muhtemelen onbir veya onikinci yüzyıldan gelir. Bu kabartma aynı tasvir tarzının Orta Asya'da Türklerin bulunduğu bölgede yaşamış olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Kabartmada ejderlerin ortasında bulunan hilal motifinin de bizim için sonraki tartışmalarımız bakımından çok önemi vardır. Yine Orta Asya'da Bezeklik'te bulunan muhtemelen sekizinci yüzyıldan gelen bir duvar resmi (Resim 16). Çin ejderlerine benzeyen dört ayaklı iki ejderin hayat ağacının iki yanında yer aldığı bir kompozisyon gösterir<sup>(34)</sup>. Üslup farkına rağmen fikir aynıdır. Anlaşıldığına göre, Selçuklar bu motifi kendi ülkelerinde tanıyorlardı ve yerleştikleri ülkede taşla işlemişlerdi. (Resim 17). New York'taki Mortimer Schiff koleksiyonunda bulunan onüçüncü yüzyıldan gelen bir Rey Minaî tabağında başka bir varyasyonunu gördüğümüz hayat ağacı ve ejder motifi bu motifin Selçuklarda günlük eşyalarda tasvir edilecek kadar popüler olduğunu gösterir. Sadece bu tabakta ejder tek ve baş halinde gösterilmiş olup ağaç ejderin ağzından çıkar. Bazı tasvirlerde ise ağacın yerini dünya dağı alır. Orta Asya'da Ma-ti-Sshū'da bulunan bir tahta oymada dağın etrafında iki ejder görülür (Resim 18)<sup>(35)</sup>. Japonya'da Tamomushi türbesinde aynı kavramı, yani çift ejderin hayat dağı etrafında dolandıklarını tasvir eden bir resim bulunur (Resim 19)<sup>(36)</sup>. Orta Asya ve Uzak Doğu'daki mevcudiyetine rağmen, hayat dağı motifi Anadolu Selçuk sanatında yoktur veya zamanımıza kadar gelmemiştir.

Fatih Albümü denen Albümde bulunan desenlerden Hazine 2152 No.lu Albüm'ün 76r sayfasında çok daha geç bir devirden muhtemelen onbeşinci yüzyılda yapılmış bir desen hayat ağacının altında bulunan ve bir kuşu yutmak üzere bulunan bir yılanı gösterir (Resim 20). Burada kartal-ejder (Garuda-Naga) mücadelesinin bir örneğini buluyoruz. Albümde ejder ile kuşun mücadelesini gösteren pek çok desen olmakla beraber hayat ağacı ile bir arada görülen tek tasvir budur. (Resim 21) de ise, aynı albümün 59r

33) Dikkatimi bu resme çeken ve bunu bana temin eden Doçent Dr. Şerare Yetkin'e burada teşekkür etmeyi bir borç bilirim. Aynı zamanda bak: L.J. Rempel, *Arhitekturmj Ornament Uzbekistana*, Taşkent, 1961, s. 1 26, Res. 47/5.

34) A. Von Le Coq, *Chotscho*, Berlin, 1913, Pl. 32.

35) A. Stein, *Innermost Asia*, Oxford, 1928, I. pp. 515-518; III. Tfl. LXVIII.

36) J. Strzygowsky, *Asiens Bildende Kunst*, Augsburg, 1930, s. 677.

sayfasında bulunan bir tasvir görülür. Bir ağacın dallarına sarılmış ejdere mızrağı ile saldıran bir bahadır ve bir de ok atan şahıs tasvir edilmiştir. Burada da hayat ağacına zarar veren ejderi öldüren bir kahraman gösterilmiş olmalıdır. Doğu edebiyatı Gürşâsp, Feridün, Tahmurâs, ve Rustem gibi ejder ile mücadele eden kahramanlarla doludur. Fakat bu sahnelerin açıklanması ayrı bir çalışma konusu olup biz burada sadece zikretmekle yetineceğiz.

Buraya kadar çift ejder motifinin Önyasya'da görünüşü ve başka motiflerle bağlanması hakkında bazı fikirler vermeye çalıştık. Şimdi esas konumuz olan bir başın iki yanındaki ejderleri tasvir eden Susuz Han'daki kabartmaya dönelim. Böyle ejderli kabartma Anadolu'da iki handa daha görülür: 1) Alâ al-Dîn Keykübâd I (1219-1236) zamanında yapılmış olan Karatay Han'ın avlu giriş portalinin üzerindeki silmeli yılan gövdelerinin ortada bir düğüm meydana getirdiği karşılıklı iki ejder (Resim 22)<sup>(37)</sup>; 2) Kayseri-Sivas yolundaki yine aynı devre ait Sultan Han'ın mescidinin kemerinin etrafını çeviren dalgalı bükümlü yılan gövdeli karşılıklı iki ejderi gösteren süsleme (Resim 23).<sup>(38)</sup> Bunlardan ikincisinde ejderlerin başları arasında Halep kapısındaki ejderlerde olduğu gibi hiçbir motif bulunmaz. Karatay Han'ın portalinde ise portalin etrafında üçlü bir şerit halindeki dekoratif silme ejderlerin arasında ejder gövdelerini teşkil eden üçlü silme ile birleşir ve yuvarlak bir düğüm yapar. Bir yandan kapı süslemesinin karakterine uyan bu süsleme elemanı düğüm aynı zamanda da iki ejder arasında bir yuvarlağın, topun bulunduğu bir kompozisyon meydana getirir.

İki ejder arasında top gibi yuvarlak bir nesnenin bulunduğu tasvirler Doğu Asya ve Çin sanatında bilinen ve belli bir anlam ifade eden motiflerdir. De Visser Çin ve Japonya'da ejderleri incelediği eserinde iki ejder arasındaki top motifinin Uzak Doğu'daki anlamını da izah eder<sup>(39)</sup>. Ejderler bulutları ve ortalarındaki yuvarlak, top veya inci motifi<sup>(40)</sup> de ayı temsil eder. Aya yaklaşan bulutlar ayı kapladığı veya ejderler inciyi yuttukları zaman bereket getirici yağmur yeryüzüne düşer. Bu yüzden bu motif Uzak Doğu'

37) K. Erdmann, *y.z.e.*, No. 32, I. s. 117-125; II. Tfl. XVII, Abb. 223.

38) *Ay. es.*, No. 26, I. s. 90-97; II. Tfl. XII, Abb. 152.

39) M. W. De Visser, *The Dragon in China and Japan*, Amsterdam, 1913, pp. 103-107.

40) Japonca sözlükte bir ilâhî inciden bahsolunur. Bu belki de ay incisidir. Denizlerin bekçileri olan ejderler denizin hazinelerine, incilerine de bekçilik ederler. Onun için ejder ile inci arasında ilişki olması normaldir. Çin Bûddhistleri de topu her arzuyu temin eden kıymetli inci-Çintamani ile bir tutarlardı. Bak: *Ay. es.*, pp. 107-108.

da bir bereket motifi olarak kullanılmıştır. De Visser Çin'de ilk ayın onbeşinci gününde yapılan yağmur festivalini ve bu festivalde bir alayın ötünde geçirilen bir top ve yapma ejderleri büyü ile yağmura sebep olmak fikri ile izah eder<sup>(40a)</sup>. Rivayete göre Buddhist Fa (h)-yü-Sze mabedinin (Kanun Yağmuru Mabedi) büyük holünün tavanının ortasında camdan bir küre asılı imiş ve bunu çeviren payelerde oyulmuş olan sekiz ejder pençelerini bu küreye, «mükemmeliyet incisi»ne uzatmış olarak tasvir edilmiştir. Buddhist olmayan Yü (h)-fo (h)-tien mabedinin kapısında ejderlerin ateşli bir inciyi yaklamaya çalıştıkları da iki defa tasvir edilmiştir.

Çin'de bu motifin en enteresan örneklerinden birini 781 tarihinde dikilmiş olan Si Ngan Fou'daki Nesturi anıtında buluyoruz (Resim24)<sup>(41)</sup>. Kitabeli bu taş anıtın üst kısmında vücutları birbirine giren ejderlerin pençeleri arasında bir top motifi vardır. Ming devrinden gelen sanat eserleri bu motifin hala kullanıldığını gösterirler. Çin'de Müslümanlar için yapılmış 1431 tarihli bronz bir buhurdanlık üzerinde iki ejder arasındaki bir bulutun üzerinde yine yuvarlağa rastlarız (Resim 25)<sup>(42)</sup>. Chicago'da Tabii İlimler Müzesinde bulunan mavi-beyaz bir Çin vazosunda aynı motif görülür (Resim 26)<sup>(43)</sup>. Bir Ming Şeref Kapısı'nda da bu motif tekrarlanır (Resim 27)<sup>(44)</sup>. De Groot Çin dinî sistemlerini incelediği eserinde kefenleri tarif ederken bunların ön kısımlarında sulardan çıkan bir çift ejderin arasında bir güneş motifinin bulunduğunu yazar<sup>(45)</sup>. De Groot'un güneş diye vasıflandırdığı şey gerçekte bulutların tehdit ettiği ay olmalıdır. Böylece bereketli yağmurlar ürünleri geliştirecek, yiyecek ve refah getirecektir. Bu motifin ölüyü çevirmesi onun neslinden gelenlerin dualarını alacaktır.

40a) Bu festivali temsil eden tasvirler de yapılmıştır. Bir Vietnam estamposu üzerinde bir küreyi yakalamak isteyen bir ejderi taşıyan bir alay tasviri görülür. Bak: M. T' Serstevens, «Estampes populaires Vietnamiennes», *Ars Asiaticques*, VII (1960), s. 61-70, fig. 3.

41) A. von Wening — W. Heinemann, «Das Nestorianer-Denkmal von Sian-fu», *Orientalisches Archiv*, III (1912-13), s. 19-24, Tfl. VII, Abb. 5; J. Strzygowsky, *L'ancien art Chrétien de Syrie*, Paris, 1936, s. 12, Pl. III.

42) B. Laufer, «Chinese Muhammedan Bronzes», *Ars Islamica*, I/1 (1934), pp. 133-146, Fig. 3.

43) C. Schuler, «Some Strange Ming Beasts», *Oriental Art*, II (Autumn (1956), No. 3, p. 96, Fig. 2.

44) P. A. Volpert, «Die Ehrenpforten in China», *Orientalisches Archiv*, I (1910-11), s. 140-148, Tfl. XXXII, Abb. 5.

45) J.J.M. De Groot, *The Religious Systems of China*, Leiden, 1892-1910, I-II. p. 181.

Çin'in yanı sıra diğer bir Uzak Doğu memleketinde de bu motif görülür. Vietnam'da 1310 da kral Amh-tôn (1293-1314) tarafından inşa edilen stupadaki odanın tavanında da görülür (Resim 28)<sup>(46)</sup>.

Uzak Doğu'da yağmur getiren bir bereket sembolü olarak kullanılan iki ejder arasındaki top motifi İran ve Önasya'da da, yani Türklerin geldikleri bölgelerde de ortaya çıkar. Afyon Müzesinde bulunan ejderli bir mezar taşı motif yerleştirmesi bakımından biraz farklı olmakla beraber De Groot'un tarifi ile aşağı yukarı uzlaşır (Resim 29)<sup>(47)</sup>. Burada taşın sağ kısmında yılan gövdeli iki ejder birbirlerine dolanır ve sağ üst kısımda kafaları karşılıklı gelir. Her ne kadar burada iki ejder başı arasında başka bir motif yoksa da, ejderin yuvarlak bir büküm yapan gövdesinin üstünde kalan boş alanın üzerine bir halat motifinin çerçevelediği bir yuvarlak yerleştirilmiştir. Bunun ayı temsil etmesi muhtemeldir. Sadece motifin yeri değişmiştir. Bu motifin İslâm sanatı çevresine mal edildiğini gösteren güzel fakat problemlili bir örnek de Eumorphopulos koleksiyonunda bulunan siyah bir mermer tabaktır (Resim 30). Bu tip siyah mermerler Meşhed civarından gelmiştir ve Horasan'da erken devirlerden itibaren yapılmaktaydı. Nüqân'ın dokuzuncu yüzyılda bu tip eserlerle meşhur olduğu söylenir<sup>(48)</sup>. *A Survey of Persian Art*'da tarihlendirilmemiş olan ve resmi onyedinci yüzyıl eserleriyle bir arada gösterilen bu tabağın Selçuklar ile aynı devirden gelmesi muhtemeldir. Tabağın ortasındaki yuvarlak madalyonda annesinden süt emen bir buzağı motifi görülür. Annesinden süt emen hayvan motifleri bu devir sikkelerinde de kullanılan bir motiftir. Ahlat emiri Bektimur'un sikkesinde (onikinci yüzyıl sonu, onüçüncü yüzyıl başı) annesinden süt emen bir tay motifi vardır<sup>(49)</sup>. Tabağın madalyon motifini çeviren yazı bordürünün dışındaki boş alana ise ortadaki bir topu ağızları ile yakalamaya çalışan timsaha benzer iki ejder yerleştirilmiştir. Ejderlerin alışılmamış ilkel görünüşü, madalyondaki motifin onüçüncü yüzyıl sikkelerine benzemesi bizi bu tabağı erken bir tarihe geç onikinci veya onüçüncü yüzyıla yerleştirmeye teşvik

46) L. Bezacier, «Le Stüpa du Phô minh Tu Tombeau de Tran-Tôn a Túc-Mác», *Ars Asiaticques*, VII (summer 1960), fasc. 1, pp. 25-52, Fig. 12.

47) K. Otto-Dorn, «Türkische Grabsteine mit Figurenreliefs aus Kleinasien», *Ars Orientalis*, III (1959), pp. 63-77, Tfl. I, Abb. 2.

48) C. J. Lamm, «Glass and Hard Stone Vessels», in *A Survey of Persian Art*, edit. by A.U. Pope, London-New York, 1939, III. pp. 2605-6; VI. Pl. 1459.

49) İ. Artuk, «Ahlat Emiri Bektimur'un Sikkesi», *Tarih Dergisi*, I (1950), sayı 2, s. 385-388.

eder. Önemli olan husus Uzak Doğu'nun bereket ifade eden iki ejder arasındaki top motifinin Türk istilâsından sonra İran, Anadolu ve Mezopotamya'ya sıçramasıdır. Bu motifin Türkler arasında Orta Asya'da bilindiğini de Resim 15 deki daha önce tartıştığımız kabartma gösterir. Burada yuvarlağın içindeki bir hilalin iki yanında ejderler tasvir edilmişti. İki nokta önemlidir. Birincisi top ve ay motifinin iki yanındaki ejder tasviri Türklerin kendi çevrelerinde mevcuttu. İkincisi, Türkler Uzak Doğu'da bir küre olarak ifade edilen ay motifini somutlaştırmış ve onun temsil ettiği cismi aynen göstermişlerdir. Gerçi bu motif Anadolu'da beşinci yüzyıldan gelen Mardin'deki Deyrizaferan kilisesi kriptasının portalinde de bir haçın iki yanında ağızları arasında bir küre tutan iki ejder halinde tasvir olunmuştur<sup>(50)</sup>, fakat bu devirden sonra motifin görünmemesi, buna karşılık Türk istilâsından sonra ortaya çıkması Türklerin bu motifi geldikleri yerde bulmayıp kendiliklerinden bildiklerini ve geldikleri çevreden getirdiklerini gösterir. Aslında ejderin yanı sıra iki başlı kartal gibi başka motiflerin de bu devirde ortaya çıkması ve yaygınlaşması hep aynı orijine işaret eder<sup>(51)</sup>.

Şimdi yeniden kervan saraylara dönelim. Karatay Han'ın girişindeki iki ejder arasındaki düğümlemiş yuvarlak bu geleneğin devamlılığını gösterir. Her ne kadar bu motif Karatay Han'da süsleme icabı, tesadüfî bir olay gibi gelirse de, bu motifin Selçuklar tarafından bilinmesi süslemenin aynı zamanda belli bir muhtevaya da uydurulduğu kanaatini uyandırır. Aynı eğilim Oba Medrese'deki ejder kabartmasında da bulunabilir<sup>(52)</sup>. Gövdelerinin altıgen yaparak birbirleriyle keşiştiği iki ejderin açılan ağızları arasındaki rozet bir süsleme unsuru olduğu kadar bilinen bir motiften hareket edildiğini de akla getirir (Resim 31). Bilinen bir motifi kendi muhayyalesine göre işleyen Türk sanat zevki işte Susuz Han'ın portalindeki kabartmada da bu küreyi bir insan başı haline getirmiştir. Bu insan başının da ayı ifade etmesi gerekir. Fakat bu hususu daha iyi anlayabilmemiz için bir iki eseri daha inceleyeceğiz. Bu bakımdan bizim için en enteresan eser birçok tefsirlere

50) G. Öney, *Anadolu Selçuklarında Heykel-Figürlü Kabartma ve XIV-XV. Asırlarda Devamı*, III Ciltlik Doçentlik tezi, Ankara, 1966, I. rs. 43, III. s. 116-117. Bu çalışmanın bazı kısımları makaleler halinde basılmıştır.

51) O. Aslanapa, «Türklerde Arma Sanatı», *Türk Kültürü*, (Şubat 1964), Sayı 6, s. 40-47.

52) M. Sözen, «Oba Pazarı Çevresi ve Oba Medresesi», *Sanat Tarihi Araştırmaları*, I (1964-65), s. 143-154, rs. 6.

uğramış olan Bağdat'taki 1221 tarihli **Tılsımlı Kapı**'nın üstündeki figürlü kabartmadır (Resim 32). Kabartma yılan şeklindeki gövdesi düğüm düğüm olmuş iki ejderin arasında bağdaş kurmuş ve ejderleri dillerinden yakalan bir şahsı gösterir. Sarre ortadaki şahsın Moğol ve Harezmsahlara tehdidi altında kalmış ve bunları bertaraf etmiş olan Halife Nâşır'ı (1180-1225) temsil ettiğini ve bu eserin bir zafer anıtı olduğunu söyler<sup>(53)</sup>. Hartmann'a göre ise burada tarihi bir şahıs bahis konusu olmayıp bir uzakdoğu tipinden hareket edilmiştir<sup>(54)</sup>. Max van Berchem de aynı problemi ele alır ve buradaki sahnenin Sarre gibi halifenin düşmanlarına karşı kazanılmış bir zaferi ifade ettiğini fakat bu düşmanların Sarre'nin dediği gibi Moğollar ile Harezmsahlara olmayıp belki de Assasinler ve Harezmsahlara olduğunu ileri sürer. Fakat Harezmsahlara Halife'nin ilişkisi Assasinlerde olduğu kadar açık değildir<sup>(55)</sup>. E. Esin de bu motifi eski Asya geleneği ile bağlar ve bir kozmik sembol olarak görür<sup>(56)</sup>. Hiç şüphesiz ki bütün bu söylenenlerde bir hakikat payı olabilir. M. van Berchem bu kapının bir zafer kapısı olması fikrinin halk arasında dolaşan **Tılsımlı Kapı** sözüyle uyduğunu kabul eder. Bu kabartmanın bir zafer anıtı olarak tarihi bir olayı canlandırıp canlandırmadığını kesinlikle bilemeyiz. Amma olmaması için de bir sebep yoktur. Kompozisyonun, yani ejderler arasında bir figür tasvirinin, Hartmann'ın uzakdoğu tipine uygun oluşu da gerçekten uzak değildir. Sekizinci yüzyıldan gelen bir stupada iki ejderin arasında ayakta duran bir şahsı gösteren kabartma böyle bir yakınlığa işaret eder (Resim 33)<sup>(57)</sup>. Fakat **Tılsımlı Kapı**'nın en yakın örneğini daha önce de Bishr Farès'in işaret ettiği gibi, Paris'te Millî Kitaplık'ta bulunan Kitâb al-Tiryâk'ın ön sayfasını süsleyen iki minyatürde buluyoruz (Resim 34)<sup>(58)</sup>. Bishr Farès bu tasviri kötülüğe karşı bir tılsım veya çare olarak izah eder. Resim dört melekle çevrili ve birbirlerine dolanmış iki ejderin teşkil ettikleri bir yuvarlak madalyon içinde bir hilal taşıyan bağdaş kurmuş bir şahsı tasvir eder. Hilal içinde

53) Fr. Sarre, «Islamische Tonnegefässe», *Jahrbuch der königliche preussischen Kunstsammlungen*, XXVI (April 1905), Nr. 2, s. 69-88, Abb. 8.

54) Hartmann, «Besprechungen», *Orientalische Literatur-Zeitung*, (1905), s. 278-283.

55) Fr. Sarre — E. Herzfeld — M. van Berchem, *Archaeologische Reise im Euphrat- und Tigris Gebiet*, Berlin, 1911, I. s. 34-35; *Amida...*, s. 82-84.

56) E. Esin, *y.z.e.*, s. 178.

57) H. Trubner, «The Arts of the Tang Dynasty at Los Angeles», *Oriental Art*, New Series, III (Spring 1957), No. 1, p. 44, Fig. 57.

58) B. Farès, *Le livre de la Thériaque*, Le Caire, 1953.



bağdaş kurmuş şahıs bu devir astrolojisinde ayı temsil eder<sup>(59)</sup>. Aynı motif Zengi sikkelerinde<sup>(60)</sup> ve Musul'daki Sincar Kapı'sında da<sup>(61)</sup> bulunur. Bu motifin Kitâb al-Tiryâk'da Zengî Bedr al-Dîn Lu'lu-yu (1233-1259) temsil etmesi eser Lu'lu'nun tahta geçmesinden önce 1190 da yapıldığı için Bishr Farès'in de işaret ettiği gibi biraz uzak bir ihtimaldir. Fakat bunun bir bereket duası olarak eserin başında işlenmesi zannımızca akla yakındır. Sanat eserlerine 'bereket' sözünü koymak İslâm medeniyetinde alışılmış bir gelenek olup Maverâünnehr çömleri buna iyi bir örnek teşkil ederler. Belki burada da kitabı takdim eden, takdim ettiği şahsa bereket ve bolluk dilediğini gösterecek tarzda bu minyatürü sayfanın başına yaptırmış olabilir. Bağdat'taki **Tılsımlı Kapı** da ay motifi olmamasına rağmen, bağdaş kurmuş figürün pozu bu devirde ayı şahıslandıran figürün pozuyla aynıdır. **Tılsımlı Kapı**'daki tasvir belki bir tarihi olayı temsil eder, belki de gerçekten bir kudret sembolüdür, fakat onun daha çok bir bereket ve bolluk sembolü olması, şehire uğur getireceğini zannedilmesi yukarda incelediğimiz eserlerin muhtevasına daha uygundur ve **Tılsımlı Kapı** sözüyle de daha çok bağdaşacaktır. Bütün bunların yanı sıra da kapı Uzak Doğu'da da görülen ejderli şeref kapıları geleneğine bağlanır. **Tılsımlı Kapı**'daki ve Susuz Han'daki ejderler arasında yer alan şahıs ve baş **Büyük Asya Kültürü** diyebileceğimiz kültürde bilinen küre motifinin insanlaştırılmış tasvirleridir. Uzak Doğu'nun topu, Semerkant'taki kabartmanın hilali, Oba Medresede'ki kabartmanın rozeti, Karatay Han'daki portalin düğümü, Kitâb al-Tiryâk'ın minyatüründeki hilal tutan şahıs, **Tılsımlı Kapı**'daki bağdaş kuran şahıs, ve nihayet Susuz Han'daki insan başı hep aynı kavramın çeşitli şekilde ifadeleridir.

Susuz Han'daki ejderli kabartmaya ait yorumlamamıza eklenecek bir husus daha vardır. Bu da ejderlerin üzerindeki çifte melek motifidir. Ejderler ve başın ayı tehdit eden bulutlar olması bu melek tasvirlerinin de bu kabartmadan izole olamayacağını ve burada Kitâb al-Tiryâk'taki gibi ejderay-melek kompozisyonunun denendiğini akla getirir. Sadece minyatürde Madalyonun dört köşesindeki bir alanı doldurmak üzere yerleştirilen dört melek yerine, Susuz Han'da kemerin köşelerini doldurmak için iki melek kullanılmıştır. Şu halde burada melek ile kastedilen şey semavî âlem olacaktır. Meleklerin getireceği yağmur ve bereket bu motifin en iyi izahı olabilir. Susuz Han diye tanınan han'ın kapısına böyle bir bereket sembolünün kon-

59) *Ay. es.*, p. 57.

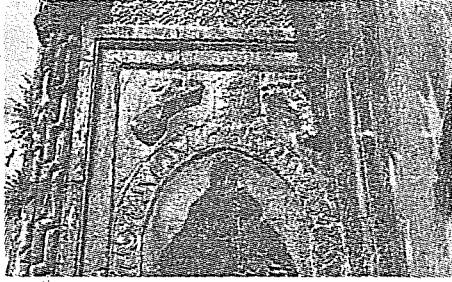
60) S. Lane-Poole, *y.z.e.*, II. Pl. X, XI.

61) Fr. Sarre — E. Herzfeld, *y.z.e.*, II. s. 212; III. Pl. CVI 2.

masında belki de bir kasit vardı. Her ne kadar Prof. Erdmann «Susuz» deyiminin, susuzluktan ileri gelmeyip Susuz dağdan ismini aldığı ileri sürerse de, hanın ismi ile portaldeki kabartma arasında hanın yapıldığı devirde bir ilişki kurulmuş olması ve bu münasebetle kabartmanın bir temennî olarak yapılması ihtimali kuvvetlidir.

Bu motifin Önasya'ya Malazgirt'ten sonraki Türk yerleşmesiyle geldiği zannediyorum açıktır. İslâm Arab kaynaklarında korkunç ve zararlı bir hayvan olarak görülen ejderin karakteri değişmiştir. Buradaki ejder Uzak Doğu ve Orta Asya'daki kudretli ve bereket getirici ejderlerdir. Muhteva ve motifin kendisi bunu açıklar.

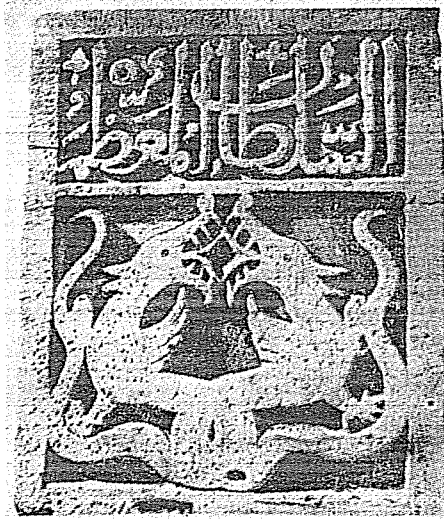
Böylece Türk boyları mensup oldukları **Büyük Asya Kültür** çevresini yakın Doğu'ya taşımış oluyorlar ve bir kültür taşıyıcısı fonksiyonunu görüyorlardı. **Büyük Asya Kültür Çevresi** dediğimiz Orta Asya, Çin, Hint, Japonya'yı içine alan, bölgeler arası temasların hiç durulmadığı bu dünyayı benimsemiş ve ona katkıda bulunmuş olan Türkler geldikleri ülkelerde bulduklarından da hiç şüphesiz faydalanmışlardır. Fakat olayın dikkati çeken tarafı, Türklerin Anadolu'da meydana getirdikleri medeniyette bildikleri ve taşıyıcısı oldukları bu kültürü işlerken onun çeşitli varyasyonlarını meydana getirmişler, onu değiştirmişler ve tanınmıyacak hale getirecek kadar onunla oynamışlardır. Böylece Asya'nın bereket tılsımı bambaşka bir motif haline gelmiş ve Önasya Türk dünyasının malı olmuştur.



Resim 1. Susuz Han'daki ejderli kabartma



Resim 2. Emir Saltuk Türbesinden bir tromp.



Resim 3. Türañşâh'a izafe edilen mezar taşı.



Resim 4. Halep kapısındaki ejderli kabartma.



Resim 5. Metropolitan Müzesindeki mangal



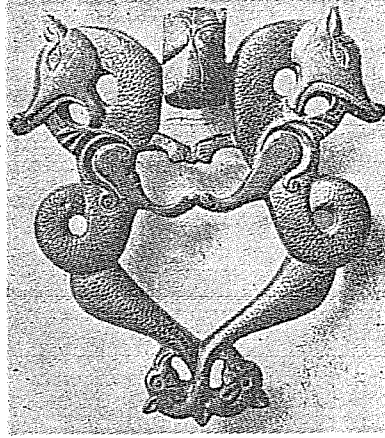
Resim 6. Konya İnce Minare Müzesindeki ejderler.



Resim 7. Topkapı Müzesindeki Selçuk aynası.



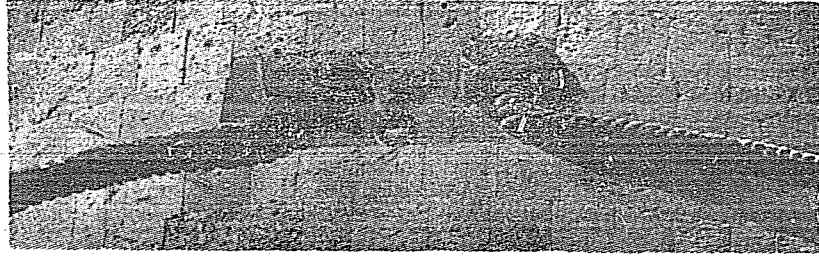
Resim 8. Rakka tabağı.



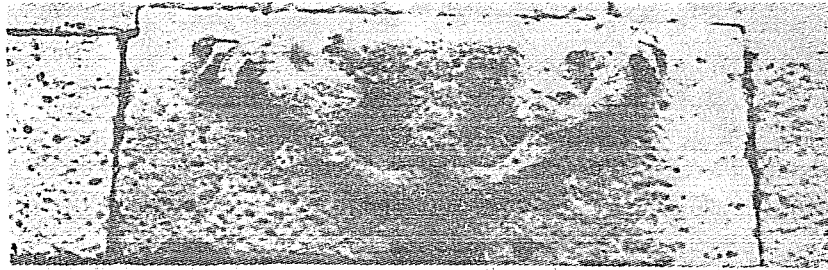
Resim 9. Artuklu kapı tokmağı.



Resim 10. Otomata'dan bir minyatür.



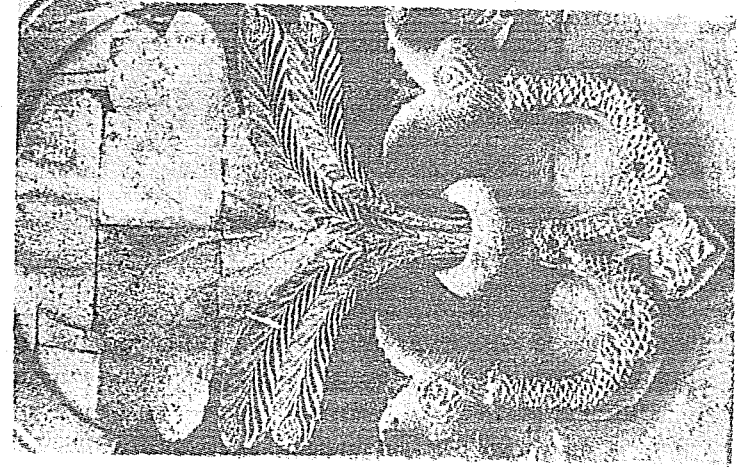
Resim 11. Ani Kalesindeki kabartma.



Resim 12. Kesik Köprü Han'daki kabartma.

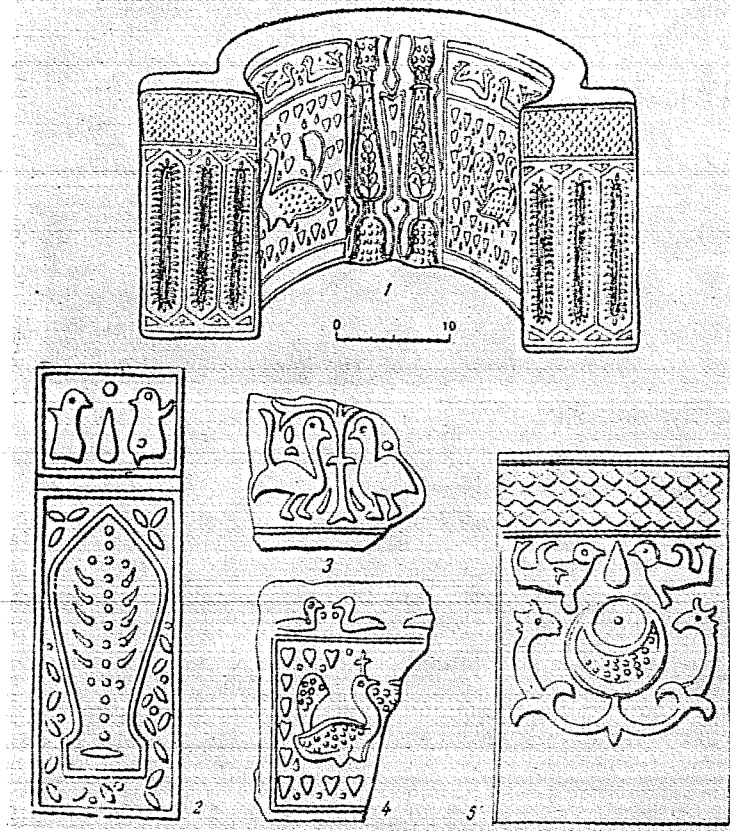


Resim 14. Mohenjo Dara kültüründen gelen mühür.

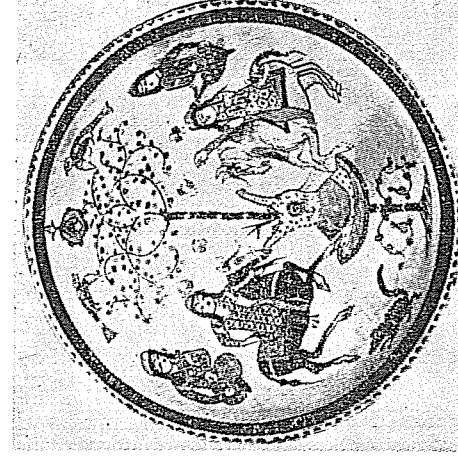


Resim 13. Erzurum Çifte Minareli Medrese Portalindeki ejderler.

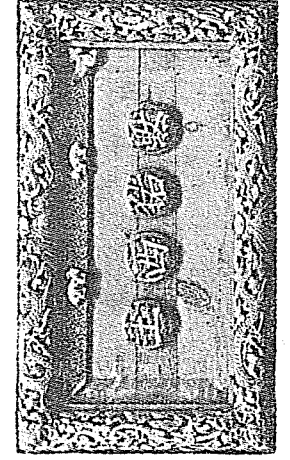




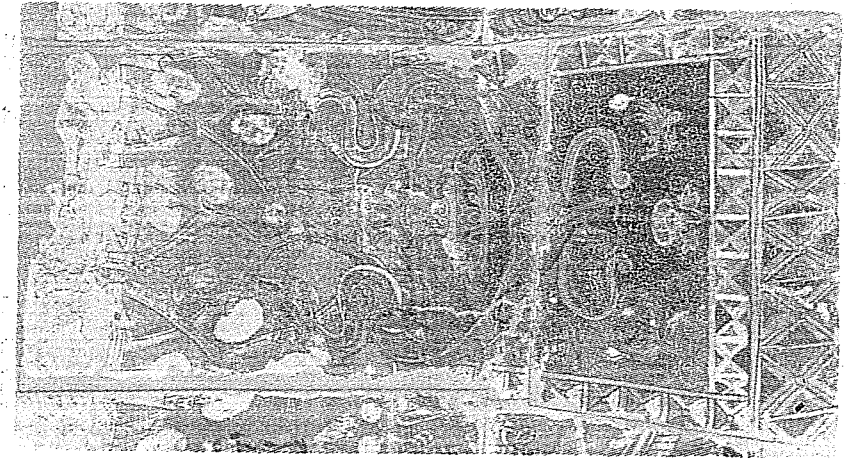
Resim 15. Semerkant'taki ejderli kabartma.



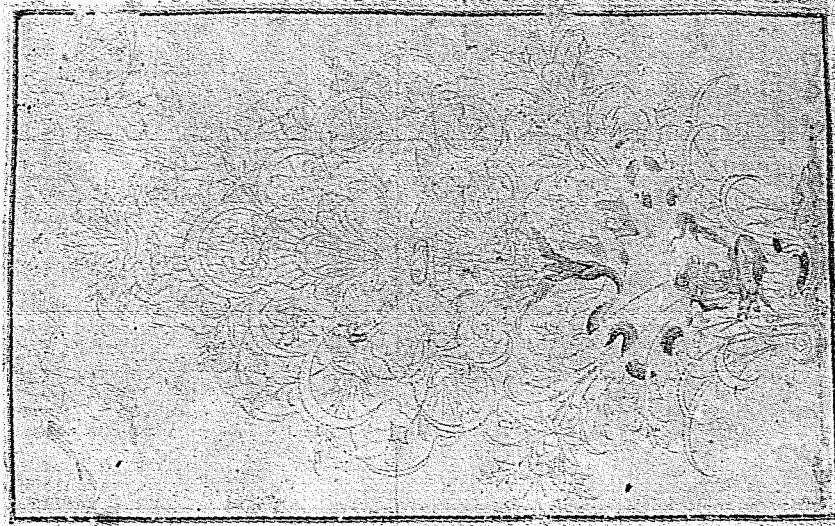
Resim 17. Rey tabağı.



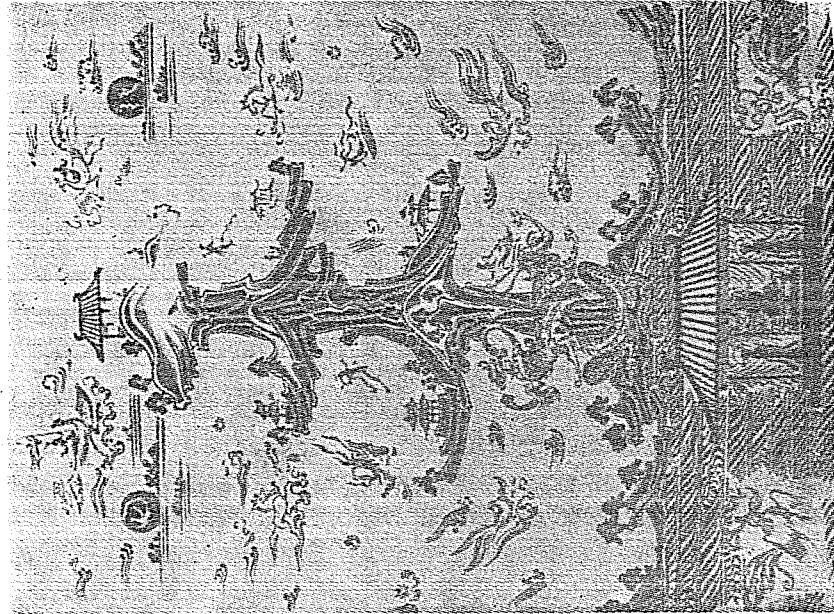
Resim 18. Ma-ti-Shu'dan tahta oyma



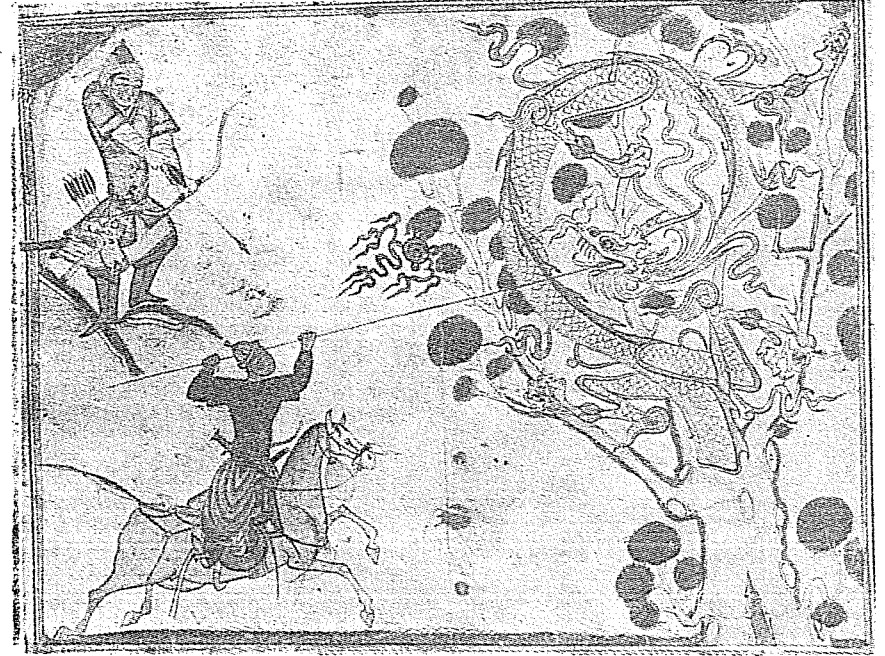
Resim 16. Bezeklik'ten duvar resmi.



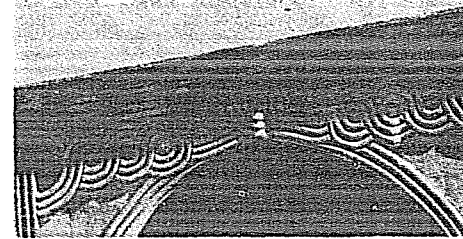
Resim 20. Hazine 2152 No.lu albümden desen (76r)



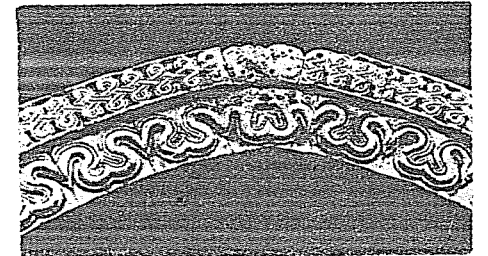
Resim 19. Tamomushi türbesinden resim.



Resim 21. Hazine 2152 No.lu albümden desen (59r).

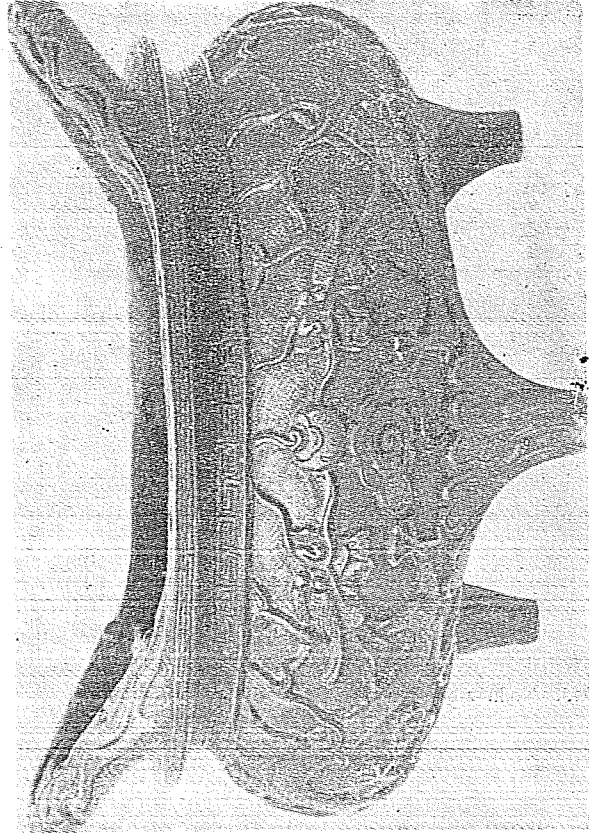


Resim 22. Karatay Han'daki ejderli kabartma.

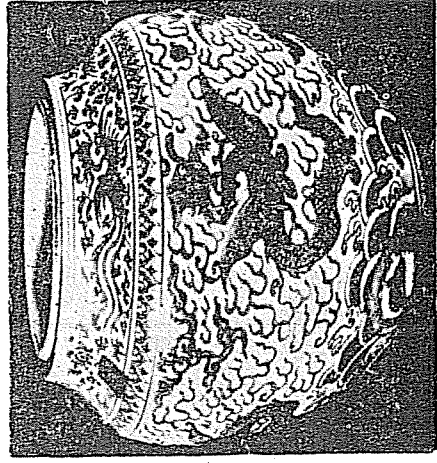


Resim 23. Kayseri-Sivas yolu üzerindeki Sultan Han'dan ejder kabartması.

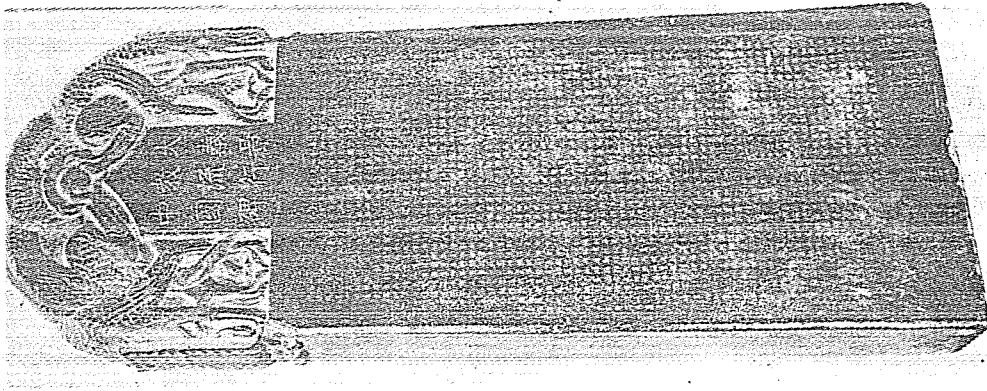




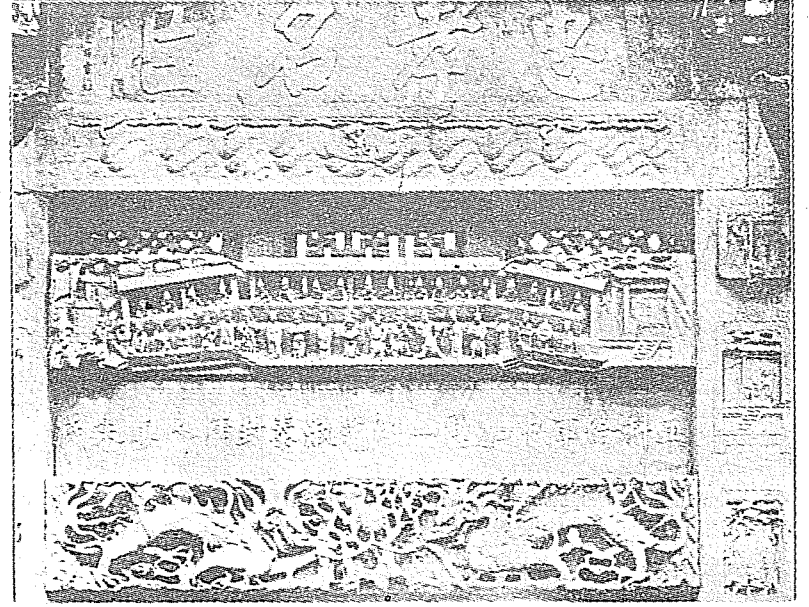
Resim 25. Çin'den bronz buhurdanlık.



Resim 26. Mavi beyaz Ming vazosu.



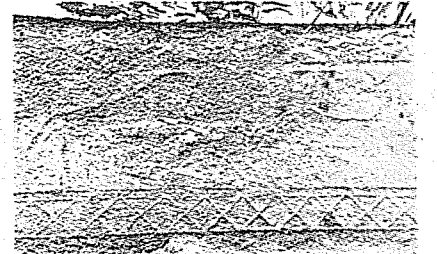
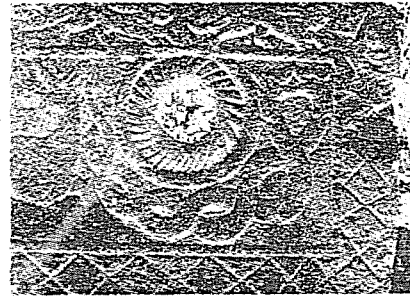
Resim 24. Si Ngan Fou'daki Nesturi anıtı.



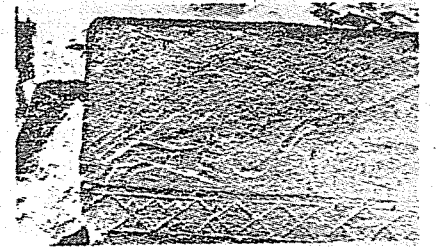
Resim 27. Ming Şeref Kapısı.



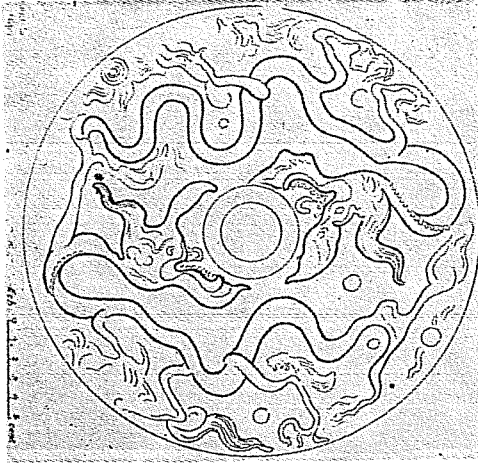
Azc. 1.



Azc. 2.



Resim 29. Afyon Müzesindeki ejderli mezar taşı.



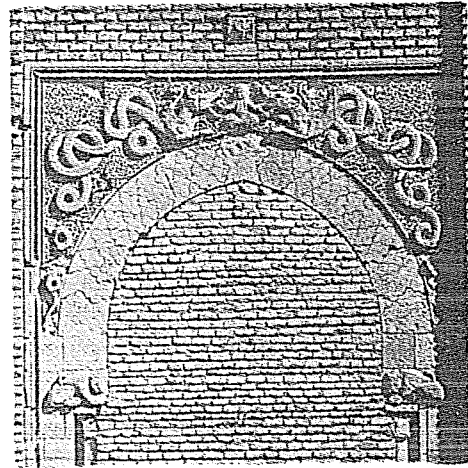
Resim 28. Vietnam'daki Stupadaki ejderler.



Resim 30. Eumorphopulos koleksiyonundan ejderli tabak.



Resim 31. Oba Medrese'deki ejderler.



Resim 32. Bağdat'taki Tılsımlı Kapı'nın ejderli kabartması.



Resim 33. Bir Hint Stupası.



Resim 34. Kitâb al-Tiryâk'ın takdim sayfası minyatürü.

## SUMMARY

### THE PLACE OF THE DRAGON RELIEF AT SUSUZ HAN IN THE ASIAN CULTURAL CIRCLE

Güner İNAL

After the battle of Manzikard in 1071 and the infiltration of Turks into Anatolia, many new monuments, forms, and motifs appeared in Anatolian art. In this article the motif of a head between two confronted dragons at the portal of Susuz Han which comes from around 1246 is discussed.

After the description of the dragon in some mediaval Islamic sources and in the dictionary of Chinese Mythology, the general appearance of the creature in Islamic works of art, and various types of compositions in which it is seen are mentioned and shortly discussed.

The motif of a ball between two confronted dragons has been discussed in the literature on Chinese culture and used in the Far East extensively as a symbol of fertility as seen in figs. 24, 25, 26, 27, 28. The ball represents the moon and the dragons, the clouds which threaten the moon. When the dragons endeavour the moon, the rain will fall upon the earth. In a relief from Samarkand (Fig. 15) two confronted dragons on either side of a crescent indicates that this motif was also known in Central Asia where the Turks came from. There are also examples indicating that the Turks used this motif in the monuments they erected in Anatolia. The tombstone in Afyon (Fig. 29), a slate plate in the Eumorphopoulos collection (this comes from Iran, but seems to be from the Seljuk period, see (fig. 30), the roundel created by a knot between two dragons at the portal of Karatay Han (Fig. 22), the roset between the dragons at the Oba Madrasah (Fig. 31) can be counted as variations of one and the same motif executed in the Seljuk world.

The closest parallel of the relief at Susuz Han is, however, the relief of the Talisman Gate at Baghdad from 1221 (Fig. 32) depicting a personage seated cross-legged, holding two dragons by their tongues. Although it has been interpreted in various ways by many scholars, its affinity to the miniature depicting a person in a similar manner holding a crescent in the medalion formed by two dragons and framed by four angels in the frontispiece miniature of the Kitāb al-Tiryāq in the National Library in Paris (Fig. 34) indicates that the personage between the dragons can represent the moon. In this case, both the frontispiece miniature and the relief of the Talisman Gate indicate the wish of fertility, a sort of blessing which appears in the form of inscription in Samarkand pottery. The peculiar point is that at the portal of Susuz Han, the motif of the moon is depicted as a human face and the two angels above take the place of the four angels in the miniature of Kitāb al-Tiryāq. Thus the whole composition with confronted dragons with the moon and the angels above indicates the idea of fertility brought by the angels from heaven. This explanation fits with the name «Susuz Han» which means «the waterless Han.» It is very possible that at that time there was a relationship between the name of the han and its relief.

The ball of the Far East, the crescent of Samarkand, the roset of the relief of the Oba Madrasah, the knot of Karatay Han's portal, the figure holding a crescent in the miniature of the Kitāb al-Yiryāq, the cross-legged figure at the Talisman Gate and the head in the relief of Susuz Han, they all convey the same conception of fertility in various ways.

Although this motif appears in the crypta of a fifth century church, Deir as Zafarani in Mardin, there is no continuity up to the twelfth century, and the Seljuk examples show quite different shapes. It is apparent that this motif has found its way into Anatolia with the Turks after Manzikard. It is no longer the dreadful animal described in the Arab sources. It is the benign dragon of the Far East and the Central Asia which brings fertility and good omen to people. The content and the motif explain it. Thus, the Turks have brought the **Great Asian Culture**, which is a mixture of Central Asian, Chinese, Indian and Japanese cultures, and which they had adopted and had made contributions to, to Anatolia, fulfilling the function of the carriers of a culture. The point which draws attention is how they rendered this motif and how they created its variations. They have changed it, and until it became unrecognizable, they have played with it. Thus, the image of fertility of Asia has become a completely different motif in appearance, and has been included in the repertoire of the Anatolian Seljuk art.

## OTTOMAN ART AT THE FREER GALLERY

Esin ATIL

The Freer Gallery of Art in Washington, D.C. is one of the most unique museums in the United States. It houses the finest specimens of Far and Near Eastern art together with the largest compilation of the works of the renowned American painter James McNeill Whistler. Both the collection and the building were given by Charles L. Freer as a gift to the Smithsonian Institution. Under the terms of the deed some 9,500 items were transferred to Washington upon the death of Mr. Freer in 1920.

Since the opening of the Gallery in 1923, numerous works of art were added to the collection, bringing the total number of the objects close to 12,000, the bulk of which is made up of Chinese, Japanese, Korean, Near Eastern, and Indian objects. The Gallery also contains study material as thousands of sherds of pottery and porcelain, a reference library with books, slides, and photographs, the Herzfeld Archive, a technical laboratory, an Oriental picture mounting department, a photographic laboratory, and a cabinet shop.

Near Eastern objects which were moved to Washington when the museum was established consisted of over 500 pieces plus a large group of ancient Egyptian glass. Within the last fifty years many invaluable Pre-Islamic and Islamic objects were added to this section. In the Islamic group Arabic, Persian, and Ottoman manuscripts, pottery, and metalwork constitute an exceedingly comprehensive collection, incorporating objects with the highest aesthetic and historical values. Although the Islamic section at the Freer Gallery is not the largest in existence, it is the one with the most celebrated and unique pieces.

Due to the extensiveness of the collection in all phases of Islamic art, we will concern ourselves only with the objects pertaining to the Ottoman world in this paper. Ottoman art forms a relatively small portion of the mu-



seum but its manuscript, painting, and ceramic traditions are well documented. Although limited in numbers, the various stages of the development of Ottoman art can be determined through the representative pieces in the collection. In this respect it is an invaluable grouping of objects, reflecting not only the characteristic features of Ottoman art but also its problematic and transitional stages.

### Art of the Book

At the present the Freer Gallery owns four bound religious texts, two sheets of calligraphy, a book binding, a rare literary text with two miniatures, and eight single images.

Among the religious works there is a 16th-17th century manuscript containing 28 folios of ten suras from the Koran (suras LXVII-LXXVII, no. 37.40). The text is written in alternating naskhi and thuluth with the titles given in gold, green or blue thuluth. The second work is a 17th century book of prayers from the Koran entitled **Munajat-i Koran-i Sherif** and consists of 53 folios written in naskhi (no. 37.37). The headings are once again in thuluth and illuminated in gold and silver. Another religious text, dated 1198/1783, is a Turkish commentary on sura XXXVI with «Haza Sherh-i Yasin» appearing on the title page which has an illuminated head-piece (no. 06.301). Naskhi script appears on its 70 folios with the verses from the sura given above the commentaries. The last of the group is a late **Yevminame**, a day-book, dated 1222/1807 and signed by the calligrapher Süleyman (no. 06.307). It is a small volume with only ten folios.

The two calligraphic pages are from the 16th century, written in naskhi, each with an illuminated band in the center (nos. 29.66-67). They obviously once belonged to an anthology of Turkish poems.

The bookbinding at the Gallery is a superb example of Ottoman work from the late 16th or early 17th century. It is in red leather on pasteboard, stamped and tooled in gold. The interior is plain with single gold medallions while the exterior shows a more intricate and refined decoration (plate 1). On each cover an ogival medallion, flanked by two pendants, is framed by corner spandrels and enclosed by a wide border. The border shows a floral scroll while the other areas are decorated with blossoms and long curving cloud bands, a popular motif in this period.

The miniature collection is quite extraordinary since each object reflects a different aspect of Ottoman painting, which when assembled, gives

a most concise survey of the various themes, styles, and influences involved in the study of this tradition.

The most fascinating and exceptional painting is a portrait of an Ottoman painter which has caused many controversies and various attributions in the past (plate 2). The inscription on the lower left portion, giving the name of Behzad, has confused many scholars who were not familiar with Ottoman painting, and lead them to believe that this was a copy by the celebrated Persian artist, based on the work of Gentile Bellini, or even that it was executed by the Venetian painter himself. It is obvious that this portrait is not by a Persian and the attribution, or the misattribution, was placed at a later date. Through the works of some late 15th century Ottoman artists we know that Bellini was influential in the Ottoman court school of painting when he visited Istanbul between 1479 and 1480. Although his impact was very shortlived, there exist several portraits the most famous of which is by the Ottoman painter Sinan which combines the western style with that of Islamic.<sup>1</sup>

The Freer portrait is far more unique than Sinan's work as it is closer to its prototype, or to the style of Venetian Renaissance. The single figure portrait is a genre characteristic of the Ottoman school, with an accentuation of the head and facial features as seen here. The treatment of the folds of the voluminous **kavuk**, shading of the face, and certain other details, as multiple sashes at the waist, is very European. Other aspects, as the patterns on the garment, strange placement of the neck within the collar of the **kaftan**, jutting of the back of the garment, stylization of the folds on the sleeves and the playful ripples at the hem seem distinctly Islamic. The handkerchief tucked into the waist is a typical element found in Ottoman portraits. The placement of the figure in tight quarters is also another aspect common to Ottoman portraiture.

The combination of western and eastern elements within one image fits precisely into the style seen in early Ottoman painting. The fact that this portrait was painted in Istanbul is quite obvious, but the identification of the author of the image is still problematic. The imperial studio of painting incorporated artists of diverse origins who frequently worked together on single scenes. We would like to suggest that either the combined efforts

1) Sinan's portrait of Sultan Mehmet II is at the Topkapı Palace Museum (H 2153, fol. 10a). There is also another portrait at the Gardner Museum in Boston, attributed to Gentile Bellini, which belongs to this group.



of two artists trained in different traditions is represented here or that a Turkish artist executed the portrait (possibly a self-portrait) working in the manner of Venetian Renaissance to which he was exposed by Bellini or through models by other contemporary European artists.

The historiographical manuscript tradition of the 16th century is provided by one image which depicts the encampment of the Ottoman forces on a desert region (plate 3). The commander-in-chief appears seated on the upper left, in front of his tent, receiving two foreign dignitaries placed on a carpet before him. High ranking officials form an enclosure around these figures with Janissary officers and heads of other military units placed in rows on the right. The setting of this meeting is given by the palm trees lining the hills on the horizon and a stream which flows into a body of water in the foreground.

The book from which this image is taken is unknown at the present but the stylistic and iconographic features of the miniature, related to the great *shahnames* written under Murat III, indicate that it was executed around 1580's. Parallels to the particular elements seen here, their arrangement within the image, and the color scheme can be found in the *Shahname-i Selim Khan* (Topkapı Palace Museum, A 3595, dated 1581) and the *Shahinshahname* (Istanbul University Library, F 1404, also dated 1581). The size of this painting is also comparable to the dimensions of these two Istanbul manuscripts as well as the text above the scene, written in Persian verse, a feature observed in the works of Lokman, the chief historiographer of the classical period.

A clue to the episode represented is given by the text which mentions the reception of an Abd-Ali, a descendant of Ali, by the Paşa. Abd-Ali, given full honors and the customary gifts, leaves for Istanbul where he is received by the Grand Vizier and the Sultan, and is claimed as the rightful successor of his father.

In the image Abd-Ali is recognizable through his placement in the scene and his non-Ottoman headdress which has a scarf tied to it. Apparently during his reception he was accompanied by one of his officials who sat behind him. The problem of identifying the Paşa and Abd-Ali historically, and establishing the location of this meeting has not yet been resolved. Historiographic works from the reign of Murat III not only cover the personal campaigns of the Sultans but also of the viziers and military leaders. Documentation of the southern campaigns in the Near East and

North Africa during the reigns of Selim II and Murat III were taken up by the court historians and painters. This image obviously refers to one of these, perhaps more specifically to the campaign of Sinan Paşa who conquered Yemen and Tunisia in 1570-74.

The only complete volume of an illustrated Ottoman work at the Freer Gallery is the *Gulistan* by Sadi which contains two miniatures. It is in 153 folios and written in Persian by Rajab bin Khair al-Din. The manuscript is intact with its contemporary binding. The first digit in the colophon has been tampered with but the last two read 72. If these figures are correct, then the date 972-1564 seems to be given. This fits into the stylistic identification of the miniatures which belong to the second half of the 16th century and may have been painted at a slightly later date than the completion of the text. Literary manuscripts are quite rare during the classical period and this manuscript provides us with an example of one of the less common themes illustrated at that time.

An exterior scene on folio 103a shows a youth standing in an archway, offering a drink to the facing figure (plate 4A). It illustrates an episode from the *Gulistan*<sup>2</sup> in which a youth appears from the antechamber of a house to offer a goblet of ice water to the poet who is very thirsty and hot. The shading in the archway, folds in the garments, treatment of trees, and type of headgear belong to the school of Murat III. The peculiarity of tiny clusters of grass covering the ground appearing here is frequently seen in the 17th century, and provides a prototype for this feature which is a characteristic of the following century.

The other scene, on folio 110a, depicts an interior scene, representing the visit of the king to the kadi whose amorous activities had been spreading (plate 4B). According to the text,<sup>3</sup> the king, accompanied by his chief officers, finds the kadi in a drunken stupor with the lights still burning. In the image the king appears on the upper left with his two sword-bearers, obviously quite surprised at the scene he witnesses. The kadi is asleep, reclined on a cushion. His books and great ulema *kavuk* placed on a stand are seen in the niche above. In the foreground three musicians play with wine bottles and a burning candlestick sprinkled on the carpet. The youthful favorite of the kadi sits on the right, holding his wine cup. The architectural features, postures of the musicians, and the placement of the elements in horizontal

2) Chapter V, story 15. John T. Platt, *The Gulistan of Sadi*, London, 1904, p. 220.

3) Chapter V, story 19. Platt, p. 237.

groupings are to be found in the painting style of the late 16th century.

Album painting, which becomes the major artistic concern from the beginning of the 17th century on, is represented in the remaining images in the collection. An exquisite little painting, dated about 1600, shows two figures in landscape (plate 5). The Persian poetry appearing on the page is unrelated to the image as is frequently seen in albums. A striking perspective is achieved by the brook which coils into the background with a small bridge over it, and by the relative sizes of the trees. In the foreground a courtly figure reclines against a cushion having unburdened himself of his *kavuk* and outer garments. An attendant kneeling before him seems to be removing his shoes to which he objects with a raised hand. A wine bottle and a bowl of fruit complete the scene, giving an atmosphere of pleasure and serenity. It is significant that the setting receives as equal an importance as the figures, reflecting the trend of independent single images.

Another album painting is more problematic, combining certain archaistic features within a new form. Representing a religious episode, it shows Abraham thrown into the fire (plate 6). Abraham appears on the right, conversing with an angel, both surrounded by flames. The interior of the fire pit has become a verdant meadow. The miracle is observed by King Nimrud and his wife from a window with a *div* and three other spectators below. The peculiarities of the image indicate that it is derived from various sources. The garments and headgear of the figures are related to early 15th century images as well as the architectural features. The placement of figures on the lower left corner is rather peculiar with most of them appearing suspended. The mechanical contraption, resembling a catapult, is not connected with the story. The episode from the Koran (XXI: 59-69) states that after Abraham destroyed the idols he was thrown into the fire which became coolness and peace for him, often interpreted as a foliated green area in the images. This painting includes extra elements which are not iconographically related to the story, expanding the subject into a more elaborate narrative. With inclusion of King Nimrud, spectators, and the angel,<sup>4</sup> it follows a more extensive historical text with a variety of models. Religious themes generally illustrate historical texts and their appearance as single images is quite unusual. In the early 17th century there exists a number of *Falname* album paintings some of which depict religious sub-

4) To my knowledge this is the only image which shows an angel joining Abraham in the fire pit.

jects.<sup>5</sup> They are oversized miniatures and constitute a unique group with a specific style. It is possible that this image may have been inspired by such a genre.

There is an unfinished single image belonging to the Ottoman school of painting which is pasted vertically on an unrelated page of text (plate 7). The left portion has been trimmed and was probably rounded off as the remaining end. The unique dimensions of this thin and long strip is not to be found in album images and suggests another purpose, perhaps a sketch for penbox decoration. The style of the image is also most unusual, showing a battle scene with an interesting use of perspective. The foreshortening of the figures (especially evident in the horses), soldiers, cannons, and other elements diminishing in size as they recede into the picture, and the massing of figures in the background indicate a western influence. The great activity and movement representing the fervor of the battle is also rather unique. It seems to depict two forces, Ottoman and European, and yet no distinction of sides are made between some of the combatant couples.

Dating a painting so problematic is difficult. We are either dealing with a 15th century image, relative to the mixed styles seen in the portrait of the Ottoman painter, or a late 17th or 18th century object. The later dating seems more probable as there were European influences coming into the Ottoman world at that time with singular paintings showing a strong western impact. Until more comparable and datable miniatures come to light, we will have to be content with the tentative dating of the second half of the 17th century, which is the most problematic period in Ottoman painting with very few images in existence.

Among the drawings pertaining to the Ottoman school there is a scene which shows a lion attacking a *chi-lin* and a dragon attacking a bird (plate 8). This image fits into a group of drawings reflecting Chinese influences, most of which are collected in various albums in Istanbul. A great number of these drawings depict dragons and other mythical animals in combat. The Freer image with the distorted movements of the animals and foliage, the calligraphic use of thick and thin lines, and pale tints is a characteristic example of this series which date from the 16th century. Parallels to the

5) As the *Falname* of Kalender Paşa at the Topkapı Palace Museum (H 1702, between 1604-17) and three separate images owned by the Metropolitan Museum of Art in New York (nos: 50.23. 1-2 and 35.64.3).

be discussed below. In this drawing the dragon grasps foliage with his paws while devouring a small bird perched on a branch and the lion twists Far Eastern influences will be seen in the pottery of the period which will around, biting into the hind quarters of the **chi-lin**, this portion engulfed by a curving vine with large lotus blossoms. The entire scene is conceived with great energy reflected in the violent and contorted movements of the elements.

The influence of another tradition appears in a contemporary drawing of a flying **peri** who holds a wine flask and goblet (plate 9). This image bears an attribution to Shah Kuli whose authenticity is highly questionable. From the archives at the Topkapı Palace Museum we know that Shah Kuli came from Tabriz to Amasya, and was then brought to Istanbul.<sup>6</sup> He was working in the imperial painting studio in 1520. Although mentioned in 1545 **Ehl-i Hiref** entries, his name does not appear in the ensuing register of 1558, which indicates that he died sometime between these two dates. As there is no clear indication of his style, this drawing cannot be attributed to him with certainty.

The theme of **peris** was a popular one in the mid 16th century with numerous examples appearing in albums at Istanbul. Some of these may have been executed by Persian artists who worked in the palace studios, as Shah Kuli and Vali Jan, others by the Turkish painters who were influenced by this theme. The overall patterns on the figure, stylization of the wings and flowing ribbons, stiffness in drapery and brushwork, and a schematic formal arrangement leads us to believe that the flying **peri** was painted by a Turkish artist working in the imperial studio when the Persians were employed.

Aside from this drawing the Freer owns another **peri** who is seated and holds a flask and cup (no. 33.6). It combines certain features seen in the flying **peri** images with the flowing movement of line observed in the drawing depicting animals in combat.

The images described above clearly indicate the many modes involved in the development of Ottoman painting. Strong western influences seen in the late 15th century (plate 2) and once again in the later period (plate 7) point to one of these trends. Influences from the east, as Chinese (plate 8) and Persian (plate 9), are the other significant features. We are

6) Topkapı Palace Archives, D 9613-1. I am indebted to Mrs. Filiz Çağman for supplying me with the information of Shah Kuli's activities.

fortunate in having not only the images which show these trends at their purest possible form but also images which are characteristically Ottoman. From the classical period the most significant and monumental Ottoman genre, historiography, is represented (plate 3) as well as the rare literary tradition (plates 4 A-B). The popularity of album painting is presented in the single paintings and drawings (plates 5-9). Portraiture, which will exist in all periods, is observed at its most interesting and early stage (plate 2).

A cross section of techniques, themes, and influences from the 15th to the 17th century is well illustrated and provides ample material for the thorough study of Ottoman painting. This even distribution in time and style is the most significant feature of the Freer Gallery as Ottoman miniatures were traditionally executed for the imperial libraries with relatively few complete cycles available in foreign collections.

### Ceramics

Similar distribution of techniques, types, and shapes is observed in the collection of Ottoman pottery at the Freer Gallery. There exist some thirteen pieces which cover all phases of the development of the art of Iznik potters as well as about five later objects which give an indication of the post-Iznik tradition.

Belonging to the early blue-and-white wares is a rare and well preserved plate with a white body and underglaze blue painting (plate 10). It is dated around 1500 when this style becomes established. The breakdown into contour panels with decoration reserved on dark ground in the rim and center, alternating with a pure white cavetto is a characteristic of this group which has comparatively few examples in existence. Greatly inspired by the blue-and-white Chinese tradition of the 14th century, it employs Far Eastern motifs as a lotus blossom scroll on the rim and interlacing floral elements mixed with cloud bands in the central medallion. The impact of Chinese porcelains on Iznik ware was considerable and will be seen throughout the 16th and early 17th century with varying intensities. The great value placed upon Chinese ceramics is evident from the imperial collection at the Topkapı Palace whose origin dates back to the last quarter of the 15th century.

Another plate which shows a different aspect of the early Iznik group has a central medallion decorated with three vases holding flowers, set within a polylobed arch (plate 11). The central vase is placed on a tabouret

resembling an architectural structure. The cavetto is adorned with eight flower sprays, reflecting Chinese themes, while the flat rim has a band of tulips. The existence of typically Turkish flowers link this plate with the second Iznik group although it lacks the manganese purple commonly associated with the later type. This plate shows features which are found in the early blue-and-white wares, especially noticeably in the floral branches which adorn the arch in the center, floral sprays of the cavetto, and the formal arrangement of contour panels. The appearance of turquoise color as well as the carnations, roses, and tulips seen in the later period makes it a valuable object which determines the transformation of one type into another. Here we have not only an object which reveals the intermediary stage between two types of Iznik wares but also a combination of Chinese and indigenously Turkish decorative elements.

The Freer Gallery owns two other plates which also possess transitional qualities, although they themselves fall into a unique group with their themes directly derived from the Chinese porcelain of the early 15th century. The first plate, painted in cobalt blue under a transparent glaze, has three bunches of grapes amid leaves, tendrils, and a scrolling vine in the center while the cavetto is decorated with thirteen flower sprays (plate 12). The foliate rim shows a stylized wave pattern. The outside is adorned with twelve flower sprays, repeating the cavetto design, a common feature on Chinese porcelain and those which imitate them in Persia and Turkey. The color scheme and motifs used in decoration are directly taken over from Ming porcelain as can be seen from one such example, also at the Freer (plate 13). Although the Ming plate employs a different pattern on the rim, a floral scroll, Chinese porcelain at the Topkapı Palace and in other collections frequently show the wave pattern in conjunction with the grape motif.

The other plate with a grape design possesses touches of turquoise in addition to the blue, a much more common color combination for this type which links it with the second group of Iznik wares (no. 70.25). This object has a more stylized representation of the fruit and floral motifs, but the scroll with blossoms in the cavetto and on the outside adheres to the Chinese repertoire. It has a plain rim which becomes more popular toward the end of the 16th century, replacing the foliate ones seen earlier. Following the style seen in the second quarter of the 16th century, it reveals the continuation of this theme for another fifty years.

The fully established second type of Iznik pottery which appears between 1525 and 1555 and itself forms a link between the early blue-and-

white and later polychrome ware, is represented by one plate (plate 14). It is painted in the characteristic hues of light blue, purple, and white on a dark blue ground. Springing from a central root, another Far Eastern convention, there are oversized roses, pomegranates, and sprays of hyacinths. The motifs used here are purely Turkish and Chinese elements so prevalent in the earlier pieces have been considerably subdued.

The introduction of brilliant red into the color scheme appears in a unique plate painted in turquoise and blue showing an ogival floral medallion in the center, flanked by pendants and large palmettes against a scale-pattern ground (plate 15). This type of background appears in the mid 16th century Iznik ware and continues up to the end of the century, perhaps also into the 17th. The trefoils on the rim is another feature of the period.

The spectacular series of plates belonging to the third Iznik group is well represented at the Freer Gallery. One such plate has the central medallion painted in coral red, forming a unique background for the floral motifs (plate 16). Around the medallion is a polylobed frame and the flat rim displays the popular wave pattern. Although it employs contour panels of the earlier type, the polychrome palette and the serrated leaves with tulips and roses in the central medallion indicate that it belongs to the third type.

The wave pattern adorning a foliate rim appears on two other Iznik plates. One of them has a central cypress tree flanked by large leaves, fully bloomed roses and rosebuds (plate 17). Painted in blues, greens, red and black against a white ground, the plate exemplifies the fully established third Iznik type.

A similar plate, painted in blue, turquoise and red, shows a far more refined painting technique. The central lotus blossom is attached at a looped stem from which symmetrically drawn leaves, roses and floral sprays shoot up (plate 18). The graceful movement of the leaves and stems reflect the high aesthetic values of the Iznik potters. Even the wave pattern on the rim has a softness and delicacy rarely seen in this type. The red on this plate is a deep dark red, not like the bright coral tone seen in the others. This may well be one of the earlier examples of the third type, still retaining the strong linear quality so highly esteemed in the second group. The characteristics of the polychrome ware, feathery leaves and flowers, stylized wave pattern borders, and foliate rims, are all preserved in this example.

A variation is seen in another plate (no. 69.26) with alternating sprays of blue tulips and red blossoms adorning the foliate rim. In the center symmetrically arranged roses and tulips spring from a cluster of leaves.

Aside from the plates, there are two polychrome containers, the first of which is a large tankard with an angular handle (plate 19). Its decoration shows boats with the sails in full wind, passing through small islands with castles and cypresses on them. Each piece of land has a large bird in the center, transforming this seascape into a fantastic image. One island appears upside down on the rim, reminiscent of the early 16th century cartographic illustrations with almost a bird's-eye-view representation of the scene.

The other vessel is in the frequently seen form of a single-handled jug (no. 69.2). There is a highly stylized cloud collar on the rim with horizontal bands of blossoms, overlapping petals, and trefoils decorating the body. Tankards and jugs of this type are generally dated in the third and fourth quarters of the 16th century.

Among the Ottoman tiles in the collection, there is a truly magnificent specimen from the early 17th century showing two confronting parrots perched around a fountain with serrated leaves, sprays of hyacinths and other flowers surrounding them (plate 20). Aside from the cobalt blue and warm red, a brilliant emerald green appears. Although the rich colors and profusion of elements may seem overwhelming at first, the clarity of representation and the white ground setting off the decoration gives it an airy well-balanced overall impression. As there are relatively few tiles which show animals and birds, this piece is quite unusual.

Of the later Ottoman ceramics, the Freer Gallery owns an 18th-19th century Kütahya bottle painted in brown and blue (no. 05.244), an 18th century large polychrome tile panel showing a cypress and vine scroll rising from a bulbous vase (no. 08.193), and several late monochrome tiles (nos. 09.4, 03.198, and 03.199).

A comprehensive survey of Ottoman ceramics from 1500 to the 18th century is represented by the objects at the Freer Gallery. The complete history of the production of Iznik workshops can be obtained through the study of plates, tiles, and other containers. The most exciting pieces are the transitional ones which show elements from two different groups. These are invaluable for the art historian in tracing the themes and techniques, and relating them to the preceding and ensuing styles, thus determining the tradition of this art form.

We can observe the development of Ottoman ceramics from its early blue-and-white stage showing strong Chinese influences to a combination of

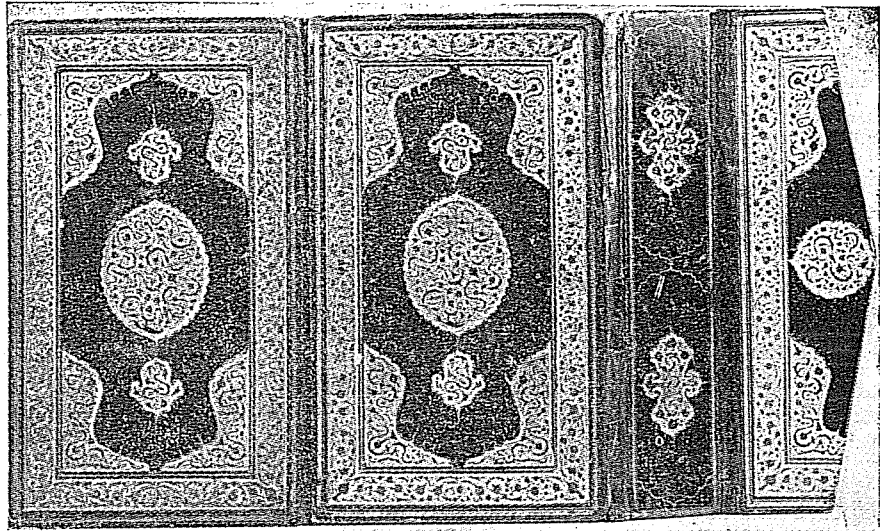
purely Ottoman themes mixed with the Far Eastern motifs. In the second quarter of the 16th century the imported elements become a part of the indigenous vocabulary of the Iznik potters, employed to create a particular style which will be uniquely Ottoman.

### Conclusion

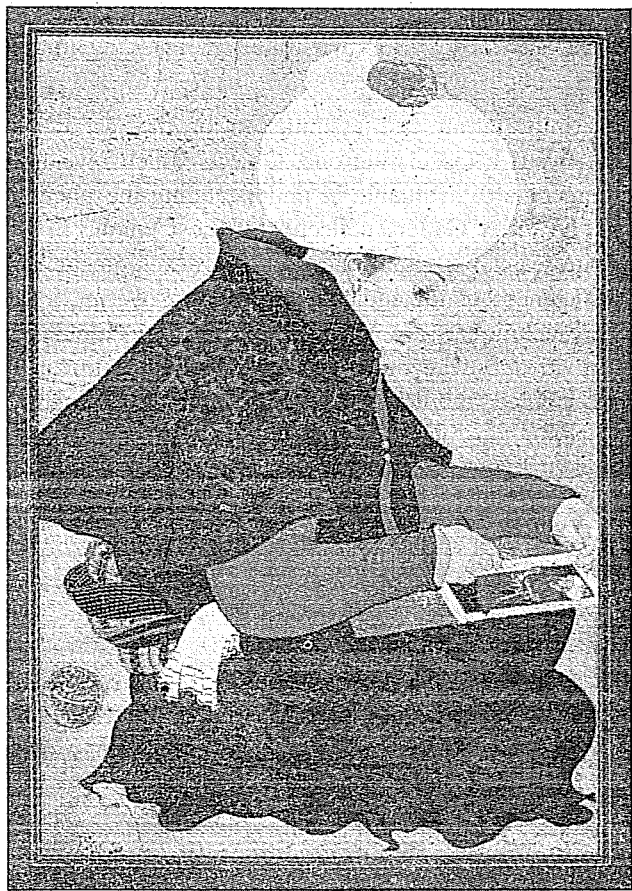
In an attempt to study the Ottoman creative world one is faced with a many-faceted problem as its cultural milieu incorporates a number of features found in the various traditions absorbed by the vast empire or exposed to it through the extensiveness of its contact. Divergent influences from within and without are reflected in the by-products of its culture, in its art. Trends and motifs coming in from the East and the West appear in various stages, seen in their purest form at their initial introduction, eventually to be absorbed by its own tradition, resulting in a style characteristic to the Ottoman world.

It is this importation and assimilation of themes which makes the study of Ottoman art a fascinating one. Objects which reveal various stages of this development are invaluable in understanding the phenomena we call Ottoman art. The Freer Gallery collection is most unique in this respect as each object exposes a particular facet of the development of themes and the final establishment of the indigenous genres. Covering a wide range of time, styles and techniques, a comprehensive view of Ottoman painting and ceramics is provided by the objects themselves. Once the meaning of the objects are determined, the development of Ottoman art takes a new significance, broadening our understanding of its tradition, achievement, and the morphology of its culture which gave birth to it.



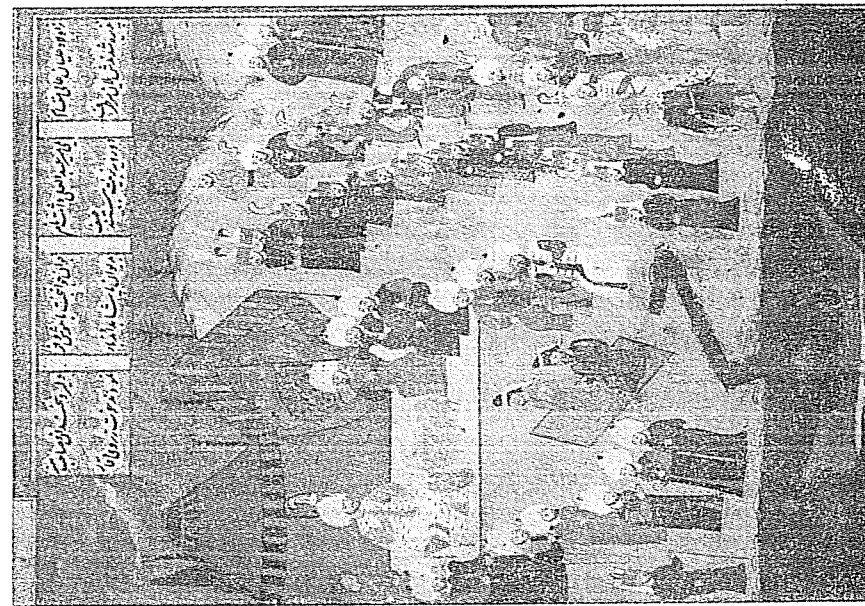


1. Bookbinding, late 16th-early 17th cen. 33.9 x 20,5 cm. no. 29.20

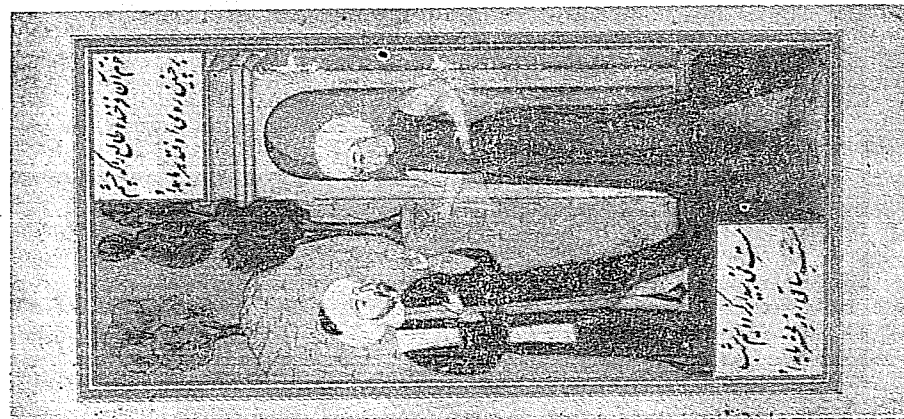


2. Portrait of an Ottoman Painter, late 15th cen. 18.8 x 12.7 cm. no. 32.28.

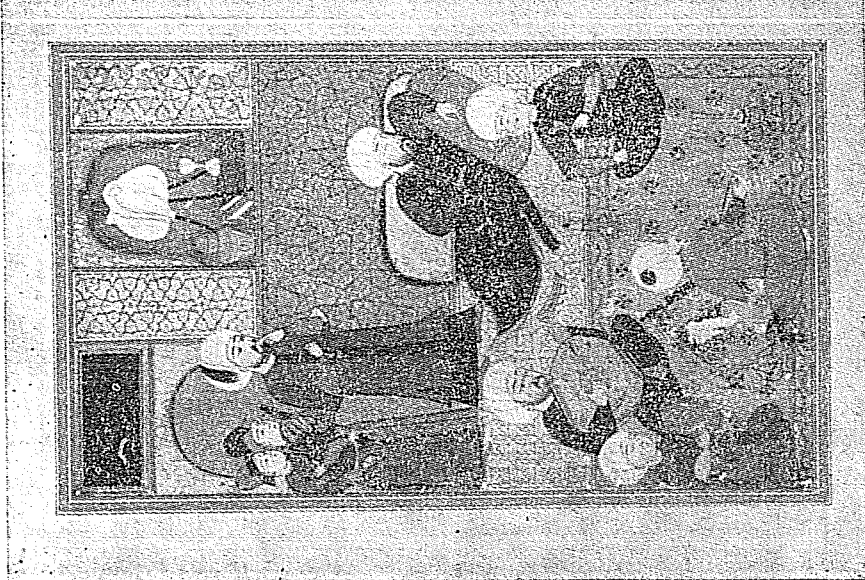
32.28



3. Reception on a Desert Encampment, 1580's 27.1 x 18.8 cm. no. 29.75.

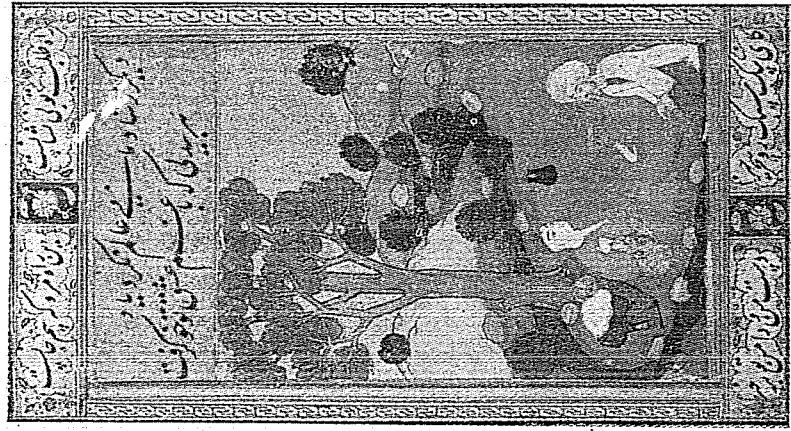


4A. Sadi, *Gulistan*: Youth Offering a Refreshing Drink second half of the 16th cen. 10.7 x 4.8 cm. no. 49.2A.

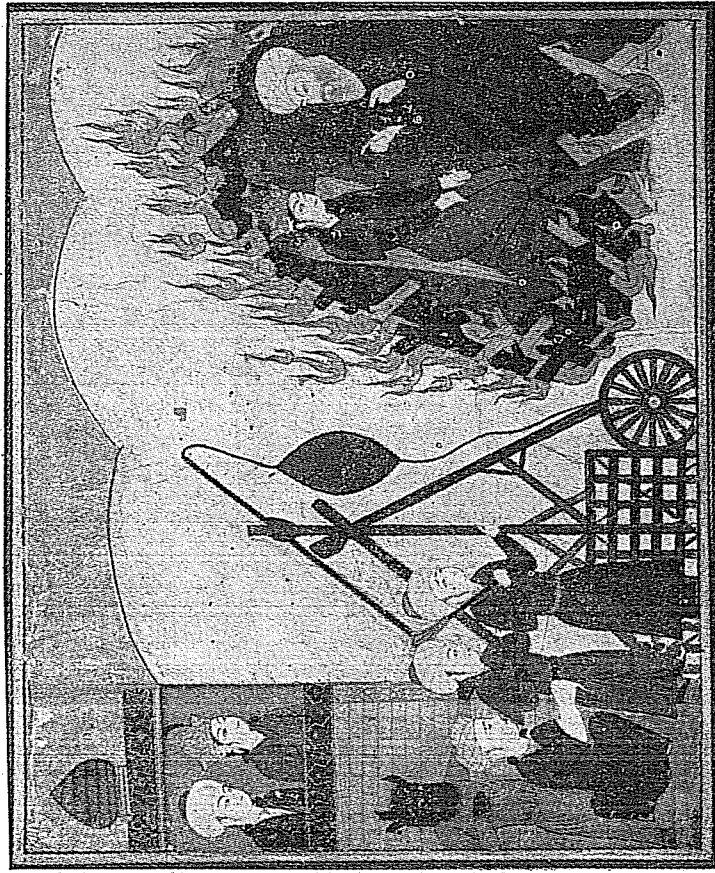


4B. Sadi, *Gulistan*: Visit of the King to the Kadi second half of the 16th cen. 10.7 x 6.3 cm. no. 49.2B.





5. *Figures by a Brook*, ca. 1600 8.6 x 6.0 cm. no. 62.32.



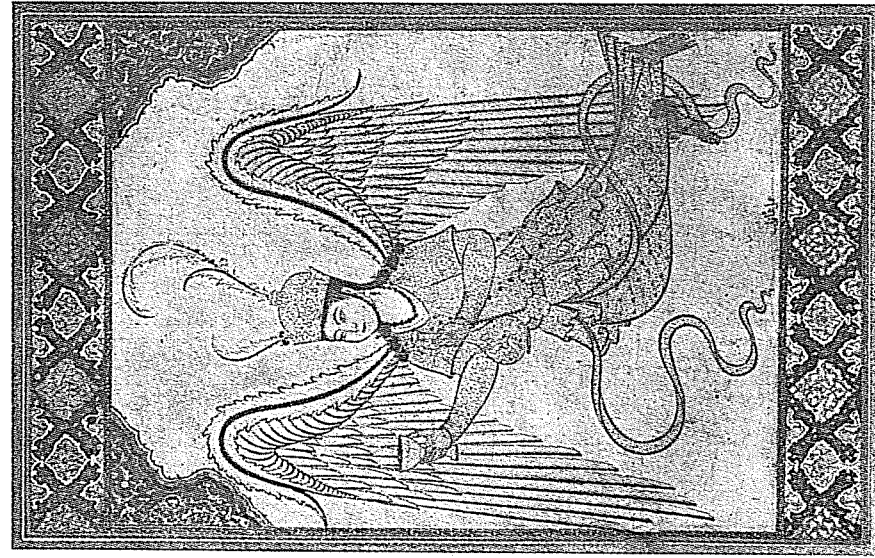
6. *Abraham Thrown into the Fire*, early 17th cen. 19.0 x 23.0 cm. no. 68.8.



7. *Battle Scene*, second half of the 17th cen. 5.0 x 29.0 cm. no. 28.8.

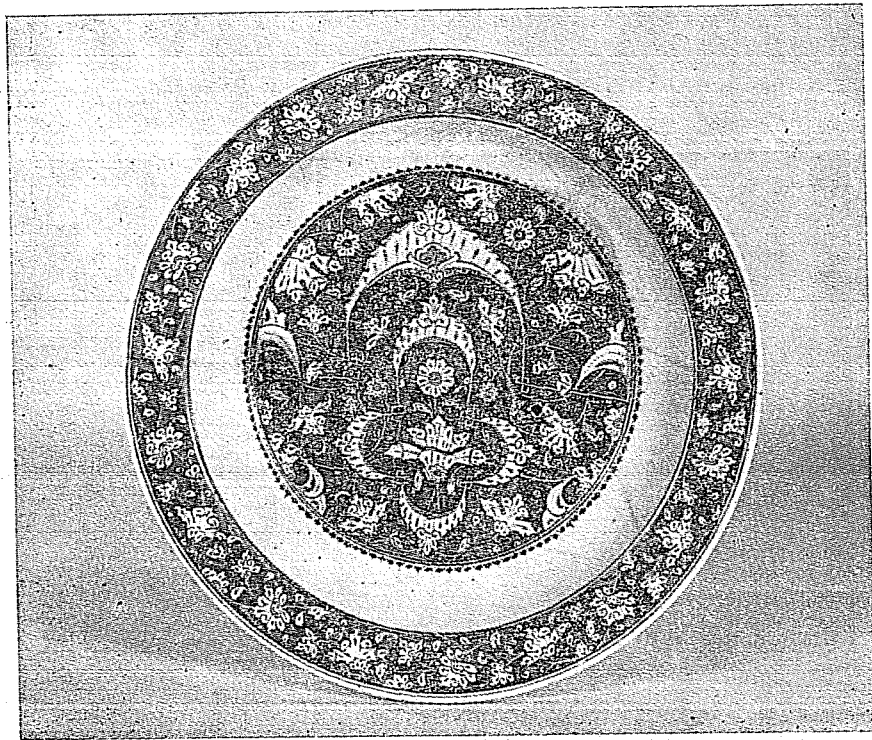


8. *Dragon, Bird, Lion, and Chi-Lin*, mid 16th cen. 17.5 x 28.5 cm. no. 48.17.



9. *Flying Angel*, mid 16th cen. 18.0 x 13.5 cm. no. 37.7.

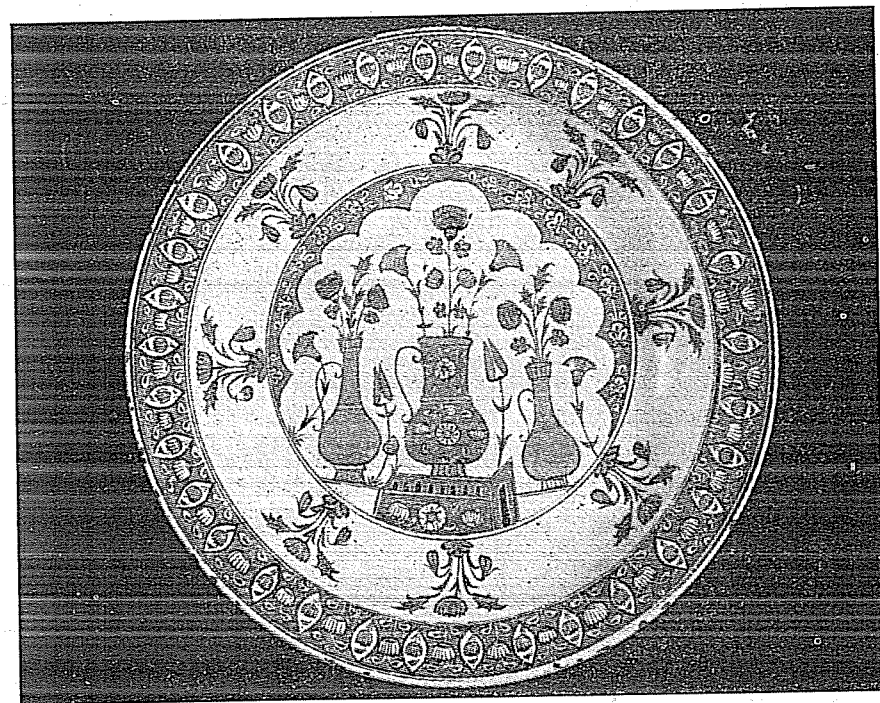




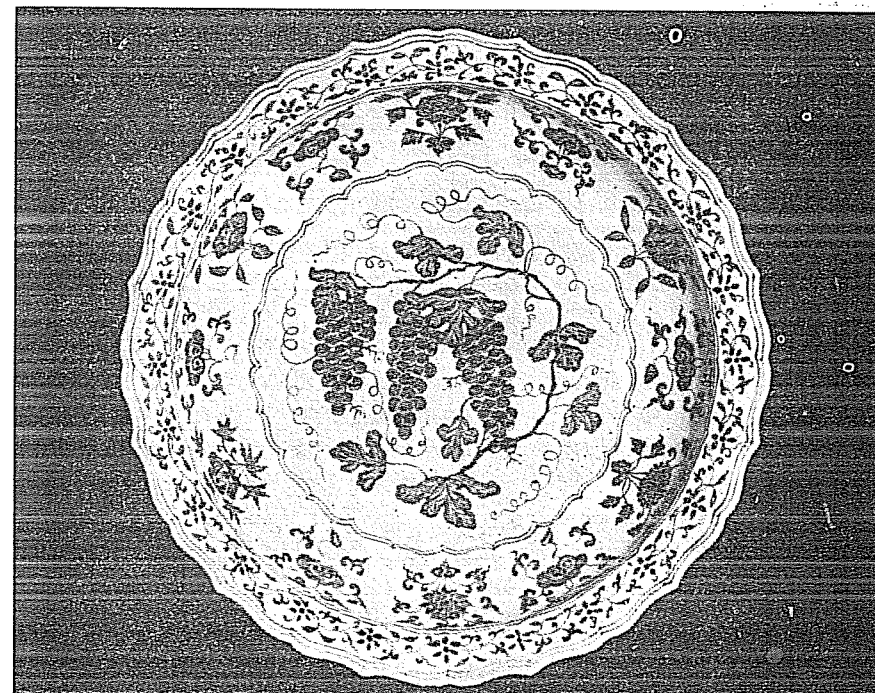
10. Plate : Iznik Type I, ca. 1500 39.3 cm. no. 54.3.



12. Plate : Iznik Type I, early 16th cen. 39.2 cm. no. 70.2.



11. Plate : Iznik Type II, mid 16th cen. 37.6 cm. no. 55.8.

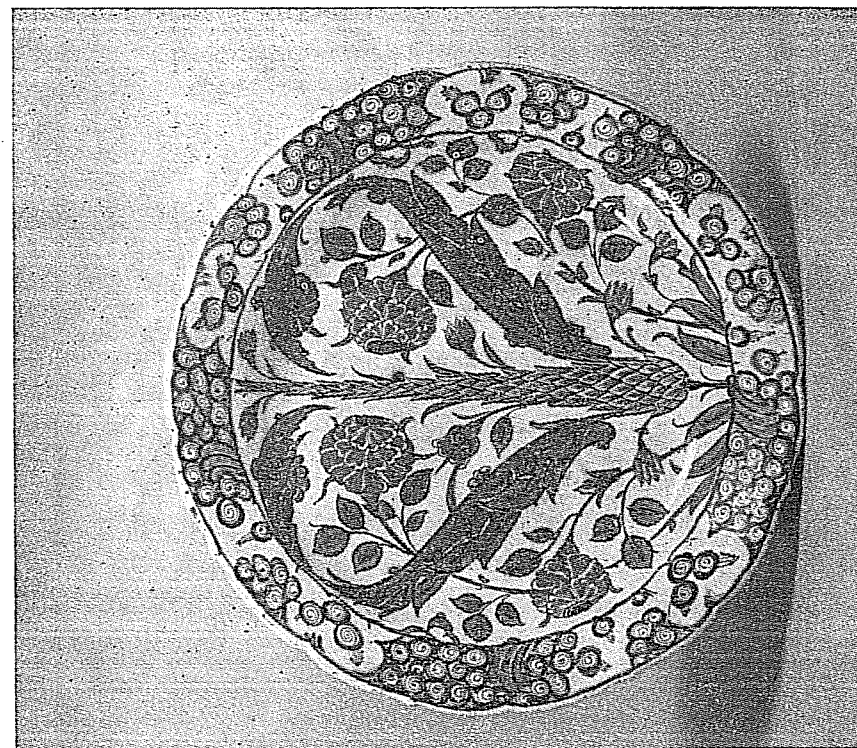


13. Plate : Chinese, Ming Dynasty, early 15th cen. 44.7 cm. no. 53.77.

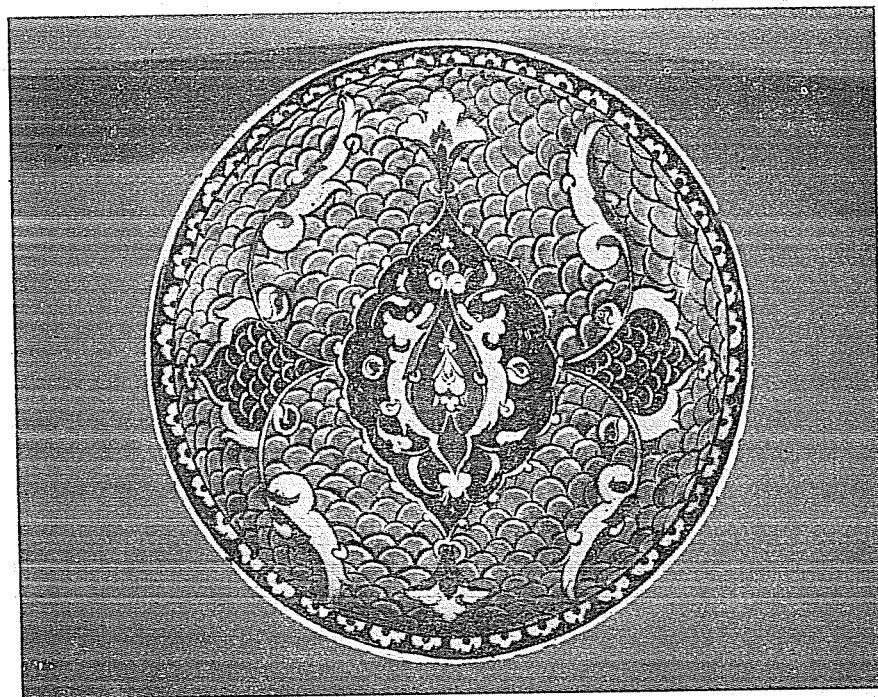




14. Plate: Iznik Type II, mid 16th cen. 31.2 cm. no. 63.7.



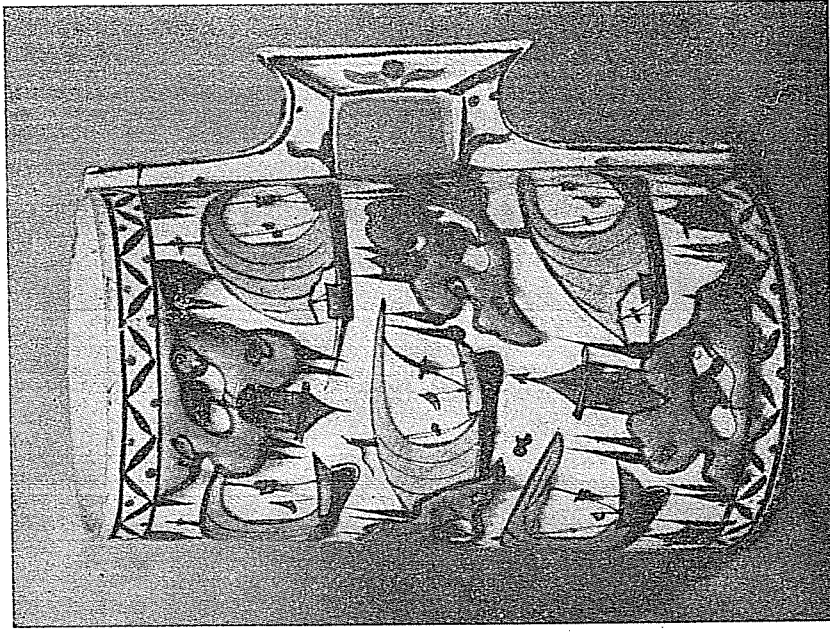
17. Plate: Iznik Type III, mid 16th cen. 29.1 cm. no. 66.25.



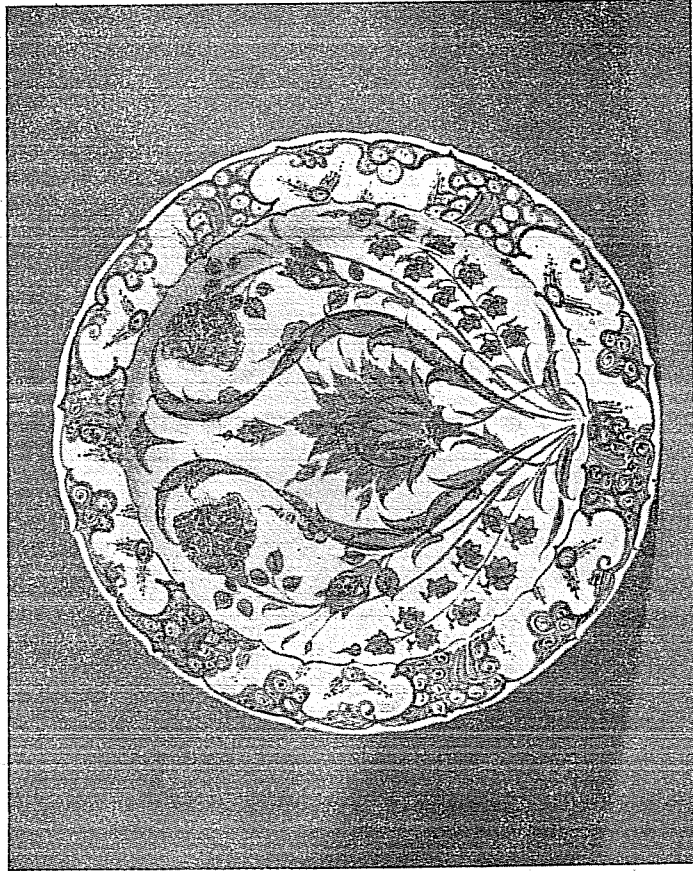
15. Plate: Iznik Type III, mid 16th cen. 27.0 cm. no. 69.1.



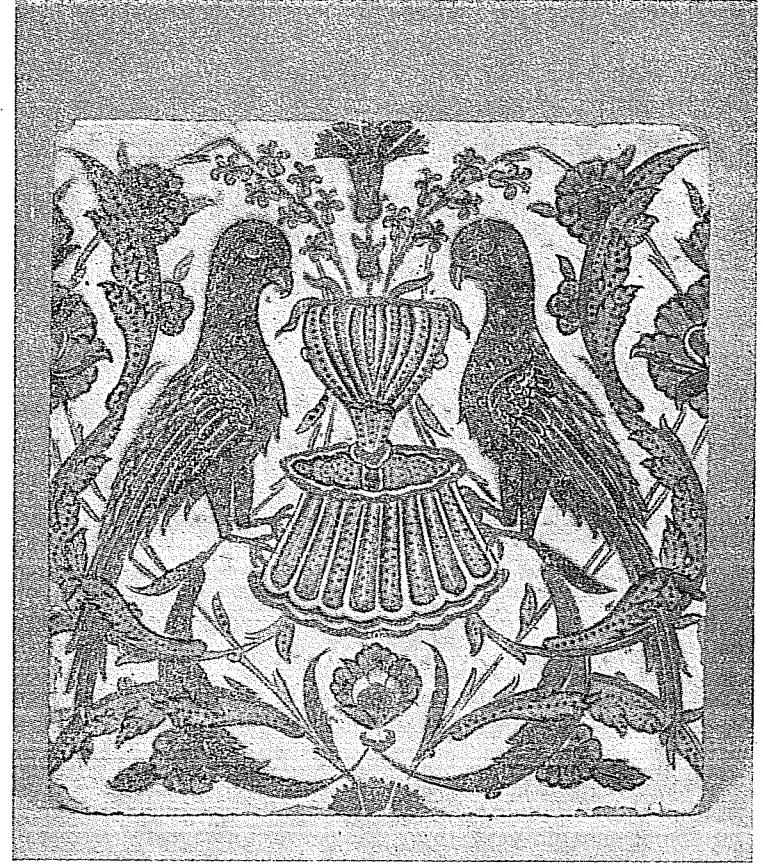
16. Plate: Iznik Type III, mid 16th cen. 33.3 cm. no. 66.21.



19. Tankard: Iznik Type III, late 16th cen. 21.0 x 12.0 cm. no. 68.68.



18. Plate: Iznik Type III, mid. 16th cen. 31.7 cm. no. 69.25.



20. Tile: Iznik Type III, early 17th cen. 26.0 x 24.0 cm. no. 66.12.



## FREER GALLERY'DEKİ OSMANLI ESERLERİ

### Özet

Esin ATIL

Washington, D.C.'deki Freer Gallery of Art, Amerikanın en nadide müzelerinden biridir. Uzak ve Yakın Doğu sanat eserlerinden başka meşhur Amerikalı ressam James McNeill Whistler'in en zengin koleksiyonuna da sahiptir. Eserler ve müze binası Charles L. Freer tarafından Smithsonian Institution'a hediye edilmiş ve kendisinin 1920'de ölümü ile 9,500 kadar eser Washington'a getirilmiştir.

Galerinin 1923'de açılışından beri gelen eserlerle beraber bugün müzede toplanan 12,000 kadar objenin çoğunluğunu Çin, Japon, Kore, Yakın Doğu, ve Hint eserleri teşkil eder. Müzede ayrıca etüd için ayrılan parçalar halinde binlerce keramik ve porselen, kitap, fotoğraf ve diyapozitif kütüphanesi, Herzfeld Arşivi, teknik laboratuvar, oriental resim monte kısmı, fotoğrafhane, ve marangozhane vardır.

Müze açıldığı zaman 500 parça kadar Yakın Doğu eserinden başka zengin bir Eski Mısır cam koleksiyonu vardı. Son elli sene içinde bu kısma katılan Arap, İran, ve Osmanlı yazmaları, seramikleri ve metal işleriyle esaslı ve geniş bir koleksiyon meydana getirilmiştir.

İslâm sanatının bütün konularını içine alan bu koleksiyonun büyüklüğünden dolayı makalede yalnız Osmanlı sanatına ait eserlerden bahsedeceğiz. Koleksiyonun ufak bir bölümünü teşkil etmesine rağmen Osmanlı sanatının değişik devirlerini gösteren bu eserler hem bu sanatın tipik elemanlarını hem de problematik ve intikal safhalarını belirtirler.

### Minyatürlü yazmalar ve kitaplar :

Freer Gallery'de Osmanlı sanatına ait dört dinî yazma, iki sayfa güzel yazı, bir kitap cildi, içinde iki minyatür bulunan nadide bir edebî eser ve sekiz adet tek minyatür vardır.

Dinî kitaplardan biri 16 ncı asra ait olup Kuran'dan on sureyi (LXVII-LXXVII) içine alan 28 varaklı bir yazmadır (no. 37, 40). İkincisi ise Kuran'dan **Münacat-i Kuran-i Şerif** adlı 17 inci asırda yazılmış 53 varaklı bir kısımdır (no. 37, 37). Diğeri ise 1198/1783 tarihli XXXVI inci sure üzerine Türkçe yazılmış 70 varaklı **Şerh-i Yasin**'dir (no. 06, 301). Sonuncusu da 1222/1807'de Süleyman tarafından kopya edilmiş 10 varaklı ufak bir **Yevminame**'dir (no. 06, 307). Nestalik ile yazılmış iki sayfa ise 16 ncı asırdan Türkçe bir mecmuaya aittir (no. 29, 66-67).

16 ncı asrın sonuna veya 17 inci asrın başına ait kırmızı deriden kitap kabı Osmanlı cilt sanatının inceliğini belirtir (Resim 1). Dış kısmındaki altın yaldızlı şemse ve köşebentler geniş bir bordürle çevrelenmiştir.

Minyatür koleksiyonu Osmanlı resminin değişik üslûp, ve niteliğini açıkça gösterecek mahiyettedir. En entresan eser bir Türk nakkaşının portresidir (Resim 2). Sayfanın kenarında sonradan ilâve edilen «Behzad» kelimesi sanat tarihçilerini hayli uğraştırmış, bu resmi İranlı bir sanatkârın yaptığı iddia edilmiş ve hattâ Gentile Bellini'nin bir eseri olduğu bile ileri sürülmüştür. Teknik ve üslûp bakımından hem Batı hem de Doğu özellikleri göstermesi bu eserin Bellini İstanbula geldiği sıralarda Osmanlı nakkaşlarından biri tarafından yapılmış olduğunu belirtir.

On altıncı yüzyıl Osmanlı tarihi yazmalarına ait bir sayfa açık sahada bir kabul sahnesini tasvir eder (Resim 3). Hangi kitaba ait olduğu henüz bilinmemekle beraber üslûp olarak 1580 senelerinde III. Murat için yazılan Farsça şahnameler gurubuna girer. Minyatür sayfasındaki metne göre Mîr Abdül-Ali adlı bir şahıs bir Paşa tarafından kabul edildikten sonra İstanbula gider ve babasının ülkesine varis olarak gösterilir. Bu figürlerin tarihî hüviyetleri tespit edilmediği halde esas yazmanın II. Selim ve III. Murat zamanında Arabistana veya Afrikaya yapılan sefelerden birini tasvir ettiği zannedilmektedir.

Klasik ekole ait nadir edebî yazmalardan biri Freer Gallery'de bulunan Sadi'nin **Gülîstan**'ıdır. 153 varak olan bu eseri hattat Recep b. Hayretin Farsça olarak yazmıştır. Kolofonun tahrib edilmesine rağmen 972/1564 tarihini göstermesi muhtemeldir. İçindeki iki minyatürün üslûbu da 16 ncı asrın ikinci yarısını gösterir. Açık havada geçen sahnede bir genç tarafından şaire bir bardak soğuk su verilmesi gösterilir (Resim 4 A). Diğeri minyatür ise Sultanın Kadiyî ziyaretini anlatır (Resim 4 B). Kıyafetler, kavuklar, mimarî özellikler ve guruplandırma III. Murat devrine aittir.

17 inci asrın başından sonra ehemmiyet kazanan albüm resimleri ara-

şında ufak ve gayet güzel işlenmiş bir minyatür iki figürün nehir kenarında dinlenmesini gösterir (Resim 5). Orijinal bir perspektifle 1600 sıralarında yapılmıştır. Diğeri bir albüm sayfası ise İbrahim Peygamberin ateşe atılmasını canlandırır (Resim 6). Firavun Nimrut, karısı, ve diğeri şahıslarla beraber ateşin ortasına bir melek konulması, ayrıca bir de katapult ilâve edilmesi, ikonografik problemler meydana getirir. Üslûbu, erken örneklere dayanmakla beraber 17 inci asıra ait bir eser olduğunu gösterir.

Geç bir Osmanlı albüm resmi ise bir savaş sahnesini tasvir eder (Resim 7). Figürlerin arkaya doğru ilerledikçe küçülmesi ve bir kütle olarak gösterilmesi kuvvetli Batı tesirine işaret eder. İnce uzun bir resim olan bu tamamlanmamış eserin bir kalem kutusu dekorasyonu olarak düşünülmesi ve 17 inci asrın sonunda yapılmış olması kabildir.

Siyah çizgi ile yapılmış resimler arasında bir ejder ile aslanın saldırılarını gösteren minyatür 16 ncı asra ait albümlerde toplanmış Çin tesiri belirten resimler gurubuna girer (Resim 8). Başka bir tesir ise uçan meleğin tasvirinde belirir (Resim 9). Burada Veli Can'ın ismi verildiği halde eserin İranlı sanatkârların Osmanlı nakkaşhanesinde çalıştığı devirde bir Türk ressamının elinden çıktığı aşikârdır.

Yukarıda temas edilen eserlerde görüldüğü gibi Osmanlı resim sanatının değişik safhaları Freer Gallery'deki minyatürlerden etraflıca öğrenilebilir. portre sanatı, tarihî ve edebî konular, albüm resimleri Osmanlı minyatür geleneğini aydınlatır ve değişik niteliklerini belirtir.

#### **Keramik :**

Aynı üslûp ve teknik değişiklikleri Freer Gallery'deki Osmanlı keramiklerinde de görülür. On üç eser İznik sanatının bütün safhalarını kapsar ve diğeri beş parça ise geç Osmanlı sanatını açıklar.

Erken mavi-beyaz guruba ait (1550 seneleri) bir tabak bu üslûbun tipik eserlerinden biridir (Resim 10). Panolara ayrılmış, ortası ve kenarı mavi zemin üzerine beyaz. Uzak Doğu motifleriyle işlenmiş bu eser 14 üncü asır Çin porselenlerinin tesirini gösterir. Birinci İznik gurubunun pano ayrımı ve Çin motifleri gibi hususiyetlerini gösteren diğeri bir tabakta firûze rengin ilâvesi ve lâle, karanfil gibi halis Türk motiflerinin bulunması bunu ikinci guruba dahil eder (Resim 11).

Aynı şekilde ilk gurubun ikincisine geçişini belirten mavi-beyaz bir tabakta görünen üzüm salkımları, kenarında bulunan çiçek demetleri, ve

kaya dalga bordürü bunun Ming porselenlerinden ilhamla yapıldığının işareti (Resim 12). Freer Gallery'de bulunan 15 inci asır başına ait bir Ming porseleni model olarak kullanılan stili gösterir (Resim 13). Renk anlamı, motifler, ve satih aranjmanı aynıdır. Topkapı Sarayında bulunan Çin porselen koleksiyonu da bu eserlere verilen kıymeti belirtir. Aynı motifi gösteren diğer bir Osmanlı tabağında firûze rengin bulunması bu temanın 16 inci asrın sonuna kadar devam ettiğini belirtir (no. 70, 25).

İkinci İznik gurubuna ait tek eser koyu mavi zemin üzerinde açık mavi, mor, beyaz gül, nar çiçeği, ve lüle motiflerini tasvir eder (Resim 14).

Parlak mercankırmızısının İznik keramiklerinde belirmesiyle başlayan üçüncü guruba ait tabaklardan ilkinde balık pulu zemin üzerine rûmî, palmet madalyon görünür (Resim 15). Bu guruba dahil tabaklardan bir diğeri ortada mercan kırmızısı fon üzerine yapraklar, güller, ve lüleler kenarlarda kaya dalga bordürü ile süslenmiştir (Resim 16). Aynı bordür yapraklar ve güllerin çevrelediği bir selvi ile işlenmiş başka bir tabakta da mevcuttur (Resim 17). Bu bordürle en güzel tabaklardan biri de mercan kırmızılı olup, diğerlerine nazaran daha hafif ve işlek bir tarzda merkezi lotus çiçeği etrafına yapraklar ve çiçek grupları ile dekorludur (Resim 18). Bir başka eser ise tek kökten çıkan çiçekleri gösterir, fakat bordür olarak çiçek kümeleri kullanılmıştır (no. 69, 26).

Tabaklardan başka diğer polikrom keramikler arasında yelken açmış gemiler ve ufak adaları tasvir eden kulplu bir bardak mevcuttur (Resim 19). Bir de yatay bantlarla çiçekler, bulut motifleri, ve yapraklarla süslenmiş bir tek kulplu vazo vardır (no. 69, 2).

Koleksiyonda bulunan çiniler arasında erken 17 inci asra ait gayet enteresan bir eser görülür (Resim 20). Bir fıskiye'nin iki yanına konmuş iki papağan dallar ve çiçeklerle çevrelenmiştir. Bu çinide mercan kırmızısı ve kobalt mavisinden başka parlak zümrüt yeşili kullanılmıştır.

Geç Osmanlı keramikleri kısmında 18 inci - 19 uncu asra ait bir Kütahya vazosu (no. 05.244), 18 inci asırdan selvili büyük bir çini pano (no. 08.193) ve birkaç tane monokrom çini görülür (nos. 09.4, 03.198, 03.199).

Osmanlı keramik sanatının 1500 senelerinden 18 inci asra kadar olan tarihçesi Freer Gallery'deki eserlerde görülebilir. İlk mavi-beyaz gurubdaki kuvvetli Çin etkisi, ikinci devirdeki tipik Türk motifleriyle Uzak Doğu elemanlarının karışımını, ve nihayet Osmanlı kültürünü tam mânasıyla aksettiren 16 ncı asrın ortasında beliren ve bu motifleri benimsiyen İznik stilini

müzedeki eserlerden tetkik etmek mümkündür. Üç İznik gurubunu birbirine bağlayan tranzisyonel eserler ise bu bölümün en kıymetli objelerindedir.

#### Sonuç :

Osmanlı sanatının yaratıcı kuvvetini etüd etmeğe başlayanlar karışık bir problemle karşılaşılır. İmparatorluğun genişliğinden ve diğer kültürlerle olan temaslardan içten ve dıştan gelen tesirler sanata aksettirilmiştir. Doğu ve Batı gelenekleri ve motifleri başlangıçta asıl formlarıyla görüldüğü halde zamanla kendi eritilerek Osmanlı dünyasının özel ve karakteristik üslubu meydana gelir.

Bu tesirlerin belirmesini ve benimsenmesini tespit etmek Osmanlı sanatının değişik devirlerini açıklıyan eserleri incelemekle mümkün olur. Freer Gallery'deki Osmanlı eserleri minyatür ve seramik sanatının bütün safhalarını aksettirdiğinden bu koleksiyon sanat tarihçileri için paha biçilmez değerdedir. Ancak eserlerin mânâsı aydınlandıktan sonra Osmanlı sanatının mahiyeti ortaya çıkar ve onun niteliği, gelenekleri, ve kültürünün morfolojisini anlamamıza yardımcı olur.

## TÜRK VE İSLÂM ESERLERİ MÜZESİNDE BULUNAN

### MEMLÛK KERAMİKLERİ

Tülây REYHANLI

Bugün Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde bulunan, Memlûk Devrine ait keramikler, taşıdıkları armaların zenginliği yönünden, diğer dünya müzelerindeki aynı devir Memlûk keramikleri yanında oldukça önemli sayılır<sup>(1)</sup>. Müze kayıtlarına göre bunlar, 18.I.1945 tarihinde, Kahire Arap Müzesi tarafından Türk ve İslâm Eserleri Müzesine hediye edilmişlerdir. Hepsi parça halinde olan keramiklerde tarih veyahut Emîr adı tesbit edilememiştir. Kaynaklar ve bugüne kadar yapılan çalışmalar, arma motiflerinin, XIII. ve XIV. yüzyıllarda, Mısır'da Memlûk'ler zamanında çok kullanılmaya başladığını yazmakta, bazıları bunu, Memlûk Sultanlığında idarenin askerî bir temele dayanmasına bağlamaktadırlar (1a). Arma, Memlûkler devrinde gelişmiştir<sup>(2)</sup>. Memlûklerde armalar Emîr arması veya memuriyetlerin işareti olarak kullanılmışlar. Her memuriyetin bir arması vardı ve bu memuriyete giren her emîr aynı armayı taşıyordu. Memuriyet değiştiren emirlerin armalarını da değiştirdikleri görülmektedir. Armalı Memlûk keramiklerinin ilk tarihli örnekleri XIII. yüzyıl sonu ve XIV. yüzyıl başına gitmektedir ki<sup>(3)</sup> bu da Bahrî Memlûkleri zamanına (146-792/1280-1390) rastlamaktadır. Arma, mevcut memuriyetlerle birlikte devam ettiğine göre, armalara ba-

1) M.S. Dimand, *Muhammedan Decorative Art*, New York, 1958.

R.L. Hobson, *British Museum, A Guide to the Islamic Pottery of the Near East*, London, 1932.

1a) Pier. Garret Chatfield, «Saracenic Heraldry in Ceramic Decoration», *Bulletin of Metropolitan Museum of Art*, Vol. III, s. 8-11.

Stanley, Lane-Poole, *Saracenic Art, Art of the Saracens in Egypt*, 2 parts, Chapman and Hall, Ltd., London, 1886, s. 274-280.

L.A. Mayer, *Saracenic Heraldry*, Oxford, 1933.

2) C.E. Bosworth, *The Islamic Dynasties*, Edinburg, 1967, s. 63-67.

3) L.A. Mayer, aynı eser, s. 34-35.



karak keramikleri tarihlendirmek güç olmaktadır. Mayer, tarihli kitabelerin kalıplarına göre kronolojik bir sıralama yapmıştır. Fakat elimizdeki parçalarda okunabilen yazılar bir mânâ ifade etmemektedirler. Bu keramikler, madde ve teknik yönünden, XIII. yüzyılda Anadolu'da yapılmış olan kırmızı hamurlu, sgraffito teknikli Selçuklu keramikleri ile benzerlik gösterirler<sup>(4)</sup>. Aynı devir Memlûk keramiklerinin bir diğer gurubu «slip» tekniği ile yapılmışlardır ve İznik'te bulunan XIV. yüzyıl İlk Osmanlı Keramikleri ile aynı teknik özelliklere sahiptirler<sup>(5)</sup>.

#### TEKNİK :

Kiremit rengi, kırmızı, kaba hamurlu bu keramiklerin günlük eşya olarak kullanılmak üzere imal edildikleri anlaşılmaktadır. Dekorlamada sgraffito tekniği kullanılmıştır. Kaba, dekorlamadan önce ince, beyaz bir astar sürülmüş, dekor çizilmiş ve renkli bir sıra batırılmıştır. İçi ve dışı aynı renk sırla sırlanan kaplar da vardır. Dekor, astar üzerine kabın kırmızı rengi görülecek şekilde çizildiği için, sır, bu kısımlarda daha kalın ve koyu, astar üzerinde kalan kısımlarda ise daha açık bir renk almaktadır. Yalnız bazı parçalarda, dekorun içinde kalan astar diğer kısımlara göre kabarık görünmekte, bu da dekorların kabarık bir astarla belirtildiği sanısını uyandırmaktadır (Bak. Env. No. 2809, 2815, 2816, 2817). Bazen dekorlar değişik renkli bir astarla (slip) kabartılmışlardır<sup>(6)</sup>.

#### FORM :

Müzedede bütün bir parça yoktur. Her ne kadar elde bulunan parçalar birleştirilememişse de bazı yazılı parçaların armalılarla bir bütün teşkil etmesi uzak bir ihtimal değildir. Koleksiyonu meydana getiren kenar ve dip parçaların formları aşağı yukarı aynı büyüklükte, yuvarlak ağızlı, derin, yüksek ayaklı kaplara ait olduklarını göstermektedir. Diğer dünya müzele-

4) Oktay Aslanapa, «Turkish Ceramic Art», *Archaeology*, New York, June, 1971, s. 209-219.

Oktay Aslanapa, «Scherben und Keramiköfen aus Kalehisar», *Anatolica* 1 (1967).  
Oktay Aslanapa, «İznik Kazılarında Ele geçen keramikler ve Çini Fırınları», *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri II.*, Millî Eğitim Basımevi, İst. 1969, s. 62-73.

5) George T. Scanlon, «The Fustat Mounds, A Shard Count, 1968», *Archaeology* New-york, June 1971, s. 220-233.

6) George T. Scanlon, aynı eser.

rinde bulunan örnekler, bu teknikle genel olarak, yüksek ayaklı, çukur kâselerin, tabakların yapıldığını doğrulamaktadır.

#### RENK :

Armalı Memlûk keramikleri için renk çok önemlidir<sup>(7)</sup>. Renkli sır tekniği ile yapılan keramiklerde sır rengi olarak, en çok kahverengi, yeşil ve bunların açıktan koyuya bütün tonları kullanılmıştır.

#### DEKOR :

Armalı ve yazılı olarak iki grupta tophiyabileceğimiz parçalarda yazılar, Sultanı veyahut Emîri öven cümlelerden ibarettir. Bunların sonunda Emîrin adı zikredilmektedir. Arma, kabın tabanında, yuvarlak bir madalyon içinde yer alır<sup>(8)</sup>. Yazı, kenarda dolaşmaktadır. Küff'nin yerini nesih yazı almıştır<sup>(9)</sup>. Yazıların arasında, madalyon içinde arma motifine raslandığı da olur. Bazan yazılar, primitif, kaba bitkisel bir zemin üzerinde yer alırlar.

Elde bulunan parçaların üzerindeki armaların kimler tarafından kullanılmış olduğunu bilmek yararlı olmaktadır.

**Kartal :** İki tip kartal figürü kullanılmıştır : Çift başlı ve başı sola dönük.

Tokuztemür : (Ölm. 746/1345). Madalyon iki kısma ayrılmış, alt kısma bir kâse üzerinde bir kartal resmedilmiştir<sup>(10)</sup>.

Bahâdur al-Hamavî : Bir bohça üzerinde sola bakan kartal<sup>(11)</sup>.

Musa b. Ali b. Kalaûn (687-1288/723-1318) : Kanatlarını açmış, başı sağa dönük kartal<sup>(12)</sup>.

Baysarı (ölm. 697/1297-98) : Çift başlı kartal<sup>(13)</sup>.

7) L.A. Mayer, aynı eser.  
Stanley, Lane-Poole, aynı eser.  
P.G. Chatfield, aynı eser.

8) L.A. Mayer, aynı eser.

9) » » » , s. 235-239.

10) » » » , s. 95.

11) » » » , s. 169-170.

12) » » » , s. 112.

**Sâlâr** : Kanatlarını açmış, kuyruğu zambak şeklinde kartal (13<sup>a</sup>). Nâsır ad-Dîn Muhammed (1294, 1299, 1309. Üç defa tahta çıkmıştır) (13<sup>b</sup>).

**Pars** (veyahut aslan) : Baybars (620/1223-676/1277). En eski örnek olarak bilinir. Aslan, Memlûk armasında genellikle sola doğru yürürken, sağ pençesi kalkmış ve kıvrık kuyruklu tasvir edilmiştir(14).

El-Melik el-Muzaffer ebû-s-Sa'âdet b. el-Melik el-Müeyyed Abî an-Nasr Şeyh (ölm. 833/1430) : Yürüyen aslan(15).

Aydemür (ölm. 700/1300) : Düz bir zeminde, sola doğru büyük adımlarla yürüyen aslan(16).

Yaşbak b. Mehdi (ölm. 885/1480) : Aslan(17).

Berke Han (658/1260-678/1280) : Yürüyen aslan(18).

**Zambak** (Fleur de Lis) : Birçok emirler tarafından, diğer motiflerle birlikte kullanılmıştır(19). Düz, yuvarlak bir zeminde zambak arması taşıyan emirler: El-Melik el-Muzaffer Hacı (732/1331-748/1347)(20), El-Melik el-Eşref Şa'ban (ölm. 778/1377)(21), Ali b. Şa'ban (ölm. 783/1381)(22), Ahmed b. İsmâ'il el Kucukî(23).

13<sup>a</sup>) L.A. Mayer, «Le Blâson De L'Amir Salar», *Journal of the Palestine Oriental Society*, V., 1925-26, s. 58-60.

13<sup>b</sup>) C.E. Bosworth, aynı eser, s. 63.

14) L.A. Mayer, Not. 1. deki eser, s. 9, 106-110.

15) L.A. Mayer, Not 1 deki eser, s. 51-52.

16) » » » , s. 84-85.

17) » » » , s. 251-253.

18) » » » , s. 102.

19) » » » , s. 22-24.

20) » » » , s. 119-120.

21) » » » , s. 199.

22) » » » , s. 57-58.

23) » » » , s. 49-50.

**Kılıç** : Silâhdar armasıdır. Tek veyahut bir çift olarak resmedilmiştir. Akturak(24), Esendemür (ölm. 710-711/1310-1311)(25), Bahâdur az Zahirî (ölm. 710/1310)(26), Canibek (ölm. 867/1463)(27), Kuncak el-Harizmî(28), Melektemür(29), Yulbuğa an-Nasirî (ölm. 776/1374)(30), Yusuf el-Bacasî (ölm. 1409)(31), Yusuf az Zahirî(32), Akuş el-Afram (ölm. 716)(33) bu armayı kullanmışlardır.

**Hilâl** : Görünürdeki şekli ile sadece Ali b. Hilâl ed-Devle'nin (ölm. 739/1338) armasıdır. Kendisi Şadd el İmare'dir(34).

**Gürz** : Cumakdâr armasıdır. Sarayda bir cumakdâr olduğuna göre çok az kaptta bu armaya raslanmaktadır. Şimdiye kadar gürz armalı ve kitabeli üç parça bulunmuştur. Bunlardan bir tanesinde arma, elimizde bulunan parçadakine benzemektedir ki bu da XIV. y.y başlarına tarihlenmiştir. Emîr Rûkn el-dîn Baybars el-Bedri'ye ait bir kitabe taşır(35).

**Polo Sopası** : Cükendâr armasıdır. Karasunkur (ölm. 728/1328), El-Melik (ölm. 747/1346), Altınbuğa el-Alâî (ölm. 742/1342), Aydemür ez-Zerdkeş, Kazan, Kumarî (ölm. 747/1346), Kutlu Hatun bu armayı kullanmışlardır(36).

**Hedef** : Elmas (734/1333), Yusuf el-Bacasî (ölm. 812/1409), Halil, Şihab ed-Dîn b. Faracî'nin armasıdır(37).

24) » » » , s. 13.

25) » » » , s. 71.

26) » » » , s. 79-80.

27) » » » , s. 97.

28) » » » , s. 131-132.

29) » » » , s. 147-148.

30) » » » , s. 152.

31) » » » , s. 248.

32) » » » , s. 257.

33) » » » , s. 259.

34) » » » , s. 54.

35) L.A. Mayer, «A New Heraldic Emblem of The Mamluks», *Ars Islamica*, IV., s. 349-351.

36) L.A. Mayer, Not. 1 deki eser, s. 16-17, 86-87, 189, 191-192, 193.

37) D.G. Chatfield, aynı eser, s. 8-11.

L.A. Mayer, Not. 1 deki eser, s. 139-140, 206-7, 241, 257-58.

J. Souvaget, «Noms et Surnoms de Mameluks», *Journal Asiatique*, 1950, s. 32-57.

**Rozet :** Bu armayı taşıyanlar : Musa b. Yağmur (ölm. 663/1264), Kâfur er Rumî (ölm. 684/1285), Bahadır As (ölm. 730/1329), Altunbağa b. Yusuf (ölm. 723/1323), Muhammed b. Kalaun (709-41/1310-41), Baybuğa (ölm. 754/1353). Fakat emirlerin kullandıkları altı ve sekiz yapraklı rozetlerdir. Elimizdeki parçada bulunan beş yapraklı rozet, yapılan araştırmalara göre sadece Rasulîlerin arması olmuştur. Rasulîler, 626-858/1229-1454 yılları arasında Yemen'de hüküm sürmüş, Memlüklerle kültürel ve politik ilişkiler kurmuş küçük bir devlettir<sup>(38)</sup>.

**Kâse :** Memlükler tarafından en çok kullanılan motiflerin başında gelmektedir. Sakî armasıdır. Bunun yanında kâsenin bir ka's el-fütüvve olarak kullanıldığı, asillik pantolonu (nobility trousers) ile olduğu zaman ise genel asalet sembolü olduğu iddiaları vardır. Biyografik araştırmalara ve kitabelere rağmen sakî ile çaşnigîr arasında bir fark olmadığı da söylenmektedir. Tengiz an-Nasrî (741/1340), Yulbuğa el-Umarî (ölm. 768/1366), Tengizbuğa (ölm. 759/1358), Bayhucar (ölm. 731/1330), Hüseyin b. Kusun, Kitbuğa kâse motifini arma olarak kullananların başında gelmektedirler<sup>(39)</sup>.

**Bohça :** Terzibaşının armasıdır. Diğer motiflerle birlikte birçok emirin arması olmuştur. Mengüveriş (ölm. 688/1289), Aydemür el-Kaymari (ölm. 700/1300), Argun el-Ala'i (ölm. 748/1347-8) kullanmışlardır<sup>(40)</sup>.

#### ARMALI PARÇALAR :

**Env. No. 2780 (Res. 1)**

**Boyutları :** 10X10 cm.(\*)  
Bir kaba ait dip parça.

**Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito

38) L.A. Mayer, Not. 1 deki eser, s. 24-25, 171, 135-136, 93-94, 64-65, 111.

C.E. Bosworth, aynı eser, s. 76-77.

39) L.A. Mayer, Not. 1 deki eser, s. 10-13, 218-223, 249, 7., 43-144.

40) > > > , s. 14-15, 155-156.

\* Boyutlar, parçaların en geniş ve en dar yerlerinden alınmışlardır.

c) **Arma :** Yuvarlak bir madalyon içinde, alt kısımda bir kâse, üst kısımda, kanatlarını açmış, başını sağa çevirmiş, göğsünde bir damla motifi bulunan bir kartal figürü.  
Arma, Tokuztemür'ün armasına çok benzemektedir.

**Env. No. 2781 (Res. 2)**

**Boyutları :** h=5 cm.  
10X8 cm.  
Ayaklı bir kaba ait dip parça.

**Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito

c) **Arma :** Yuvarlak bir madalyon içinde, sola doğru büyük adımlarla yürüyen bir pars figürü.  
Baybars'dan (620/1223), Yaşbak min Mehdi'ye (Ölm. 885/1480) kadar birçok emirin arması olmuştur. Onun için keramiği kısa tarihler arasına yerleştirmek imkânsızdır.

**Env. No. 2782 (Res. 3)**

**Boyutları :** h=5 cm.  
10X8, 5 cm.  
Yüksek ayaklı bir kaba ait dip parça

**Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito. İçi ve dışı sarı sırlı

b) **Renk :** Zemin ve arma sarı, madalyon kahverengidir.  
c) **Arma :** Koyu kahverengi bir madalyon içinde üç yapraklı bir zambak motifi.

**Env. No. 2784 (Res. 4 a, b)**

**Boyutları :** h=8 cm.  
11X9 cm.  
Yüksek ayaklı bir kaba ait dip parça

**Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito

b) **Renk :** Zemin açık renk, arma kahverengi.  
c) **Arma :** Yuvarlak bir madalyon içinde bir zambak motifi.

**Env. No. 2785 (Res. 5)**

**Boyutları :** h=5 cm.  
11,5X9,5 cm  
Bir kaba ait dip parça

- Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito  
b) **Renk :** Dekor, yeşil zemin sarı, dış kısmı kahverengidir.  
c) **Arma :** Yuvarlak bir madalyon, eşit olmıyan iki kısa ayrılmış, üst kısma iki kılıç motifi resmedilmiş, alt kısım boş bırakılmıştır. Sırlar yer yer dökülmüştür.

**Env. No. 2786**

**Boyutları :** h=5 cm.  
10X9 cm.

- Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito. Dışı yeşil, içi kahverengi sırlı.  
b) **Renk :** Madalyon kahverengi, zemin sarı, dış kısım yeşil.  
c) **Arma :** Kahverengi bir madalyon içinde bir balta motifi ile dekorlanmıştır.

**Env. No. 2787**

**Boyutları :** h=6 cm.  
10, 5X8 cm.  
Yüksek ayaklı bir kaba ait dip parça

- Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito  
b) **Renk :** Zemin sarı, madalyonun konturları kahverengi, arma kahverengidir.  
c) **Arma :** Kahverengi konturlu yuvarlak bir madalyon içinde, kahverengi, bir kılıç ve ay motifi ile dekorlanmıştır.

**Env. No. 2788 (Res. 6)**

**Boyutları :** h=5 cm.

13X11 cm.

Dip p.

- Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito  
b) **Renk :** Astarlanan kısımlar ve motif sarı, zemin kahverengidir.  
c) **Arma :** Yuvarlak bir madalyon içinde bir yarım ay (hilal) motifi ile dekorludur.  
Arma, diğer motiflerle birlikte de çok kullanılmıştır. (Kılıç ve bohça motifi ile)

**Env. No. 2789 (Res. 7 a, b)**

**Boyutları :** 8X7 cm.

Parça keramik

- Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito  
b) **Renk :** Açık ve koyu kahverengi.  
c) **Arma :** İçi ve dışı dokurludur. İç kısımdaki dekor pek belli olmamakla beraber yuvarlak bir madalyon içinde zemin 3 kısma ayrılmış, orta kısma bir güz motifini resmedilmiştir. Dış yüzü bitkisel dekorludur. Sırları dökülmüştür.

**Env. No. 2790 (Res. 8)**

**Boyutları :** h=6 cm.

15X3 cm.

Yüksek ayaklı bir kaba ait dip parça

- Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito  
b) **Renk :** Kahverengi, sarı  
c) **Arma :** Yuvarlak bir madalyon içinde, sırt sırta iki polo sopası ile dekorlanmıştır.

**Env. No. 2791 (Res. 9)**

**Boyutları :** h=5 cm.

11X10 cm.

Bir kaba ait dip parça.

- Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito. Kabın dışı da sırlıdır. Üç ayak izi vardır.  
b) **Renk :** Sarı ve kahverengi  
c) **Arma :** Yuvarlak bir madalyonun alttan 1/3 ü boş bira-



kılmış, orta ve alt kısma, kahverengi zemine iki polo sopası resmedilmiştir.

**Env. No. 2792 (Res. 10)**

**Boyutları :** h=5 cm.

12X12 cm.

Yüksek ayaklı bir kaba ait dip parça

**Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito. Kabin dışı da sırlıdır.

c) **Arma :** Yuvarlak bir madalyonun alttan 1/3 ü boş bırakılmış, üstteki kısma, sırt sırta iki polo sopası resmedilmiştir. Sırlar yer yer dökülmüştür.

**Env. No. 2793 (Res. 11)**

**Boyutları :** h=6 cm.

13X12 cm.

Yüksek ayaklı bir kaba ait dip parça

**Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito

b) **Renk :** Sarı ve kahverengi

c) **Arma :** Yuvarlak bir madalyon içinde 'hedef' motifi ile dekorlanmıştır.

**Env. No. 2794 (Res. 12)**

**Boyutları :** h=8 cm.

10X10 cm.

Yüksek ayaklı bir kaba ait dip parça

**Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito. Ayak kısmı tamamen sırlı.

b) **Renk :** Kahverengi, sarı.

c) **Arma :** Yuvarlak bir madalyon içinde, beş yapraklı bir rozet motifi ile dekorlu. Dış kısımdaki sade dekorun pek azı görülüyor.

**Env. No. 2795**

**Boyutları :** h=7 cm.

17X14 cm.

Yüksek ayaklı bir kaba ait dip parça

**Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito

b) **Renk :** Kahverengi, sarı

c) **Arma :** Yuvarlak madalyon üç kısma ayrılmış, alt ve üst kısımlar boş bırakılmış, ortaya, kahverengi zemin üzerine bir kâse motifi çizilmiştir.

**Env. No. 2800 (Res. 13)**

**Boyutları :** h=5 cm.

11X10 cm.

Dip parça.

**Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito

b) **Renk :** Sarı, kahverengi.

c) **Arma :** Yuvarlak bir madalyon içinde «bohça» motifi ile dekorlanmıştır.

**Env. No. 2801 (Res. 14)**

**Boyutları :** 11X10 cm.

Dip parça.

**Özellik :** Env. No. 2800 ün aynıdır. Yalnız ayak kısmı kırıktır.

**Env. No. 2802.**

**Boyutları :** 9X8 cm.

Dip parça.

**Özellik :** 2800 ün aynıdır.

**Env. No. 2803**

**Boyutları :** h=5 cm.

10X7 cm.

**Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito

b) **Renk :** Madalyon kahverengi, konturlar ve dekor kahverengi, sır rengi sarıdır.

c) **Arma :** Yuvarlak bir madalyon içinde, kahverengi bir kâse motifi ile dekorludur.

**Env. No. 2805**

**Boyutları :** h=4 cm.

11X8, 5 cm.

Dip parça.

- Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito, dışı sarı sırlı.  
 b) **Renk :** Kahverengi, yeşil.  
 c) **Arma :** Koyu kahverengi yuvarlak madalyon, kahverengi bir şeritle ikiye bölünmüştür.

**Env. No. 2806 (Res. 15)**

**Boyutları :** h=4 cm.

7X9 cm

Dip parça.

- Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito  
 b) **Renk :** Kahverengi  
 c) **Arma :** Yuvarlak madalyon üç kısma ayrılmış, ortadaki kısma; küçük bir benek yerleştirilmiştir.  
 Kime ait olduğu bulunamadı.

**Env. No. 2807 (Res. 16)**

**Boyutları :** h=4 cm.

12X11 cm.

Dip parça.

- Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito  
 b) **Renk :** Sarı sırlı.  
 c) **Arma :** Yuvarlak bir madalyon içinde geometrik geçme dekorludur. Üzerinde üç ayak izi vardır.  
 Kime ait olduğu bulunamadı.

**Env. No. 2808 (Res. 17)**

**Boyutları :** h=6 cm.

13X11 cm.

Yüksek ayaklı bir kaba ait dip parça.

**Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito

b) **Renk :** Kahverengi, sarı.

c) **Arma :** Yuvarlak bir madalyon içinde, birbirine geçmiş iki rumi motifi ile dekorludur. Dışı da sırlıdır. Sırların bir kısmı dökülmüştür.  
 Aynı motif, Fustat'da bulunmuş (Bugün Boston Museum of Fine Arts da N. 14.391) bir keramik kabin dibinde de vardır. Kabin kitabesi :  
 جمال الدين ادام

#### YAZILI PARÇALAR :

**Env. No. 2809 (Res. 18 a, b)**

**Boyutları :** 14X15 cm.

Kenar ve dip parça.

**Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito

b) **Renk :** İçi sarı, dışı kahverengi sırlı.

c) **Dekor :** İçi ve dışı yazılı dekorludur. Kenarda bir örgü motifi bordür olarak uzanır. Dış kısımda da yazı dekoru vardır. Dış tarafın dip kısmında, ortası tarımalı, yuvarlak motifler yer alır. Üç parça yapıştırılmış haldedir.

**İçteki yazı :** ... مما عمل الامرال... (okunabilen)

**Dıştaki yazı :** okunamadı.

**Env. No. 2810**

**Boyutları :** 19X14 cm.

Parça k.

**Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito

b) **Renk :** Açık ve koyu kahverengi.

c) **Dekor :** Yazı dekorludur. Sırları yer yer dökülmüştür.

**Env. No. 2811 (Res. 19)**

**Boyutları :** 13X10 cm.  
Kenar p.

**Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito  
b) **Renk :** Açık ve koyu kahverengi  
c) **Dekor :** Yazı dekorludur. Dış kısımda sade bir bordür doluşır.

**Yazı :** المولى الامرى (okunabilen)

**Env. No.** 2812 (Res. 20 a, b)

**Boyutları :** 9X13 cm.  
Kenar p.

**Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito  
b) **Renk :** Zemin sarı, dekorlar kahverengi  
c) **Dekor :** İçi ve dışı yazı dekorludur.

**İçi :** عمل رسم (okunabilen)

**Dışı :** okunamadı

**Env. No.** 2813 (Res. 21)

**Boyutları :** 10X10,5 cm.  
Kenar p.

**Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito. Alt bordürde, astar üzerine ikinci bir renk tesbit edilmiş.

b) **Renk :** Kahverengi, sarı.

c) **Dekor :** Yazı dekorlu :

... الملكى (okunabilen)

**Env. No.** 2814 (Res. 22)

**Boyutları :** 17,5X16,5 cm.  
Kenar p.

**Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito  
c) **Dekor.** Ön kısmı yazı dekorlu, arka kısmı dekorsuzdur.

... عمل رسم الدار ال (okunabilen)

**Env. No.** 2815 (Res. 23)

**Boyutları :** 13X14 cm.  
Kenar p.

**Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito

b) **Renk :** Kahverengi, sarı.

c) **Dekor :** Yazı dekorludur. Kabin kenarında; kahverengi, şerit doluşır.

**Env. No.** 2816 (Res. 24)

**Boyutları :** 13X11 cm.  
Kenar p.

**Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito

b) **Renk :** Kahverengi, sarı.

c) **Dekor :** İçi ve dışı yazı dekorludur. Kenarda motifleri vardır. Yazısı okunamamıştır.

**Env. No.** 2817 (Res. 25)

**Boyutları :** 11X11 cm.  
Kenar p.

**Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito

b) **Renk :** Kahverengi, sarı.

c) **Dekor :** Yazı dekorludur. Arka kısmında iki sade bordür vardır. Yazısı okunamamıştır.

**Env. No.** 2818 (Res. 26)

**Boyutları :** 13X13,5 cm.  
Kenar p.

**Özellik :** a) **Teknik :** Sgraffito

b) **Renk :** Koyu kahverengi, sarı.

c) **Dekor :** Yazı dekorludur. Ortada yuvarlak madalyon için-

de, rumiler ve bir aslanın arka ayakları olması muhtemel bir desen görülmektedir. Dış kısmın ağız kısmın ağız tarafında, fırça darbelerini andıran dekor vardır.

ما عمل (okunabilen)

Env. No. 2819 (Res. 27)

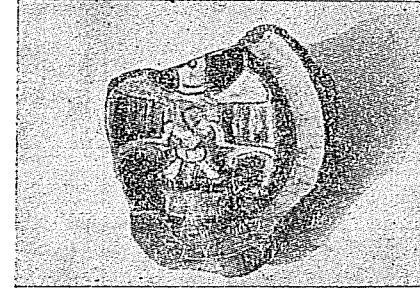
Boyutları : 12X15 cm.

Kenar p.

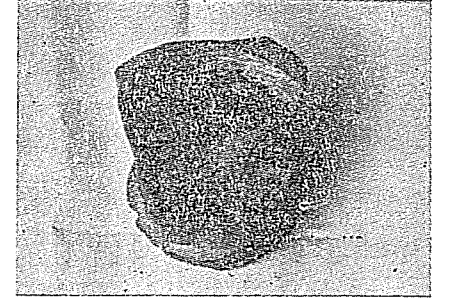
Özellik : a) Teknik : Sgraffito

b) Renk : Sarı.

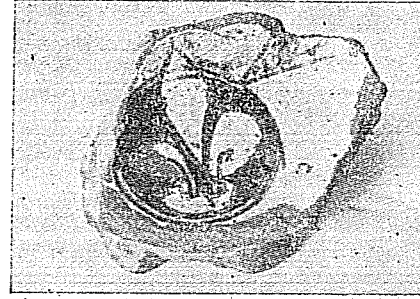
c) Dekor : Yazı dekorludur. Alt kısmında kahverengi şeridin küçük bir parçası görülmektedir.



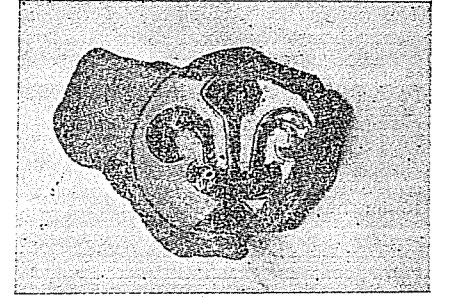
Resim 1. (Çinili Köşk Müzesine nakledilmiştir).



Resim 2.



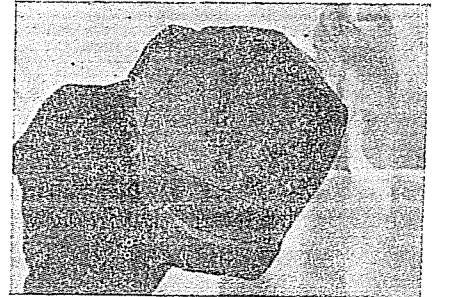
Resim 3.



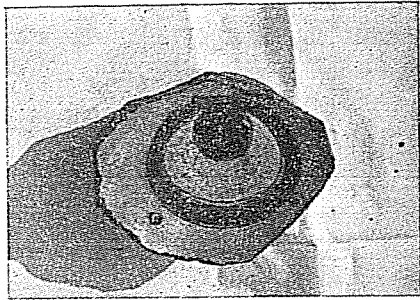
Resim 4a.



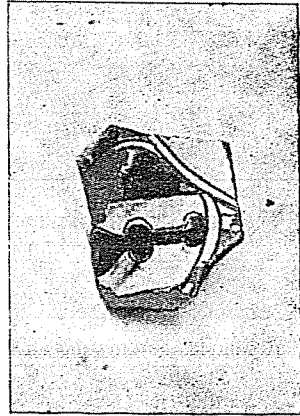
Resim 4b.



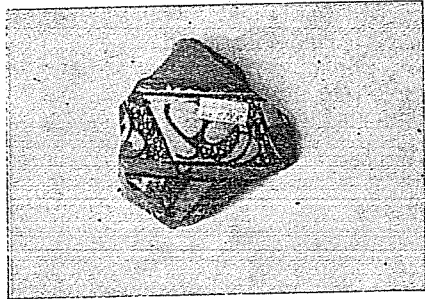
Resim 5.



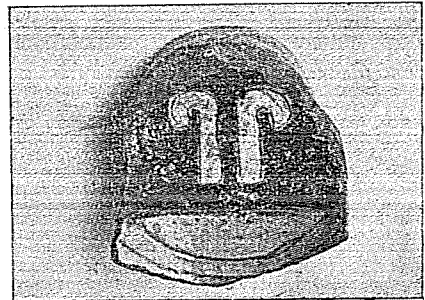
Resim 6.



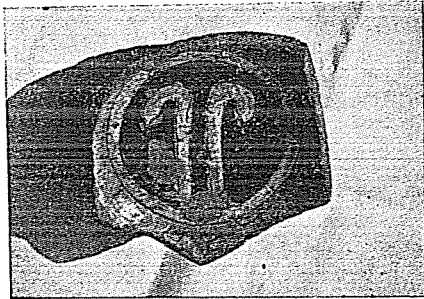
Resim 7a.



Resim 7b.



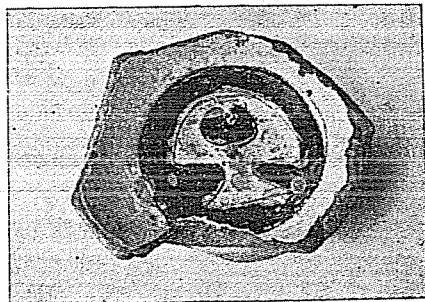
Resim 9.



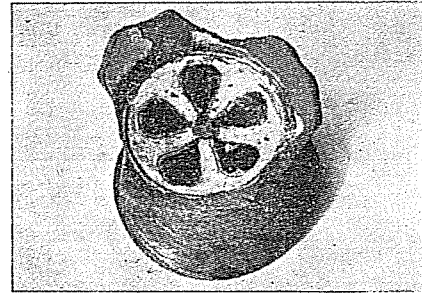
Resim 8.



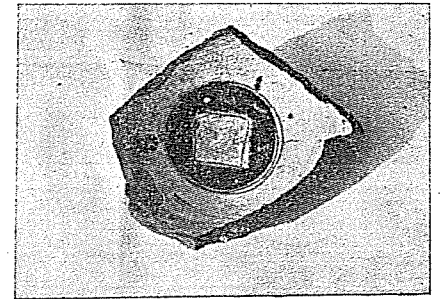
Resim 10.



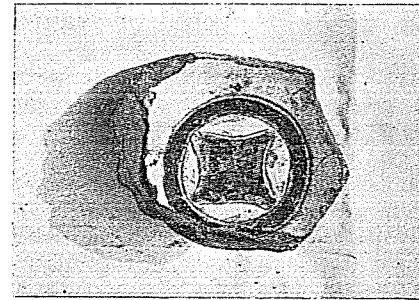
Resim 11.



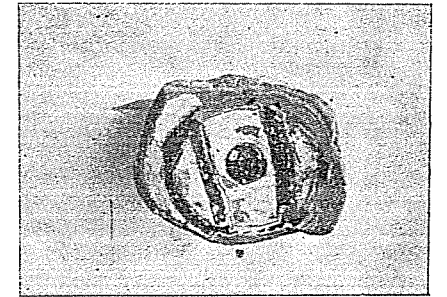
Resim 12.



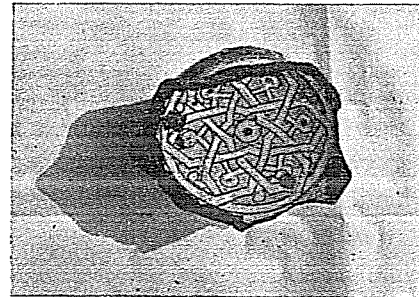
Resim 13.



Resim 14.



Resim 15.

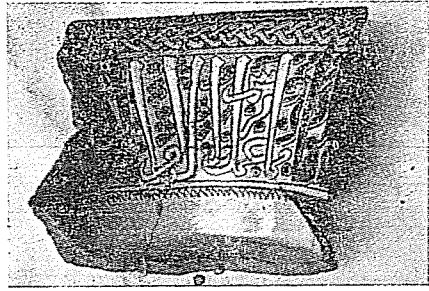


Resim 16.



Resim 17.

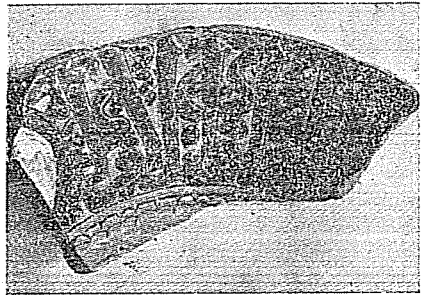




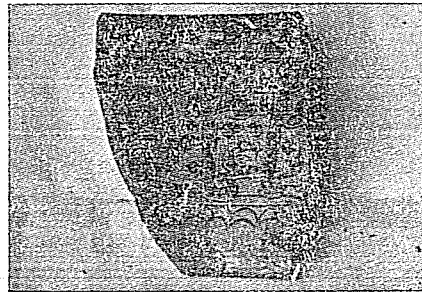
Resim 18a.



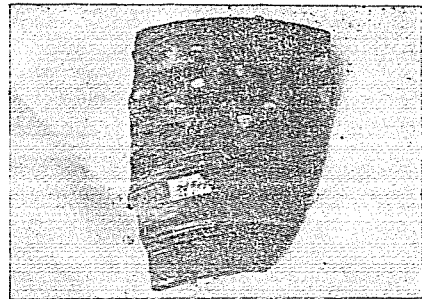
Resim 18b.



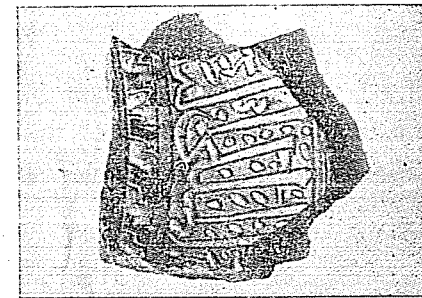
Resim 19.



Resim 20a.



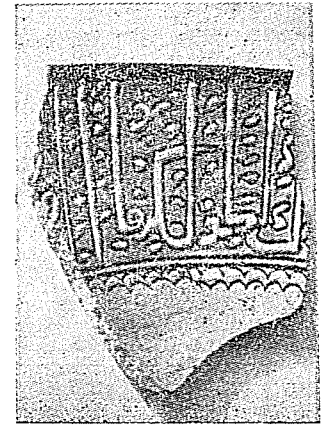
Resim 20b.



Resim 21.



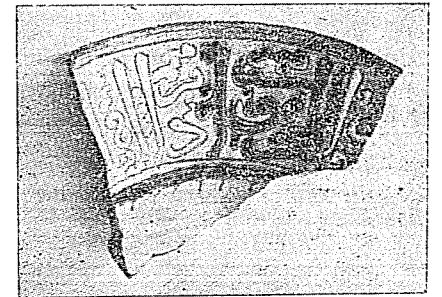
Resim 22.



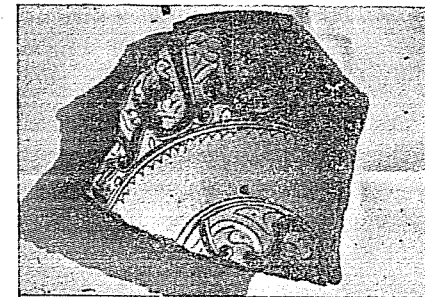
Resim 23.



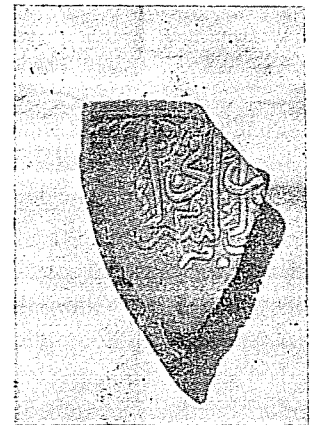
Resim 24.



Resim 25.



Resim 26.



Resim 27.

## ANADOLU SELÇUKLULARINDA ÇİNİLİ LÂHİTLER

Saadet TAŞKIN

İslâmlıktan önce, daha Uygurlar zamanında mimari yapıtlarda çini kullanılan Türkler, Karahanlılar ve Gazneliler devrinde az da olsa bu süsleme sanatını sürdürmüşler, Büyük Selçuklular devrinde ise daha sonra Anadolu'da görülecek olan parlak gelişmenin adımını atmışlardır.

Ancak; Anadolu'ya gelinceye dek çoklukla kitabelerde ve cephe süslemelerinde yapı malzemesi ile birlikte kullanılan çiniyi, Büyük Selçuklular devrinde, lâhit kaplamalarında görmek mümkün olmamaktadır. Anadolu dışındaki Türk çevresinde çinili lâhitlere ilk kez İlhaneliler devrinde XIII. yüz yıl sonu ile XIV. yüz yıl başlarına ait türbelerde ve yalnız yıldız ve haç şekilli, perdah tekniğinde ve tek renk çinilerle kaplanmış olarak rastlanmaktadır. Timur devri ve daha sonraki Safeviler devrinde çini sanatı, mimaride zirveye ulaşmasına rağmen, lâhitlerde kullanılmamıştır. Ancak Semerkant'ta Şahzinde Türbeler mahallesinde Timur devrine ait 1335-1336 tarihli Kussam İbn Abbas Türbesi içindeki çini kaplamalı Lâhit bilinen tek örnektir.

Anadolu'da ise, Mengüçüklüler, Selçuklular, Ertenağulları, Karamanoğulları, Germiyanogulları, Ramazanoğulları ve ilk Osmanlı devirlerine ait türbelerde bulunan lâhitler kendi devirlerinde mimari süslemede kullanılan çinilerle teknik ve desen birliği göstermektedirler. Osmanlıların ilk devirlerine ait Bursa Yeşil Türbe'deki lâhitler dışında, Osmanlı devrinde çinili lâhit görülmemektedir.

Selçuklu çinilerinde kullanılan tekniklerin hemen hepsini lâhit çinilerinde tespit etmek mümkündür. 1 — Tek renk sırlı çiniler. a) Tek veya iki renkli sırlı kullanıldığı rölyef karakterli çiniler olup çoklukla kitabelerde kullanılmıştır. Bu teknik yalnızca kitabelere has olmayıp, çok büyük levhaların rozet çiçekleri ve zencirek motifi ile kabartma olarak dekorlandırıldıktan sonra, zemin koyu mavi, üzerindeki motifler ise şeffaf sırla sırlanarak

fırınlanan örneklerde vardır. b) Tek renk sırlı çini levha üzerine altın yaldızın kullanıldığı örnekler Selçuklu çinili lâhitlerinin kaplanmasında görülen diğer bir teknik özellik gösterir. Firuze veya yeşil sırlı çini levhalar üzerine dekor, şekillendirilmiş altın varakların yapıştırılmasıyla veya baskı ile yapılmaktadır. Altıgen veya kare şekilli çini levhalar, yazı veya bitkisel motiflerle süslenmektedir.

2 — Mozaik Çini Tekniği : Selçuklular, en yaygın çini tekniği olan mozaik çiniyi lâhit kaplamalarında da kullanmışlardır. Firuze, lâcivert veya patlıcanı mor renkle sırlanmış olan levhalar kaplanacak yüzey için hazırlanmış örneklere ve motif aralarındaki boşluklara göre kesildikten sonra, kaplanacak kısımlara yapıştırılmakta; böylece bu tekniğin verdiği olanaklarla çok çeşitli örnekler yapılarak zengin süsleme yüzeyleri elde edilmektedir. Genel olarak örnekler lâcivert veya mor çiniden, dolgular ise firuze renkli çiniden yapılmaktadır.

3 — Sıraltı tekniği : Lâhitlerin kaplanmasında kullanılan sıraltı tekniği ile dekorlanmış çiniler, kare, dikdörtgen, altıgen, veya üçgen şekilli levhalardır. Selçuklu devri çinilerinde, çini hamuru ile hazırlanmış levha üzerine geometrik veya bitkisel örnekler yeşilimsi siyah renkli ince konturlarla çizilip, içleri ve aralarındaki boşluklar firuze, lâcivert ve patlıcan moru ile boyandıktan sonra şeffaf sırla sırlanarak fırınlanmaktadır. Eriyen sır saydam bir satıh halinde levhayı kaplamaktadır.

Türk sanatı içinde Çinili lâhitlerin ilk örneklerini, Anadolu'da Selçuklular devrine ait bir yapı olan 1156-1192 tarihli Konya II. Kılıç Arslan Türbesinde bulmaktayız. Ancak devir olarak Mengüçlüler, Selçuklular dan önce kabul edildiğinden, Divriği Ulu Camiine bitişik şifahanede, türbe içindeki lâhitleri incelemenin başına almak gerekti.

#### Mengüçlüler Devri Çinili Lâhitleri :

Divriği, Ulu Camiine bitişik şifahanedeki türbe :

Anadolu Selçuklu tarihinde, Mengüçlü sülâlesi hükümdarlarından Süleyman Şah oğlu Ahmet Şah tarafından 1228 m. yılında yaptırılan bu külliye içinde çeşitli boyda çini ile kaplı lâhitler vardır<sup>(1)</sup>.

1) Ülgen, A.S. *Divriği Ulu Camii ve Dar'üşşifası* Vakıflar Dergisi, Ankara 1962 Sayı : 5, s. 93.

Lâhitlerden ikisi, herhangi bir süsleme göstermeyen düz firuze renkli çini levhalarla kaplı olup, dikdörtgen kaideleri üzerinde tabut şekillidirler. Diğerlerinden farklı olarak bir süsleme gösteren üçüncü çinili lâhit, şekil bakımından değişiklik göstermez. Bir kenarının uzunluğu 10 cm. olan altıgen şekilli firuze çini levhalarla kaplıdır. Lâhitin baş ucunda mor çinilerden çerçevenin içini kaplayan firuze renkli çini levhalar üzerinde altın yaldızla yapılmış yazı dekoru ve bitkisel süsleme görülmektedir. Mor çinilerden sonra ikinci çerçeveyi teşkil eden ve harap olduğu için deseni anlaşılma-yan bitkisel frizin içinde altın yaldız ile «Ya Allah» yazılmıştır. (Resim 1, 2) Lâhitin üst kısmının yan yüzlerinin kaplayan beş kenarlı firuze renk çini levhalar üzerinde de altın yaldızla yapılmış süslemeyi ve «Ya Allah» yazısını görmekteyiz.

#### Selçuklu Devri Çinili Lâhitleri :

##### Konya II. Kılıç Arslan Türbesi :

1156-1192 M. yılları arasında II. Kılıç Arslan'ca yaptırılan türbe, Alâeddin tepesinde, Alâeddin Camisine kuzey doğudan bitişik olarak yer almaktadır.

Türbenin içinde birinci sırada altı, ikinci sırada iki adet olmak üzere sekiz lâhit bulunmaktadır. Birinci sırada sol baştaki lâhit ile ikinci sırayı teşkil eden iki lâhitin üzeri bugün tamamen sıvalıdır. Diğer lâhitlerin üzerleri çini ile kaplıdır.

Bu türbeye gömülen hükümdarların adlarını ve ölüm yıllarını gösteren bir vesika ele geçmemiştir. Ancak, türbe II. Kılıç Arslanca yaptırıldığına göre bu tarihten sonraki padişahların gömüldükleri anlaşılmaktadır<sup>(2)</sup>.

Lâhitlerin üzeri lâcivert zemin üzerine beyaz kabartma harflerle, nesih bir yazı ile âyetler yazılmış çini levhalarla kaplıdır. Fakat onarımlar sırasında levhalar karışık yerleştirildiği için bugün yazılar okunamamaktadır. Sağ baştan iki lâhitin kaide ve üst kısımları kabartma harfli düz nesih yazılı çini karolarla kaplıdır. (Resim 3). Üçüncü lâhitte ise harflerin aralarına kabartma olarak yapılmış beyaz renkli kıvrık dallarla bitkisel motifler de girmiştir. (Resim 4). Bazı levhaların alt ve üst kenarları rölyef şekilli olup, beyaz renklidir. Dördüncü lâhitte de yazılar arasında uçları palmetlerle veya küçük çiçeklerle sonuçlanan kıvrık dalları görmekteyiz. (Resim 5).

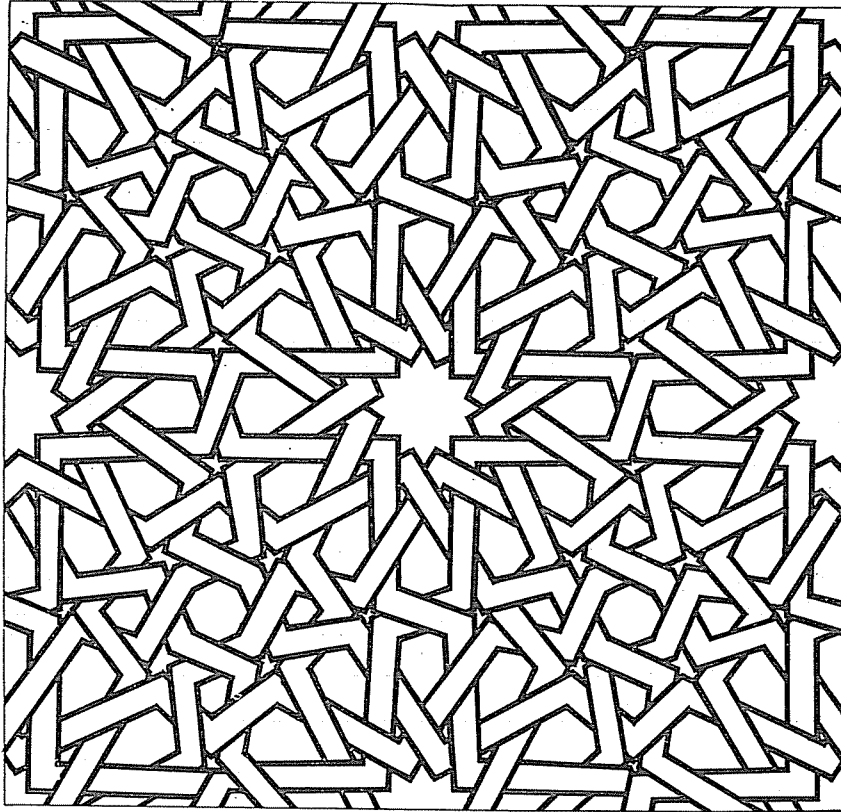
2) Konyalı, İ.H. *Âbideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*. Konya, 1964 s. 584.

Farklı özellik gösteren çini levhalar, beşinci lâhitin kaidesinin ön yüzünde derleme olarak yer almaktadır. Bunlar, altın yıldızın da kullanıldığı bitkisel dekorlu renkli sır tekniği ile yapılmış çini parçaları, şeffaf sır altına geometrik desenli çini parçalarıdır. (Resim 5).

#### Sivas, I. İzzeddin Keykâvus Türbesi :

Türbe İzzeddin Keykâvus İ'ce (H. 614) 1217 M. senesinde yaptırılan şifahanenin sağdaki eyvanı içinde yer almaktadır.

Türbe içinde çeşitli boyda onbeş lâhit bulunmakta olup, bazılarının üzeri çini kaplamalı, bazılarının ise çinileri döküldüğünden sıvalıdır. Mihrabın önündeki en büyük lâhit Keykâvus'a ait olmalıdır. Keykâvus hasta



Şekil 1. Sivas, I. İzzeddin Keykâvus Lahitinin geometrik deseni.

olunca burada yaptırdığı türbesine gömülmesini ve hastalığı sırasında söylediği şu kıt'ayı da sandukasına yazmalarını vasiyet etmiştir. (tercümesi) :

Bu cihan ki terk edip gittik  
Rencini dilde berk edip gittik  
Şimdiden sonra nevbet erdi size  
Nitekim evvel ermiş idi bize<sup>(3)</sup>.

Ancak, bugün lâhitinin üzerinde herhangi bir kitabe yoktur.

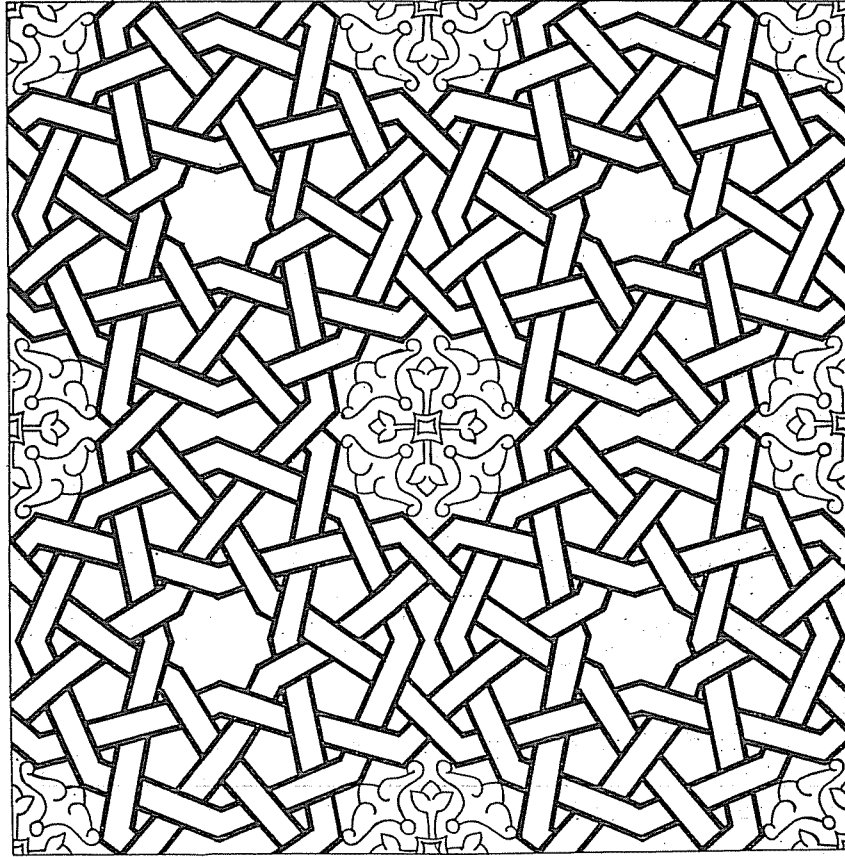
2.35 metre boy ve 0.95 m. enindeki bu lâhitin kaide kısmı tamamen sıvalı olup, çini kaplamalar iki kademe gösteren üst kısımda bulunmaktadır. (Resim 6). 44x44 cm. ebadında oldukça büyük çini levhalar, sıraltı tekniği ile dekorlanmıştır. (Resim 7). Oniki köşeli ve firuze renkli bir yıldızdan gelişen beyaz renkli geometrik geçmelerin konturları yeşilimsi siyah bir renkle çizilmiş, geçmelerin aralarında koyu mavi ve patlıcanı mor renkli dolgulardan bir örnek sonsuza doğru geliştirilmiştir. (Şekil 1). Bu geometrik geçmeli kompozisyon, lâhitin kademeli kısımlarında da hiçbir şekilde kesilmeden devam ettirilmiş, lâhitin strüktürüne göre levhalar desenlenip kaplanmıştır.

Türbede çini kaplamaları yönünden önemli ikinci lâhitin kime ait olduğu bilinmemektedir. Bu lâhit de şeffaf sıraltına dekor gösteren çini levhalarla kaplıdır. Ancak bu levhaların çoğu dökülmüş olup, yalnız bir yan yüzde kalan kaplamalardan teknik ve dekoru tespit edilebilmektedir.

Burada 38 X 42 Cm. ölçüleri ile yine oldukça büyük levhaların kullanıldığı görülmektedir. Örneğin ana şeması, oniki köşeli yıldızın etrafında gelişen sekizgenlerin dört köşede halkalanmasıdır. (Şekil 2) (Resim 8). Ana motif olan oniki köşeli yıldız lâcivert renkte olup, içersinde içiçe iki dikdörtgenin köşelerden çıkan volutlu palmetler ve dikdörtgenin kenarlarından çıkan üç dilimli palmetlerle bitkisel bir dolgu görülmektedir.

Türbe içinde çini kaplamalı üç lâhit daha varsa da bunlar düz firuze renkli levhalardır.

3) Turan, O. *Selçuklular Zamanında Sivas Şehri*. Ankara Üni. Dil ve Tarih Coğrafya Dergisi. 1951 C. IX, Sayı : 4, s. 452.



Şekil 2. Sivas, I. İzzeddin Keykâvus türbesindeki anonim çinili lâhtin geometrik deseni.

### **Konya, Kara Arslan Türbesi :**

Türbenin giriş kapısı üzerindeki kitabeden, yapının ve içindeki çini ile kaplı lâhtin, Necmeddin Kara Arslan'a ait olduğu anlaşılmaktadır.

Türbenin ortasında alçak bir seki üzerinde, Kara Arslan'ın uzun dikdörtgen kaidesi ve üçgen prizma şekilli üst kısmı ile lâhti bulunmaktadır. (Resim 9). Lâhtin, bugün yalnız kaidesinin bir dar ve bir uzun yüzünde çini kaplama kalmıştır.

Kaidenin üst kenarında, koyu mavi zemin üzerine beyaz kabartma harflerle Ayet-el-kürsi yazılı bir kitabe kuşağı dolanmaktadır.

Kitabeyi teşkil eden dikdörtgen çini levhalar 15 X 32 Cm. boyutları ile oldukça büyüktürler. Levhaların alt ve üst kenarları beyaz renkte ve kabarıktır. Yazı Selçuklu sülüsü ile yazılmıştır. Kitabe kuşağının altında 30 X 42 Cm. boyutlu çini levhalarla bir kaplama bulunmaktadır. (Resim 9). Bu levhaların üst kenarı beyaz renkte sırlı ve kabarık olup bunun altında görülen zencirek motifi de kabartma olarak yapılmış ve yine beyaz renklidir. Aynı çini levha üzerinde zencirekli bordürün altında koyu mavi zemin üzerine yüksek kabartma olarak yapılmış rozet çiçekleri görülür ki beyaz renkli olup ortaları koyu mavidir. Kaidenin uzun yüzünde aynı süsleme daha harap bir şekildedir.

### **Isparta, Atabey'de Ertokuş Kümbeti :**

Selçuklu Atabeyi Ertokuş'ca 1224 M. yılında yaptırılan medresenin eyvanının arka tarafında türbe yer almaktadır. Türbe içindeki çini şebekeli lâhit, aşağıdan yukarı doğru hafifçe genişleyip yükselerek değişik bir form göstermektedir. (Resim 10).

Zeminden lâhtin 43 Cm. yüksekliğine dek çini şebekelerle geometrik bir süsleme görülmektedir. 6,5 Cm. enindeki çini bordürler arasında kalan saha, bir kenarı kırık sekizgenlerin atlamalı olarak birbirini kesmesinden oluşan dörtlü düğüm motifleri ile bir örnek göstermektedir. Bu dörtlü düğümler 4 Cm. kalınlığındaki firuze renkli çinilerle teşkil edilmiştir. Fakat bugün çinilerin üzerine badana yapılmıştır.

### **Konya, Sırçalı Medrese, Bedreddin Muslih Türbesi :**

Birkaç basamakla çıkılan türbe, medrese giriş eyvanının sağında yer almakta olup, medrese portalı üzerindeki kitabeden, yapının Gıyaseddin Keyhüsrev II zamanında (640 H.) 1243-3 M. yılında Atabey Bedreddin Muslih'ce yaptırıldığı anlaşılmaktadır.

Türbenin içinde, bugün üzerlerinde pek az bir çini kaplama kalmış olan yan yana üç lâhit bulunmaktadır. Kitabeleri olmadığı için kimlere ait oldukları bilinmemektedir.

Lâhitlerin üzeri basit geometrik düzende yerleştirilmiş firuze ve patlıcani mor renkli, kare dikdörtgen, altıgen ve üçgen şekilli çinilerle kaplıdır.

### **Amasya, Gök Medrese Camii Türbesi :**

XIII yüzyılın ikinci yarısına ait olarak tarihlendirilen türbe, Gökmed-



rese Camiine bitişik olarak yapılmıştır. İçindeki lâhitlerin firuze renkli altıgen ve üçgen çini levhalarla kaplandığı görülmektedir.

#### **Tokat, Gök Medrese Türbesi :**

Yazılı kaynaklara göre, Selçuklu veziri Muiniddin Pervane tarafından yaptırılan türbede evvelce, üzerlerinin düz firuze renkli çini levhalarla kaplı olduğu anlaşılan lâhitler bulunmaktadır.

#### **Konya, Mevlâna Kümbeti :**

Mevlâna Celâleddin Rumî 1273 M. yılında ölünce, 1230 M. yılında ölen babasının, sağlığında yaptığı bir gezinti sırasında beğendiği ve vasiyeti üzerine kendisinin gömüldüğü yere -babasının yanına- gömülmüştür. III Gıyaseddin Keyhüsrev zamanında, Selçuklu veziri Muiniddin Pervane, Karısı Gürcü Hatun ve Alemüddin Kayser, Mevlâna ile babası için 1274 M. yılında burada bir türbe yaptırmışlardır<sup>(4)</sup>. Fakat türbe, bu tarihten sonra 1916 yılında müze oluncaya dek pek çok onarım geçirmiş ve çeşitli ilâveler olmuştur.

Dergâh içinde girişin sağındaki ve karşısındaki set üzerinde, Mevlâna'nın babası Sultan-ül-ulema hanedanından altmışbeş kişinin lâhitleri vardır. Ancak bunlardan yalnız dördünün üzeri çini kaplamalıdır :

- 1) Mevlâna'nın oğlu Emir Âlim Çelebi'nin lâhti,
- 2) Mevlâna'nın torunu Celâle Hatun'un lâhti,
- 3) Kadı Tac-ed-din'in kızı Melike Hatun'un lâhti,
- 4) Üzerinde kitabesi olmadığından kime ait olduğu tespit edilemeyen bir lâhit.

Kimlikleri bilinen bu üç lâhit yanyana sıralanmakta olup, (Resim 12). dördüncü lâhit Mevlâna ile babasının sandukalarının bulunduğu arkadaki plâtfom üzerinde yer almaktadır.

#### **1) Emir Âlim Çelebi Lâhti :**

Uzun dörtgen ve üst kısmı yarım silindirik şekilli olan lâhtin, baş ve ayak ucundaki çini kitabelerden kimse ait olduğu anlaşılmaktadır. Baş ucundaki kitabe de : (Resim 11).

4) Konyalı, İ.H. Aynı eser. s. 630-31.

«Hâza türbe-i şems meşarikul meâli tâc-i mefanikül âli muzafferüddin emir-i âlim bin mevlâna Sultan'ülmahbubiyn. Celâl'ül hak ve'd-din Mehmet bin'ül Hüseyin» yazılı olup türkçesi :

«Bu türbe, yücelikler, doğularının güneşi, yüce erlerin baş tâcı, mahublar padişâhi, hak ve dinin celâli, Hüseyin oğlu Mehmedin oğlu...»

Ayak ucunda ise;

«El belehi kaddesallâhü sirrehüm naklehu min dâr'ül gurur illâ dar'üs-sürur fi sâdis cemaziyül evvel sene sitte ve seba'in ve sitte ma'e gaferallâhu li müşhibehüm.» yazılı olup Türkçesi :

«... Mevlâna Mehmet'in oğlu Muzaffirüddin emir-i âlim'in kabridir. Tanrı yerlerini kutlasın. Aldanış yurdundan sevinç yurduna 676 yılı cemaziyülevvelin altıncı günü göçtü. Tanrı onu sevenleri yargılasın»<sup>(5)</sup>.

Baş ve ayak ucunda birbirini tamamlayan kitabelerin tercümesinden anlaşıldığına göre; Mevlâna'nın oğlu Emir Âlim Çelebi, (76 H.) 1277 M. yılında ölmüştür. Buna göre lâhit Selçuklu Sultanı III Gıyaseddin Keyhüsrev (1264-1283) zamanında yapılmış olmalıdır.

Lâhtin üzerinde firuze ve lâcivert çinilerle mozayik tekniğinde süslemeler görülmektedir. Ayrıca kitabelerin yazıldığı çini levhalar, koyu mavi zemin üzerine aynı renkle kabartma olarak yapılmıştır.

Kaideyi teşkil eden kısımda, üç ayrı frizin lâhti çevrelediği görülmüyor. (Resim 13). Bu frizleri birbirinden, firuze ve lâcivert renkli çinilerden kesilmiş ince bantların meydana getirdiği şeritler ayırmaktadır. En alttaki birinci friz; şekli kesinlikle anlaşılamayan lâcivert renkli geometrik bir örnek gösterir. Aralardaki boşluklar firuze renkli çinilerle dolgulanmıştır.

İkinci friz; Kabartma harflerle yazılmış ve koyu mavi renk sirla sirlanmış dikdörtgen çini levhalarının yanyana dizilmesi ile meydana gelen kitabe frizinde besmele ile Ayet-el Kürsi yazılıdır.

Üçüncü friz; dalgalı bir hat üzerinde yer alan lâcivert renkli rumilerle bitkisel bir süsleme gösterir. Zemin ise aradaki boşluklara göre kesilmiş firuze renkli çinilerle teşkil edilmiştir.

Geometrik, epigrafik ve bitkisel dekor gösteren bu üç frizli kaide kısımdan sonra, lâhtin iki uzun yüzünde, yine aynı teknik özelliği gösteren koyu mavi renkli âyet kitabesi lâhtin boyunca yer alır. (Resim 13).

5) Gölpınarlı, A. Mevlâna'dan Sonra Mevlevilik. İstanbul, 1953, s. 356.

Bu ikinci kitabe frizinden sonra yer alan kûfi yazıya benzer dekoratif bir şerit, lâhtin meyilli kısımlarını da dolanarak bir çerçeve oluşturmaktadır. (Resim 13). Kûfi yazıyı andıran lâcivert renkli çiniden kesilmiş motiflerin arasında yine lâcivert renkli çiniden kesilmiş üç dilimli palmetler alternatif olarak sıralanmaktadır. Zemini teşkil eden firuze renkli çiniler, yine örneğin gerektirdiği boşluklara göre kesilip yapıştırılmıştır.

Bu dekoratif çerçevenin kapsadığı yüzey içinde lâcivert renkli çinilerden kesilmiş bantların teşkil ettiği altıgenler, altışarlık gruplar halinde halkalanmakta ve her grubun ortasında bir yıldız meydana gelmektedir. Yıldız şekilli dolgular firuze çinilerden kesilerek lâhit üzerine tespit edilmiştir. Ayrıca her altıgenin göbeğinde lâcivert renkli ve altıgen şekilli küçük birer dolgu bulunmaktadır. Altıgen geçmelerin aralarındaki boşluklarda firuze çinilerle doldurulmuştur. (Resim 13, 14).

Lâhtin baş tarafının bulunduğu yüzeyin süslemesine gelince; burada dıştan içe doğru şöyle bir süsleme düzeni görülür. (Resim 13). En dışta, firuze çinilerden kesilmiş küçük dikdörtgenlerin yanyana yapıştırılmasıyla yarım daire şekilli bir çerçeve teşkil edilmiş olup bundan sonra daha ince ve uzun kesilmiş lâcivert çinilerden ikinci bir şerit bulunmaktadır. Birbirlerine saplarından bağlanmış Lotus-palmet dizisinin yer aldığı frizin iç çerçevesini yine küçük firuze renkli dikdörtgen çiniler oluşturmaktadır. Alternatif olarak dizilen lotus ve palmetler, lâcivert renkli çinilerden kesilmiş olup, araları firuze çinilerle dolgulanmıştır. Yarım daire şekilli olan ve bitkisel bir süsleme gösteren bu friz ile ortadaki altı kenarlı kitabe levhasının iki yanında kalan boşluklar altı köşeli küçük yıldızlar ve altıgenlerden bir dolgu göstermektedir. Ortadaki altı kenarlı kitabe levhası yekpare olup, koyu mavi renk sırlı olan bu levhanın yazıları kabartma harfli olduğu gibi, kenarları da dışa doğru rölyef şekillidir.

Lâhtin baş ucundaki süsleme ayak ucundaki yüzeyde de tekrarlanmaktadır.

## 2) Celâle Hatun Lâhti :

Bu lâhtin de baş ve ayak ucundaki kitabelerin tercümesinden kime ait olduğu tesbit edilebilmektedir. Baş ucunda; (Resim 15).

«Hâza kabr'ül set el zahiretü Celâle Hatun Hafide Sultan» yazılı olup, ayak ucunda ise,

«El ulema ve'l muhakki kiyn celâlüllâhu ve'd-din kaddes'allâhu ru'hüm-ma fi gurra ti muharrem senetü isni ve semaniye ve sitte ma'e» yazılıdır.

Her iki kitabenin türkçeleri :

«Bu kabir; nurlu bir hatun, tertemiz bir inci (veya tertemiz bir yurt) olan ve âlemlerle muhakkikler padişahının şeriat ve din celâlinin torunu bulunan Celâle Hatun'undur. Tanrı ikisinin de ruhlarını kutlu etsin, 682 yılı muharreminin ilk günü göçtü»<sup>(6)</sup>.

Kitabelerin tercümesinden de anlaşıldığı gibi tamamen çini ile kaplı bulunan bu lâhit (H. 682) 1283 M. yılında ölen Mevlâna'nın torunu Celâle Hatuna aittir.

Bu lâhitte de, Emir Âlim Çelebi lâhtinde olduğu gibi ayrıca bir kaide kısmı belirtilmemekle birlikte, dekoratif etki ile kaide görünümü verilmiştir. Burada da aynı şekilde kaideyi çevreleyen üç bordür bulunmaktadır. Birinci bordür, zemine gömülü olmakla birlikte, görülebilen kısımlarından, yanındaki lâhtin birinci bordürü ile aynı süsleme ve teknik özelliği gösterdiği anlaşılmaktadır. Lâcivert çiniden kesilmiş bantlardan oluşturulan ince şeritten sonra, 18 Cm. genişliğindeki zemini ve kabartma harfleri koyu mavi sırlı çini levhalardan kitabe kuşağında Ayet-el-kürsi yazılı olup, lâhtin çevresini dolanmaktadır. Üçüncü bordürde; lâcivert renkli iki şerit arasında yine lâcivert renkli çinilerden kesilmiş kıvrık dallı rumîler, firuze renkli çini zemin dolgusu arasında mozaik çini tekniğinde yer almaktadır. (Resim 15, 16).

Lâhtin baş tarafında, koyu mavi renk sırlı yekpare bir çini üzerinde, bu kez üç bölüme ayrılmış olarak üç satırlık kabartma kitabe görülmektedir. (Resim 15). Bu kitabe levhasının sağında lâcivert renkli altı köşeli yıldızlarla, aralarındaki firuze renkli küçük baklavalardan bir dolgu bulunmaktadır.

Celâle Hatun lâhtinin ayak ucundaki yüzeyde de aynı şekilde düzenlenmiş bir çini kitabe levhası ile aynı dolgu sistemini görmekteyiz.

İki yan yüzünde ise; kaideyi teşkil eden kısımdaki üçüncü bordürden sonra, içiçe geçmiş dik sivri kemerleri andıran lâcivert çiniden kesilmiş, dekoratif bir bordür yer almaktadır. (Resim 16). İki yan yüzdeki bu bordürler arasında kalan ve lâhtin üzerini örten yüzey lâcivert renkli çinilerden kesilmiş bantlarla teşkil edilen geometrik bir ağ örgüsü göstermektedir. (Resim 16). Sonsuza doğru bir gelişme gösteren kompozisyonun ana motifi; ortada haçvari bir forma sahip olan kapalı iki şekil ve bunların içinden geçen ve köşeleme olarak yerleştirilmiş bir karedir.

Dört haçvari formun dört köşesinde halkalanan sekiz deltoit şekli, ortalarında yıldız meydana getirmektedirler. Bu deltoitlerin oluşturduğu sekiz

6) Gölpınarlı, A. Aynı eser, s. 357.

köşeli yıldızlar ana motif olan haçvari formun dört köşesinde de görülmektedir. Deltoit grupları arasında kalan altıgen sahalar firuze renkli çinilerle dolgulanmış olup üzerlerine altın yıldızla bitkisel kıvrımlı süslemeler yapılmıştır.

### 3) Kadı Tac-ed-din kızı Melike Hatun Lâhti :

Mevlâna dergâhı içinde, Emir Âlim Çelebi lâhtinin sağında yer almaktadır. Baş ucunda, taşa yazılmış olan kitabesinin tercümesine göre; Melike Hatun 731 H. yılın cümadel ahiresinin onaltıncı çarşamba günü ölmüştür. (1330 M.) (7).

Lâhtinin üzeri hiçbir süslemeye sahip olmayan düz firuze renkli çini levhalarla kaplıdır.

### 4) Anonim Lâhit :

Kapıdan girince, karşıda set üzerindeki lâhitler arasında yer almaktadır. Üzerinde kitabesi olmadığından kime ve hangi tarihe ait olduğu bilinmemektedir.

Lâhtin üst kısmını kaplayan çiniler dökülmüş olup, üzeri sıvalıdır. Alt kısmını kaplayan çiniler ise düzenli bir form göstermezler. Burada iki çeşit çini görülmektedir: Düz firuze renkli yarım altıgen şekilli çiniler ve mozaik tekniği ile yerleştirilmiş firuze ve lâcivert renkli çiniler. (Resm 17).

Baş tarafındaki yüzde; iki yanda iki dar bordür bulunmaktadır. Birinde ileri bir üslûp gösteren düğmeli rumîler kıvrık dallarla bir geçme oluşturmaktadırlar. Diğer bordürde ise palmet ve rumîlerle kurulmuş bir kompozisyonun yarısını görmekteyiz. Aynı kompozisyonun tamamı yatay olarak karşı yüzde tekrarlanmıştır. (Resim 17). Lâhtin bu yüzünde, solda ve üstte dökülmüş olarak ayrı bir örnek gösteren bordür parçaları yine lâcivert ve firuze renkli çinilerden kesilerek mozaik tekniğinde tespit edilmiştir. Burada düğmeli palmetler bir düz bir ters olmak üzere alternatif olarak sıralanmış ve saplarından birbirlerine bağlanmışlardır. (Resim 17).

Kimliği tespit edilemeyen bu lâhtin bir yan yüzünde kalan çini kaplamalarda; en alttaki düz renkli çini levhalardan sonra, iki bordür süslemesinde firuze ve lâcivert renkli düğmeli rumîlerin üzerinde yer aldığı dalgalı hatların atlamalı olarak birbirinden geçtiği görülmektedir.

7) Gölpinarlı, A. Aynı eser, s. 357.

### Konya, Sahip Ata Türbesi :

1283 tarihli muhteşem aile türbesi içinde, altısı da çini ile kaplı üçerden iki sıra lâhit vardır. Hepsinden yüksek olan birinci lâhit Selçuklu veziri Sahip Ata'ya aittir. (Resim 18). Tamamen çini kaplı olup, çiniler tek renk sırlı düz levha çiniler ve kabartma yazılı çini levhalar olarak iki tiptir.

Lâhitin başucundaki 30 x 35 Cm. ebadındaki rölyef levhada dört satır olarak bir hâdis yazılıdır. Ayak ucunun kabartma harfli çini kitabesi bugün kısmen kırıldığı için birinci satırı yok olmuştur. Birinci satır tahmin edilecek kitabesinin tercümesi :

«Merhum ve mağfur Hüseyin'in oğlu Sahib-i muvazzam Fahr-ed din Ali 684 yılı şevvalinin sonlarında fena darından baka mülküne göçtü. Allah kabrini nurla doldursun.»

Fakat burada bir tarih hatası olmalıdır. Çünkü devrin tarihçisi Kerim-üd-din Mahmud Aksarayî'ye göre Sahip Ata, hicretin 687. yılı şevval ayının 25 inci pazartesi günü Akşehir'in Nadir köyünde ölmüştür<sup>(8)</sup>.

Lâhtin kaidesi, yüksekliğinin üçte ikisine dek düz yeşil renkli levha çinilerle kaplıdır. Bunun üzerinde lâcivert renkli ve kabartma harfli levhaların teşkil ettiği kitabe kuşağı dolanmaktadır. Sahip Ata lâhtinin üst kısmında da kaidedeki yerleştirme düzenini görmek mümkündür.

Sahip Ata'nın yanındaki lâhit, çinilerinin renk ve lâhit üzerindeki yerleştirme düzeni bakımından birinci lâhit ile aynıdır. Bu lâhit, Karamanoğlu Mehmet Bey'le savaşırken başı koparılmak suretiyle öldürülen Sahip Ata'nın büyük oğlu Tac-ed-din Hüseyin Bey'e ait olmalıdır<sup>(9)</sup>.

Türbe içindeki üçüncü lâhit de ilk ikisi ile aynı tiptedir. Baş ucundaki kitabe kırılmış, ancak iki satır kalmıştır. Ayak ucundaki kitabesi ise sağlamdır. Baş ve ayak ucundaki müzekker zamirlerden, bunun bir erkek ve baş kitabesinin üçüncü satırından da Sahip Ata'nın oğlu olduğu kesin olarak anlaşılmaktadır<sup>(10)</sup>. «675 senesi Zilhicce ayının ikinci günü civarı haka intikal eylediği belirtilen zat tarihçilerin aynı tarihte vukuunu yazdıkları Cimri isyanında, Akşehir'in Kozağaç mevkiinde şehit düşen Sahip Ata'nın küçük oğlu Nasr-ed-din Hasan'a aitliğini kabulleniyoruz<sup>(11)</sup>».

8) Konyalı, İ.H. Aynı eser, s. 719.

9) Ferit, M. — Koman M.M. Sahip Ata ile Oğullarının Hayat ve Eserleri. İstanbul, 1934, s. 57.

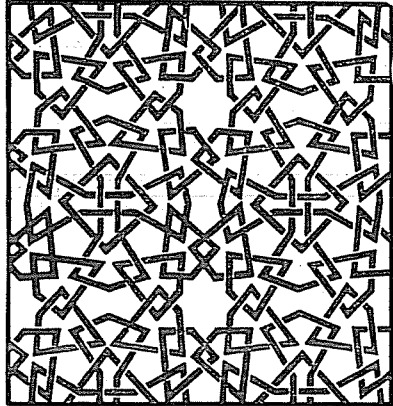
10) Konyalı, İ.H. Aynı eser, s. 725.

11) Ferit, M. — Koman, M.M. Aynı eser, s. 59.

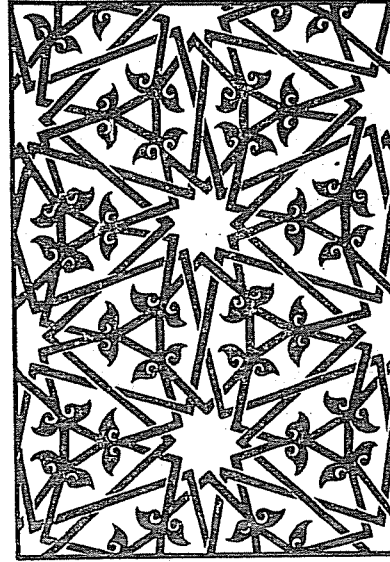
### İkinci Sıradaki Lâhitlere Gelince :

Sahip Ata'nın ayak ucundaki lâhtin, başucunda kitabesi yoktur. Ayak ucundaki kitabeden bu lâhtin, 691 yılı başının ortasında (1292 M.) ölen Sahip Ata'nın kızı Melike Hatun'a ait olduğu anlaşılmaktadır<sup>(12)</sup>. Lâhtin kaide kısmında kalan çini parçalarından, örgülü kûfi ile Ayet-ül-kürsi yazılı bir kitabe bordürünün lâhti çevrelediği tespit edilmektedir. (Resim 19).

Lâhtin üst kısmının üzeri firuze ve mor çinilerden kesilmiş grift bir geometrik geçme ile kaplıdır. (Şekil 3). Bu geometrik örnek gösteren yüzey, kıvrık dallarla birbirine bağlanmış rumîlerden oluşan bir çerçeve içine alınmıştır. (Resim 19).



Şekil 3. Konya Sahip Ata Türbesi. Melike Hatun lâhtinin üst kısmından desen.



Şekil 4. Konya, Sahip Ata Türbesi. Melike Hatun Lâhti kaidesinden desen.

Melike Hatun lâhtinin kaide kısmında, örgülü kûfi yazılı kabartma bordürün altında evvelce lotus-palmet firizi dolandığı kalan kaplamalardan anlaşılmaktadır. (Resim 19). Mozaik tekniğinde birleştirilen bu frizin altın-

da, yine mozaik tekniği gösteren ve geometrik geçmelerin arasında, bitkisel motiflerin de yer aldığı daha geniş bir bordür vardır. (Resim 20). Burada da yıldızlardan sonsuza doğru gelişen bir kompozisyon görülmektedir. Oniki köşeli yıldızların köşeleri bir uzun bir kısa olarak uzatılmış, kısa kenarların uçları iki dilimli birer palmetle birleştirilmiştir. Bu palmetler üçlü gruplar kurmakta ve lâcivert bantlardan üçgenlerle birleştirilmektedir. (Şekil 4).

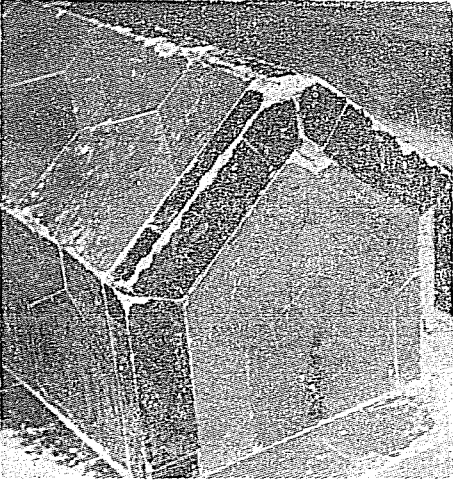
İkinci sırada yer alan 5 ve 6 ncı lâhitlerde hiçbir kitabe yoktur. Bu lâhitlerin çinileri çalınmış ve yerlerine sonradan başka çiniler konmuştur.

Anadolu'da mimari süslemeye paralel olarak lâhitlerin de çini ile kaplanmasına Selçuklular devrinde başlandığı görülmektedir. Bu devirde kabartma tekniği ile yapılmış tek veya iki renk surlu çiniler, tek renk surlu düz çini levhalar ve mozaik çini tekniği lâhit kaplamalarında kullanılmıştır. Ancak, Konya Kılıç Arslan Türbesindeki lâhitlerden biri üzerinde görülen bazı çini parçaları renkli sır tekniğinde olup devrinin çini teknikleri ile hiç bağdaşmamakta ve devri içinde tek örnek olarak bulunmaktadır.

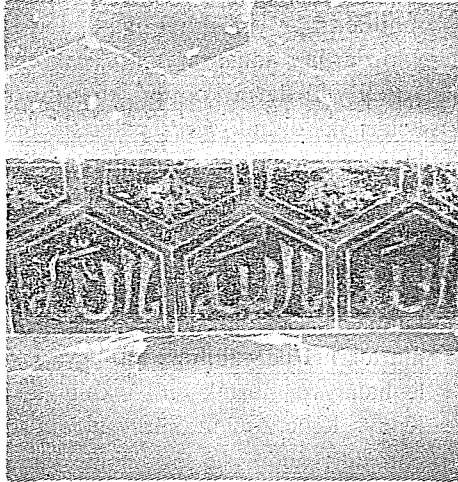
Selçuklu devri çinili lâhitleri içinde, teknik ve dekor yönünden tek kalan çini levhalarla kaplı olan iki lâhit, Sivas'ta I. İzzeddin Keykâvus Türbesindedir. Bunlar Keykubadiye Sarayı çinilerinin teknik, desen ve renk bakımından erken örnekleridir.

Selçuklu devrinde, tek örnek gösteren diğer bir lâhit Ertokuş Lâhti olup, dörtlü düğüm motifli süslemesi ile Gaznelilerden beri gelen eski bir geleneği sürdürmektedir.

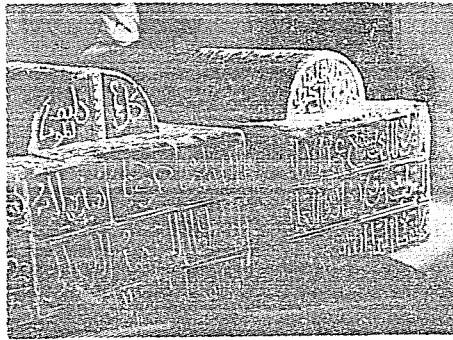
12) Konyalı İ.H. Aynı eser, s. 725.



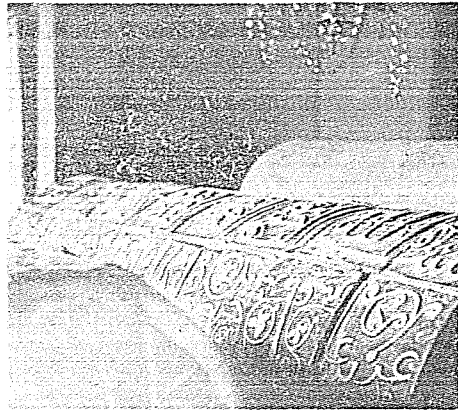
Resim 1. Divriği Ulu-Camii türbesi. Üçüncü lâhit.



Resim 2. Aynı lâhitte altın yıldızla dekorlu yan yüzey.



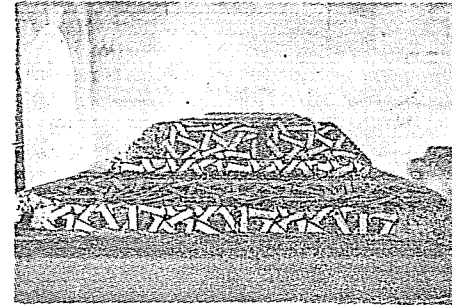
Resim 3. Konya, II. Kılıç Arslan türbesinde sağ baştan iki lâhit.



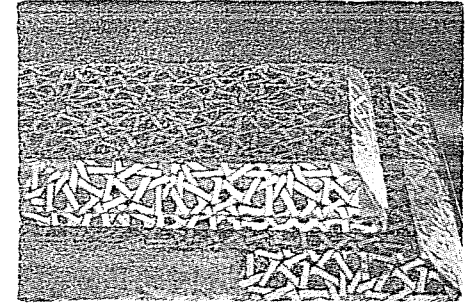
Resim 4. Konya, II. Kılıç Arslan türbesi. Üçüncü lâhitin üst kısmı.



Resim 5. Konya, II. Kılıç Arslan türbesindeki lâhitler.

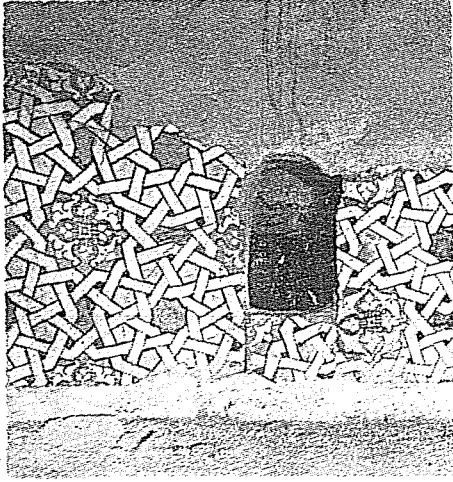


Resim 6. Sivas, I. İzzettin Keykâvus türbesi. İzzettin Keykâvus lâhti.



Resim 7. Sivas, I. İzzettin Keykâvus türbesi. İzzettin Keykâvus lâhti.

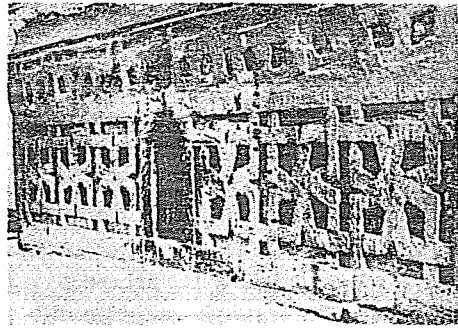




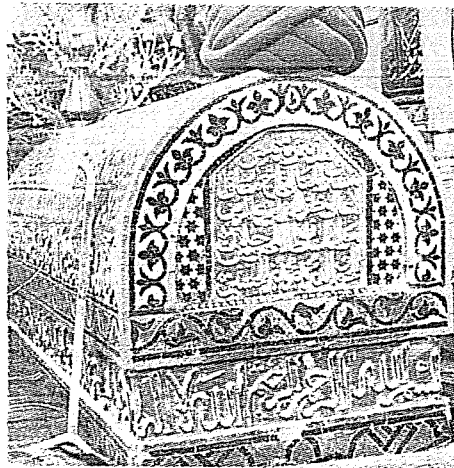
Resim 8. Sivas, I. İzzettin Keykâvus türbesi. Anonim lâhit.



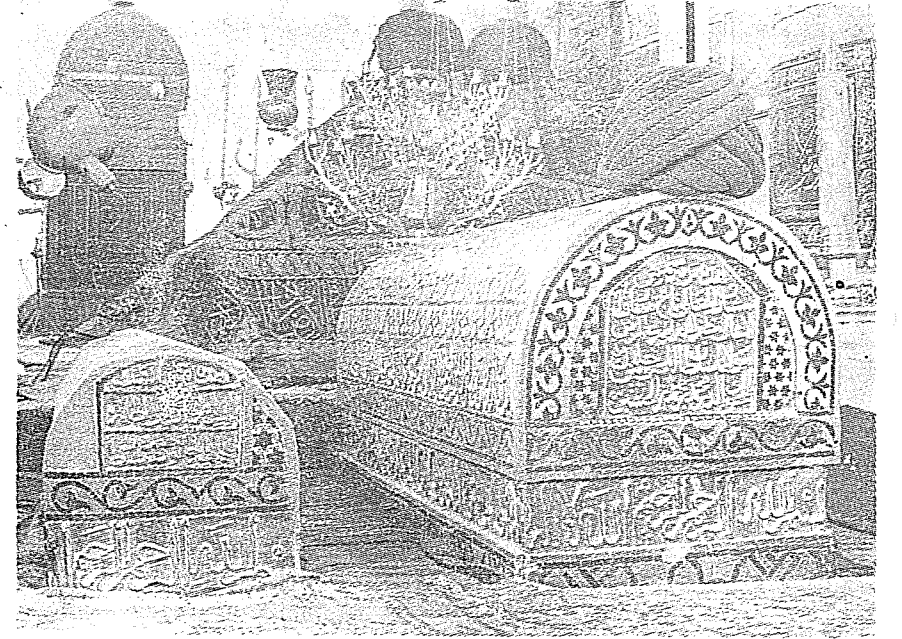
Resim 9. Konya, Kara Arslan türbesi. Kara Arslan lâhti.



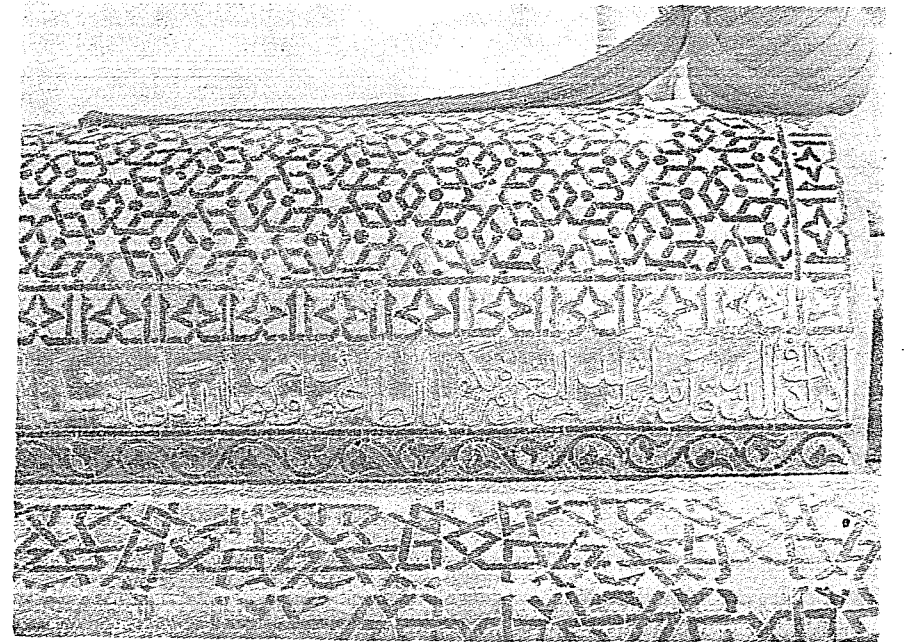
Resim 10. Atabey'de Ertokuş kümbetindeki lâhit.



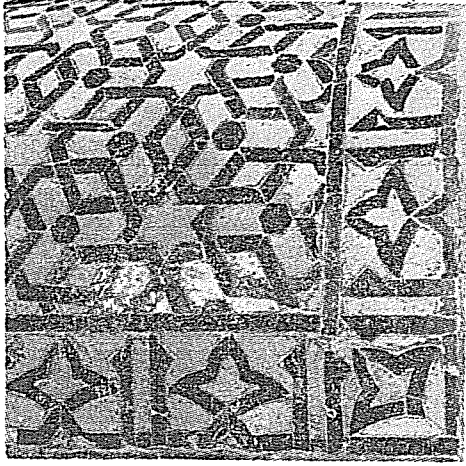
Resim 11. Konya, Mevlâna Türbesi. Emir Âlim Çelebi lâhdi.



Resim 12. Konya, Mevlâna türbesi. Celâle Hatun ve Emir Âlim Çelebi Lâhitleri.



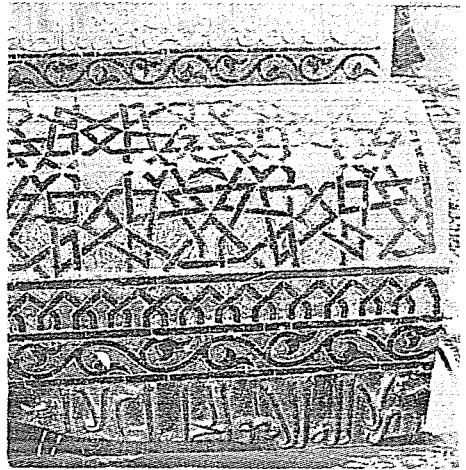
Resim 13. Konya, Mevlâna türbesi. Emir Âlim Çelebi lâhdi.



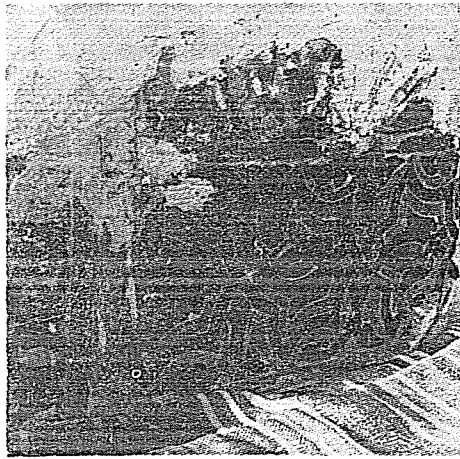
Resim 14. Konya, Mevlâna türbesi. Emir Âlim Çelebi Lâhdinden detay.



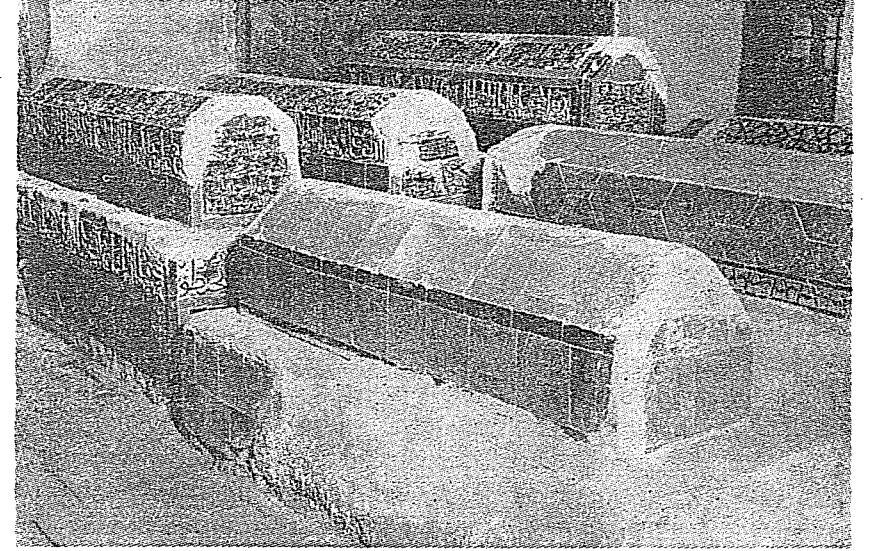
Resim 15. Konya, Mevlâna türbesi. Celâle Hatun lâhdinin başucu.



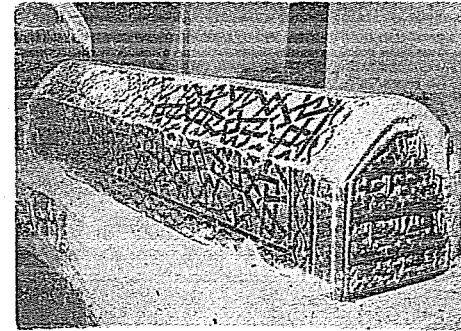
Resim 16. Konya, Mevlâna türbesi. Celâle Hatun lâhdinin üst kısmından detay.



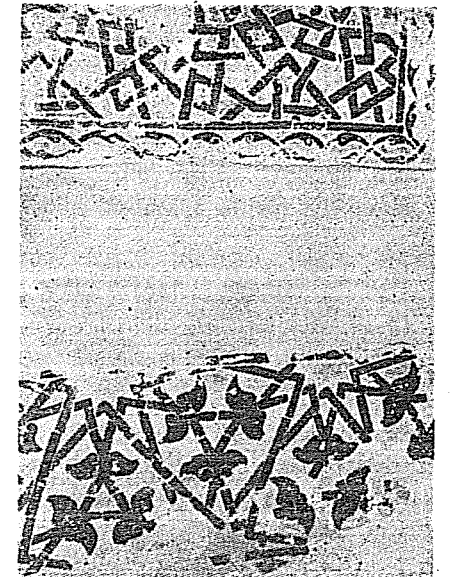
Resim 17. Konya, Mevlâna türbesi. Anonim Lâhit.



Resim 18. Konya, Sahip Ata türbesindeki lâhitler.



Resim 19. Konya, Sahip Ata türbesi. Melike Hatun lâhdi.



Resim 20. Konya, Sahip Ata türbesi. Melike Hatun lâhdi kaidesinden detay.

## TÜRK İNŞAAT VE SANAT ESERLERİ MÜZESİNDE SELÇUKLU DEVRİNE AİT BAZI ÇİNİ ÖRNEKLERİ

Erdem YÜCEL

Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından Amcazade Hüseyin Paşa külliyesinde kurulan Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesi'nin<sup>(1)</sup> ilgi çekici bölümlerinden birisini «Çini Kaplamalar Seksiyonu» meydana getirmektedir. Bu seksiyon Selçuklu çini ve keramiklerinden başlayarak yüzyılıımızda yapılagelen Kütahya işlerine kadar Türk çiniliğinin en güzel örneklerini bünyesinde toplamış bulunmaktadır. Kronolojik bir sıra takip eden ve iki ayrı odayı kaplayan bu seksiyonda, Selçuklu çinileri erken Osmanlı devrine ait örnekler<sup>(2)</sup> ile birlikte aynı vitrin içerisinde teşhir edilmektedir.

Sözünü edeceğimiz Selçuklu çinilerinin büyük bir kısmı Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün Abide ve Yapı İşleri dairesinden 1966 yılında müzeye getirilmiştir. Bununla beraber bu çinilerden bazılarının hangi yapıya ait oldukları kesin olarak bilinmiyor. Örnekler üzerinde ip ucu verebilecek herhangi bir kayda da rastlanmadığından teşhisde güçlük çekilmişti. Fakat müzede yapılan envanter çalışmaları ve söz sahibi kişilerden alınan bilgiler ile sonuca varılmıştır<sup>(3)</sup>.

Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesindeki örnekler, Selçuklu çinilerinin belli başlı özelliklerini aksettirmektedir. Anadolu Selçuklularının, ilk devirlerden beri uyguladığı mozaik kakma ve sır altı teknikleri ile yapılmış

- 1) E. Yücel, Vakıflar Genel Müdürlüğü Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesi «Vakıflar Bülteni» İstanbul 1970, I, s. 57-62; E. Yücel, Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesi «Arkitekt» İstanbul 1967, S. 327, s. 114-117.
- 2) Bkz: E. Yücel, Erken Osmanlı devrine ait bazı çini örnekleri «Arkitekt» İstanbul 1969, S. 333, s. 20-22, 26.
- 3) Bu çinilerin Beyşehir Demirli Mescide ait olduğu Y. Müh. Mimar Yılmaz Önge ve yerinde araştırma yapan Sanat Tarihçisi Cengiz Sezer'in de fikri alınmak suretiyle tarafımızdan tespit edilmiştir.

çinilerin bazıları figürlü bazılarıda geometrik bezemelidir. Sayın profesör Oktay Aslanapa'nın da belirttiği gibi Anadolu Selçuklularından itibaren yapılagelmiş en basit çiniler tek renkli sırta yapılmış levhalardır. Bunlar firuze, lâcivert, yeşil veya mor renklerde olur<sup>(4)</sup>.

Bu devre ait çinilerde her renk, her motif yapılamamakla beraber, teknik ve sırlarda son derece başarı sağlanmıştır. Çiniler üzerinde kazıma veya kakma tekniği ile motifler işlenmiştir. Başta Konya olmak üzere Selçukluların yerleşmiş oldukları şehirleri süsleyen yapıların çinileri mozaik veya tek rengin hâkim olduğu panolar halindedir. Bunlar üzerinde motiflerin çoğunluğunu bir takım geometrik şekiller, basit rûmiler, yıldızlar, girift örgüler, stilize bitkiler, dekoratif yazılar ve insan, kuş, kaplan, ördek gibi hayvanlar ile efsanevi yaratıklar meydana getirmiştir.

Selçuklu mimarisinde genellikle mozaik çini dekoru kullanılmıştır. Tek renkli levhalardan kesilen ve alçı içerisine kakılarak yapılan bu teknikten pek muhteşem örnekler vardır<sup>(5)</sup>. Mozaik çiniler de iki çeşittir. Örnekler ya kakma tekniği olarak, önceden hazırlanmış küçük parçaların bir araya getirilmesinden meydana çıkar, yahut tek renkli büyük levhalardan kesilen şekillerin birleşmesiyle elde edilir<sup>(6)</sup>.

#### K A T A L O G

Env : 334 (Resim : 1).

Boyutlar : 0.24 X 0.34 m.

Beyşehir Demirli Mescite<sup>(7)</sup> ait olduğu kesin olarak bilinen bu çini parça'yı XIII yüzyıl sonuna veya XIV yüzyıl başlarına tarihlendirmek yerinde olacaktır. Zirâ Demirli Mescitin portalı üzerindeki bir kitâbe H. 714(1314) tarihini taşımaktadır. Fakat burada üzerinde durulması lâzım gelen diğer bir nokta da kitâbenin mescide ait olup olmadığının kesin olarak tespit edilememiş olu-

- 4) O. Aslanapa, Anadolu'da Türk çini ve keramik sanatı, İstanbul 1965, s. 11.
- 5) Ş. Yetkin, Türk çini sanatından bazı önemli örnekler ve teknikleri «Sanat Tarihi Yıllığı» İstanbul 1965, I, s. 74.
- 6) O. Aslanapa, a.g.e, s. 11.
- 7) Demirli Mescit, Beyşehir'in içeri şehir mahallesinde, Eşrefoğlu Camiinden yaklaşık olarak 150 m. mesafede evler arasına sıkışmış bir yapıdır. Mevcut kitâbesine göre de H. 714 (1314) yılında Subaşı Kerpoğlu Ahmet Şerafettin Bey tarafından yapılmıştır. Bkz: E. Yücel, Beyşehir Demirli Mescit ve çinileri «Arkitekt» İstanbul 1967, S. 328, s. 177-179.

şudur. Bununla beraber elimizdeki çini parçası desen ve teknik yönden XIII-XIV yüzyıl üslubunu taşımaktadır.

Demirli Mescitin iç süslemesi hakkında ibadet mekânını dolduran molozlar ile mihrap içerisinde, tuğlalar arasında rastlanılan çini parçaları bize fikir vermektedir. Ayrıca Beyşehir'e ait bir rehber de bu konuya ışık tutmaktadır : «Kapıda, duvarlarda öğülmeğe değer sanat izleri yoktur. Mihrabı ise Türklerin kendilerine has, ince zevk ve yüksek sanat kabiliyetleriyle o vakitler renkli çini işleriyle gözleri boyayacak derecede parlak ve süslü olarak yapılmış olduğu; şimdi bu nefis eserin geriye kalan izleriyle anlaşılmaktadır. Cumhuriyet hükümetinden evvel iyi korunamamış oluşundan şimdi o çiniler ve süslerden eser kalmamıştır.»<sup>(8)</sup>

Env. 334 nolu örnek mozaik-kakma tekniği ile yapılmış, üzerine de süslü yazı ile kelime-i Şehâdet yazılmıştır. Bu gibi yazıların genellikle mihrap üzerinde kullanılmış oluşu, elimizdeki parçanın yerini kendiliğinden ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca buna benzer çini parçalarına bugün eski mihrabın dağılmış taşları arasında rastlanmakta ve sonradan örülmüş yeni mihrap duvarı arasında da yer yer karşımıza çıkmaktadır. Diğer taraftan Konya Alâeddin Camii (1220), Sivas Gökmedrese Mescidi(1271), Afyon Mısıri Camii(XIII yüzyıl sonu), Çay Medresesi mihrabı (1278) da bu şekildeki yazılı kitâbeliklerin Selçuklular tarafından sevildiğine ve sık sık kullanıldığına işaret etmektedir.

Bu çini parçası parlak patlıcanı renkte bir bordür içerisinde alınmıştır; üzerinde patlıcanı ile mavinin koyu ve açık renkleri görülmektedir. Kelime-i Şehâdet üzerindeki hareke ve işaretler tamamen patlıcanı, bunun alt ve üzerindeki rûmilerle, dekoratif yay şekilleri açık mavi renktedir. Yazı frizi arasında görülen açık mavi çift hatlı dairelerde panonun genel olarak birbirini peşpeşe izleyen spiraller içerisinde alındığını göstermektedir.

Env : 371-372 (Resim : 2)

Boyutlar : 0.22 X 0.14 m.

0.16 X 0.13 m.

Kalın bir harç tabakası içerisinde, mozaik kakma tekniği ile yerleştirilen ve birbirini tamamlayan bu çini parçalarının hangi yapıya ait olduğu hususunda kesin bir bilgimiz bulunmamaktadır. Bunlarla ilgili olarak, yerinden alınıp Vakıflar Genel Müdürlüğüne götürülüşü sırasında da verilmiş herhangi bir şerhe tarafımızdan rastlamak mümkün olmamıştır. Env. 334 nolu örnek ile teknik ve renk bakımından çok yakın benzerlikleri olduğu da dikkati çekmektedir. Bu bakımdan Env. 371-372 nolu örneklerin de Beyşehir Demirli Mescide ait olduklarına şüphe yoktur.

Bu çini parçaları üzerinde firuze ve patlıcanı renklerde, birbirlerini keskin hatlarla kesen geometrik şekiller görülmektedir. Altıgenler meydana getiren

8) Memduh Yavuz, Eşrefoğulları Tarihi, Beyşehir kılavuzu, Konya 1934, s. 45-46.



geometrik geçmelerin aralarındaki boş satırlarda da köşeli yıldız şekilleri yer almaktadır.

Sır altına geometrik yıldız ve örgülü geçme dekoru Selçuk çini sanatında levha halinde kullanılmıştır<sup>9)</sup>. Buna dayanılarak elimizdeki çinileri geniş bir yüzeyi kaplayan panoları tamamlayan parçalar olarak düşünebiliriz.

Env : 367-368 (Resim: 3)

Boyutlar : 0.19 X 0.13 m.  
0.21 X 0.15 m.

Bu çini parçaları da diğer örnekler ile teknik, desen ve renk bakımından karşılaştırılacak olursa Beyşehir Demirli Mescide ait oldukları kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

Env. 367-368 nolu örnekler mozaik kakma tekniğinde yapılmış ve kalın bir harç tabakası içerisine yerleştirilmiştir. Bordür frizine ait parçalar oldukları aşikâr olan bu örneklerde benzemeyi camgöbeği rengindeki zeminde birbirini kesen iri noktalı rûmiller ile kıvrık dallar meydana getirmektedir.

Env : 357

Boyutlar : 0.09 X 0.09 X 0.10 m.

Küçük ölçüdeki bu çini parçası, Beyşehir Eşrefoğlu Camiinini<sup>10)</sup> mihrap önündeki kubbesine aittir. Eşrefoğlu Camiinini yapım tarihini göz önüne alır ve diğer Selçuklu çinileri ile bu parçayı karşılaştıracak olursak XIII yüzyılın sonlarına veya XIV yüzyılın başlarına tarihlendirmek yerinde olur.

Mozaik kakma tekniği ile yapılmış bu küçük parça küp şeklindedir ve iki ayrı cephe görünüşüne sahiptir. Her iki cephede de 4 cm. kalınlığında biri patlancanî, diğeri cam göbeği renginde iki kuşak bulunmaktadır.

Env : 369-370 (Resim : 4)

Boyutlar : 0.22 X 0.18 m.  
0.30 X 0.14 m.

Bu çini parçalarının hangi yapıya ait olduğu bilinmemekle beraber, teknik, desen ve renk bakımından XIII yüzyıl Selçuklu eserlerinden olduğuna şüphe yoktur.

9) Ş. Yetkin, a.g.e, s. 75.

10) Beyşehir Eşrefoğlu Camiinini iç ve dış portal kitâbelerinden anlaşıldığına göre yapımına H. 696 (1297) yılında Eşrefoğlu Emir Süleyman tarafından başlanılmış ve H. 699 (1299) yılında da bitirilmiştir. Diğer taraftan camiin ilk bânisi olarak defter-i atik'de sözü edilen Sultan Sencer ibni Melik Şah bin Alpaslan Selçuklu adına hiç bir kitâbeyle rastlanılmamıştır.

Kalın bir harç tabakası içerisine mozaik kakma tekniği ile yerleştirilmiştir. Cam göbeği hâkim renk olmakla beraber ikinci derecede patlancaniye de rastlanmaktadır. Üzerlerinde çiçekli küfiye benzer bir takım motifler vardır. Cam göbeği rengindeki bu küfi harflerin bir tarafı mızrak ucu şeklinde dik, diğer tarafı ise rûmilleri andıracak şekilde içeriye kıvrıktır. Ayrıca patlancanî iki noktaya ile kıvrık bir dal parçası da kompozisyonu tamamlayan elemanlardır. Palmet, rûmi ve muhtemelen küfi yazıdan ibaret bir bezeme birbirini izleyerek çini yüzeyini kaplamaktadır.

Env : 389 (Resim : 5)

Boyutlar : 0.09 X 0.06 m.

Bu küçük, üzeri figürlü çini parçası Vakıflar Genel Müdürlüğünün restore ettiği Konya Ilgın Lala Mustafa Paşa külliyesinin arastası üzerindeki toprak dolgu arasında, Y. Mimar Yılmaz Önge tarafından bulunmuş ve Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesine teslim edilmiştir<sup>11)</sup>.

Konya-Afyon kervanyolu üzerinde bulunan Ilgın'da Selçukluların ileri gelen bazı kişilerinin yerleşmiş olduklarını tarihi kaynaklar belirtmişlerdir. XIII-XIV yüzyıllar arasında en parlak devrini yaşayan Ilgın'daki yapıların büyük bir kısmı yıkılarak ortadan kalkmıştır. Bu bakımdan elimizdeki bu küçük çini parçasının günümüze gelemeden yapıardan birine ait olabileceğini ve her nasılsa Lala Mustafa Paşa külliyesinin toprak dolgusuna karışmış olduğunu düşünebiliriz.

Aslında sekizgen bir parça olacağını sandığımız bu çininin büyük bir kısmı kırılmıştır. Kiri sarı renkte bir hamurdan sır altı tekniğinde yapılmıştır. Elimizdeki parça üzerinde, stilize edilmiş dört ayaklı bir hayvanın varlığı dik-katî çekmektedir. Burada hayvan sol ön ayağını göğsü hizasına kaldırmış, diğer ayağı ile de kuvvetli bir şekilde yere basmaktadır. Hayvanın ön ve arka ayakları ile göğsünün görünebilen kısımları siyah konturlar ile belirtilmiş, lâciverde yakın bir mavi ile de boyanmıştır. Bundan ayrı olarak figürün dışında kalan boş satırlarda küçük noktacıklar ile doldurularak hareketlendirilmiştir. Diğer taraftan Akşehir Müzesinde bulunan Env. 416 numaralı küçük bir çini parçası da bazı yönlerden elimizdeki örneğe benzemektedir. Şeffaf sır altı tekniğinde, altı köşeli bir yıldız içerisindeki dört ayaklı hayvanın duruşu ve çevresindeki siyah noktalı dolgular, her iki örnekte de hemen hemen aynıdır.

Env: 897 (Resim: 6)

Boyutlar : 0.21 X 0.18 m.

Bu çini parçası Kayseri Huand (Mahperi) Hatun Külliyesinin çifte hamamına aittir. Selçuklu Sultanı Alâeddin Keykubad'ın karısı Huand Hatunun yap-

11) Bkz: Y. Önge, Ilgın'da bulunan figürlü bir çini parçası «Türk Kültürü» Ankara 1966, S. 48, s. 1139-1140.



tırdığı hamamın onarımı 1968-1970 yılları arasında yapılmış ve muhdes taş sekilerin, döşemelerin altından son derece güzel çiniler meydana çıkarılmıştır<sup>(12)</sup>. Soğukluk ve halvetin duvar eteklerinde ortaya çıkan bu çiniler, Kubadabad'daki Selçuklu Sarayı çinilerine benzemektedir. Kenarları düz çizgilerle çerçeveselenmiş, hağvâri ve sekizgen çinilerden meydana gelen bu bezemeden müze de sadece sekizgen şekilli iki örnek bulunmaktadır.

XIII yüzyıla tarihlendirilen çini, renkli sır tekniğinde yapılmıştır. Kirli beyaz renkteki zeminin üzerine koyu mavi renkte Selçuklu sülüsüyle yazılmış dekoratif bir yazı görülmektedir. Bunun dışında kalan yerler ise siyah renkte şekillerle doldurulmuştur.

Env : 898

Boyutlar : 0.21 X 0.18 m.

Kayseri Huand Hatun hamamına ait olan bu çini parçası da duvar eteklerinde meydana çıkmış kaplamalara aittir. Sekizgen yıldız şeklindeki çini üzerindeki bezemeyi kaplan veya kurda benzer bir hayvan figürü meydana getirmektedir. Kirli beyaz zemin üzerine koyu mavi renkteki figür başını geriye çevirmiş, yürür vaziyette tasvir edilmiştir. Bunun dışında kalan yerler de gene siyah renkte kıvrık dala benzer şekillerle doldurulmuştur.

#### DİĞER SELÇUKLU KERAMİKLERİ (Resim : 7, 8)

Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesinde yukarıda sözünü ettiğimiz çini örneklerinden başka bir takım Selçuklu keramikleri daha vardır. Bunlar Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün muhtelif abide onarımları sırasında yapılagelen hafriyatlar sırasında tesadüfen ele geçmiş buluntulardır.

Env : 234

Boyutlar : 0.09 X 0.12 m.

Konya Ali Gav medresesinin 1966 yılı onarımı sırasında ele geçen bu kandillik XII-XIII yüzyıllara ait bir Selçuklu eseridir.

Kirli sarı renkte bir hamurdan yapılmış olup, üzeri firuze sırla kaplanmıştır.

Kobalt mavisi ve mangan moru Selçuklu çinilerinin geleneksel renk karakterini her ne kadar gösterirse de firuze renk Selçuklu ve Beylikler devrinde dekor rengi olarak kullanılmış, daha sonra Osmanlı keramiklerinde de devam etmiştir<sup>(13)</sup>. Bu nedenle de elimizdeki iç kısmı ve yuvarlak tutamağı da dahil

12) Bkz : Y. Önge, Kayseri Huand (Mahperi Hatun) Külliyesinin hamamı ve yeni bulunan çini tezyinatı «Önasya» Ankara 1969, S. 47, s. 10-11.

13) Mükerrerem Pakar, Anadolu Beylikler devri keramik sanatı, «Sanat Tarihi Yılığ» İstanbul 1965, I, s. 164.

olmak üzere firuze renk sırla kaplanmış kandillik Selçuklu sanatı için hiç de yabancı bir örnek değildir.

Env : 238

Boyutlar : 0.08 X 0.15 m.

Kırşehir Cacabey türbesi'nin mahzeninde 1960 yılı Ocak ayında tesadüfen ele geçen bu çini kandillik, XIII yüzyıla ait bir Selçuklu eseridir.

Sarımtırak renkte kilden yapılmıştır ve üzeri turuncu renkte son derece parlak bir sırla kaplanmıştır. Oldukça nadir sayılabilen bu örnek günümüze oldukça iyi bir durumda gelebilmiştir.

Env : 239

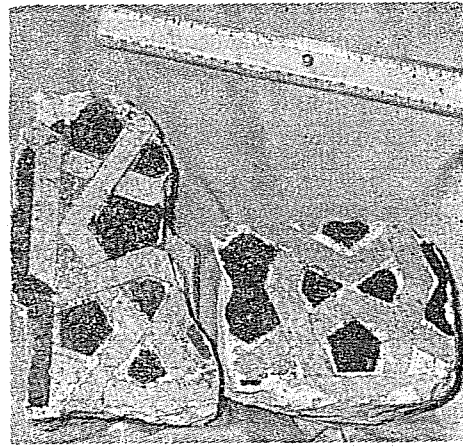
Yük : 13.50 cm.

Siirt Ulu Camii minare kaidesi altından çıkarılan bu küçük testicik de XII-XIII yüzyıl Selçuklu eserlerindedir.

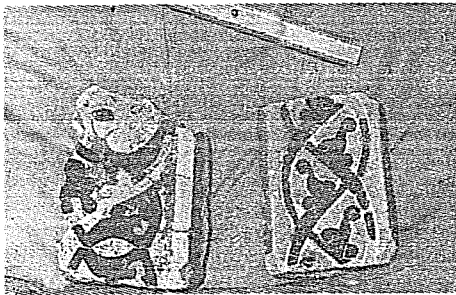
Selçuklu keramik sanatının karakteristiği olan firuze renk bir sırla kaplı olmasına rağmen sırlar pul pul dökülmektedir. Üzerinde herhangi bir bezeme olmayıp testicik yuvarlak kaide üzerinde şişkin bir gövde ile boyun ve kulptan meydana gelmiştir. Günümüze kadar iyi bir durumda gelmiş olmasına rağmen yalnızca tıfıl ağzında hafif tahribatlar görülmektedir.



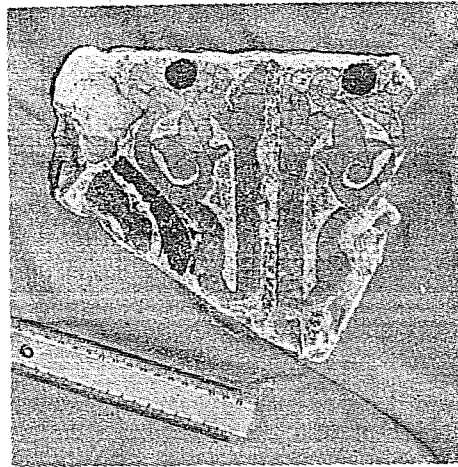
Resim 1.



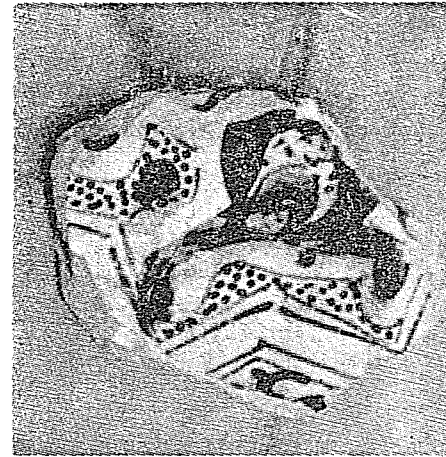
Resim 2.



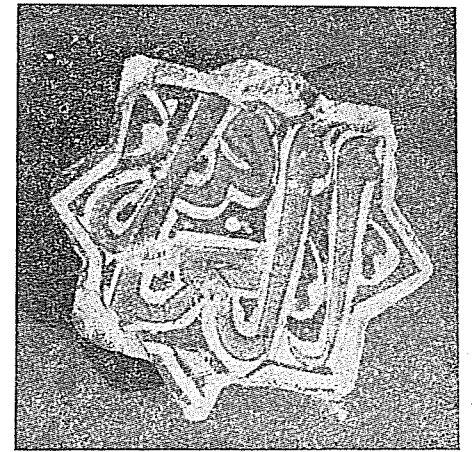
Resim 3.



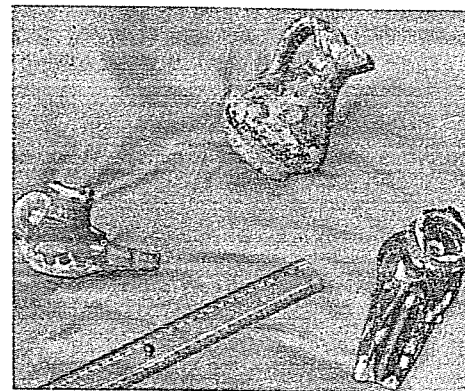
Resim 4.



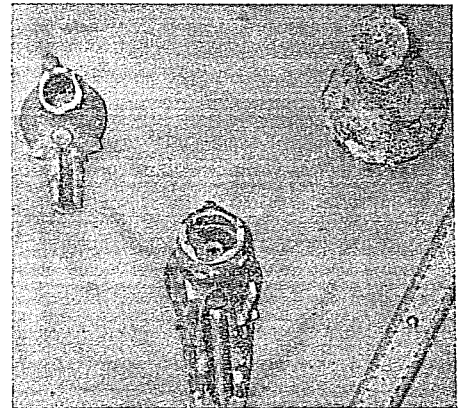
Resim 5.



Resim 6.



Resim 7.



Resim 8.

KONYA'NIN ALÂEDDİN TEPESİNDE SELÇUKLU ÖNCESİNE  
ÂİT BİR ESER :

EFLÂTUN MESCİDİ

Semavi EYİCE

Orta Anadolu'nun büyük sanat merkezi, Selçuklu Sultanlığının baş şehri olarak yeni bir gelişmenin mihrakı olmadan, Roma çağından itibaren de Lykaonia'nın en önemli şehri olarak tanınmıştı<sup>1</sup>. Anadolu'dan geçen ana yolların kavşak noktasında kurulan İkonion (Iconium) muhakkak ki Hitit çağındanberi yaşayan bir şehirdi. Hristiyanlık doğup yayıldıktan sonra İkonion Başpiskoposluğuna bağlı Lystra, Mistheia, Amblada, Vasada, Homonoda, Ilistra, Laranda, Derbe, Barata, Hyde, Isauropolis, Korna, Savatra, Perta, Kanna, Glauama (?), Pyrgos adlarındaki piskoposluklar vardı<sup>2</sup>. İkonion'un hristiyanlaşan Roma İmparatorluğu içindeki tarihi oldukça zengindir. İsa'nın Havvarilerinden Paulus buraya gelmiş ve İkonion'lu bir genç kız olan Thekla'da kendisine hayran bir taraftar bulmuştur<sup>3</sup>. Thekla'nın hayatı ve maceraları, erken hristiyanlık tarihinin merak uyandırıcı efsanelerinden biri halinde işlenmiştir. İkonion'un Selçuklu Türkleri tarafından 11. yüzyıl

- 1) Pauly-Wissowa, *Realenzyklopaedie*'de İkonion mad.; ayrıca bk. A.H.M. Jones, *The Cities of the Eastern Roman provinces*, Oxford 1937, s. 128, 136; D. Magie, *Roman Rule in Asia Minor, to the end of the third century after Christ*, Princeton N.J. 1950, II, s. 1312, 1405, 1484. İlkçağ'da ve Bizans devrindeki İkonion hak. bibl. olarak bk. A. Müfid Mansel, *Türkiye'nin arkeoloji, epigrafi ve tarihi coğrafyası için bibliyografya*, Ankara 1948, s. 213-214, 261-262.
- 2) V. Schultze, *Altchristliche Städte und Landschaften II, Kleinasien*, Gütersloh 1926, II, s. 328 vd. Çeşitli kilise teşkilâtı listeleri için bk. H. Gelzer, *Ungedruckte und ungenügend veröffentlichte Texte der Notitiae episcopatum, ein Beitrag zur byzantinischen Kirchen- und Verwaltungs-geschichte* (Abh. d. bayr. Akademie der Wiss. I. Cl. XXI, 111 Abh.) München 1901.
- 3) S. Eyice, *Konya tarihinden bir yaprak: Aya Thekla efsanesi ve sanat tarihinde Aya Thekla*, «Anıt Dergisi» sayı 30 (Konya 1962), s. 1-24.

ikinci yarısında fethine kadar geçen uzun tarihi içinde, sahne olduğu tarihi olayların arasında Haçlı seferleri başlıbaşına bir konu teşkil ederler. Alman İmparatoru Friedrich Barbarossa (1152-1190)'nin 1189 yılında çıktığı Üçüncü Haçlı seferinde, 1190 baharında Konya surları önünde II. Kılıç Arslan idaresindeki Selçuklular ile çarpışmıştı. Bu sırada şehir düşmüş, Selçuklular Almanların Kilikya istikametinde yollarına devam etmelerine razı olmuşlardı. Bu sırada artık Bizans İkonion'un bir Türk şehri karakteri almış bulunuyordu.

## I

### Çevresi ve yeri

Bizans İkonion'unun sınırları, surları, genişliği ve başlıca önemli yapıları hakkında hiçbir bilgiye sahip değiliz. İkonion'un yerinde kurulan Türk Konya, bu önemli şehri tamamen eritmiş ve toprağın üstünden silmiştir. Şurada, burada ortaya çıkan işlenmiş taşlar istisna edilecek olursa, tesadüflerin ortaya koyduğu iki-üç buluntunun, Bizans İkonion'un yapılarından hatıraları teşkil ettikleri söylenebilir. Bunlardan birincisi Sırçalı medresenin kuzey tarafında bir evin bahçesindeki eski bir mezar odasıdır. İçinde bulunan kırık bir kitabeğe göre **presbyteros** Selevkos adında bir kilise adamının mezarı buradadır. Başka bir mezar odası da 1959 da İhsaniye mahallesinde meydana çıkarılmıştır<sup>4</sup>. Başka önemli buluntu ise Muhacir pazarı semtinde bir ev ile bahçesinin altında 1935 de ortaya çıkarılan bir döşeme mozaiğidir. Bu döşeme mozaiğinin bazı parçaları gelişi-güzel sökülerek Konya müzesinin Sırçalı medrese'deki bölümüne götürülmüş, bir kısmı ise yerinde bırakılmıştır. Bulduğu sıralarda bir sarayın kalıntısı olabileceği ileri sürülen bu döşeme mozaiğinin, böyle bir ihtimali destekliyecek bir dayanağı yoktur<sup>5</sup>. Bu, 10. yüzyıldan itibaren Bizans kiliselerinde çok kullanılan bir tip ve teknikte yapılmış bir döşeme süslemesidir ve kanaatimizce bu tarih etrafında, Konya'nın büyük ve önemlice bir kilisesinin zeminini süsle-

- 4) M. Önder, *Mevlâna şehri Konya*, Konya 1962, s. 453-457, Konya'da evvelce bulunmuş Hıristiyan kitabeleri hakkında bk. A.M. Mansel, *yukarıda not 1 deki yerde*.
- 5) Mesut Koman, *Konya'da son Romen devrine ait bir saray bakiyesi*, «*Konya Halk-evi Dergisi*», II, sayı 7 (Konya 1937) s. 439-441 ve iki lev; kşl. S. Eyice, *Two mosaic pavements from Bithynia*, «*Dumbarton Oaks Papers*» XVII (1963) s. 373-383, ve levhalar.

mek üzere yapılmış olmalıdır.

Bizans devrinin İkonion'unun sınırı ve çevresi bilinmemektedir. Fakat bu devire ait bu üç kalıntı Alâeddin tepesinin gerisindeki düz arazide bulunmuştur. Bizans şehrinin bir kısmını ve belki de esasını herhalde burada en eski yerleşme merkezi olan Alâeddin tepesi teşkil ediyordu. Konya'nın bugün tam ortasında yükselen bir höyük olduğu ve en eski çağlardanberi üst üste burada yerleşmelerin kalıntıları ile meydana geldiği açıkça anlaşılmaktadır. Konya tarihinin en eski izlerinin bu höyüğün derinliklerinde bulunabileceği kesindir. Nitekim bu düşünce ile evvelce bu tepede yapılan ufak sondaj ve kazılar hayli buluntu vermiştir<sup>6</sup>. Daha etraflı ve sistemli bir araştırma İkonion'un Bizans devrinin arkeolojik hatıralarını ortaya koyacaktır. Bir iki yıl önce İnce minareli tarafında yapılan bir sondajda ise bir kaç metre toprağın altından, bir Selçuklu devri hatırası olan ve ne yazık ki geçen yüzyılın sonlarında yıkılıp ortadan kaldırılan Konya iç surunun temel kalıntıları bulunmuştur. Adeta bir müze gibi, çeşitli devirlere ait devşirme parçalar ile süslenen bu surun, bu kalıntılarında dahi devşirme parçalar vardır. İleride, Konya iç suru kalıntıları, bir tranşe halinde kazılarak tamamen meydana çıkarıldığında, hem iç kalenin sınırları ve kapıları açık surette anlaşılmış olacak hem de, duvar kalıntılarında bulunacak kitabe ve plâstik parçalar ile Konya'nın eski tarihi ve sanatı tarihine yardımcı buluntular elde edilmiş olacaktır.

Bugün Alâeddin tepesinin en önemli sanat ve tarih âbidesi, Alâeddin camii denilen büyük Türk eseridir<sup>7</sup>. Son yıllarda çok geniş ölçüde bir restorasyon çalışmasına girilen bu değerli yapıda, çeşitli Türk devirleri izlerinden başka, içinde kullanılmış bazı İlkçağ ve Bizans devşirme parçaları da meydana çıkmıştır. Bunların arasında, üzerinde bir Hagios Mannis'e ithaf edildiğini ve Isaupolis'den getirildiğini belirten bir kitabe bulunan büyük bir sütun ile<sup>8</sup>, Roma çağına ait bir mesafe taşına burada dikkati çekebiliriz.

- 6) Bu kazının etraflı raporu, kazı başkanı Prof. R. Oğuz Arık'ın ölümü üzerine yayınlanmadan kalmıştır, kısa bir not olarak bk. M. Akok, *aşağıda not 9 deki yerde*, s. 51, ayrıca bk. «*Belleten*» V, sayı 20 (1941) s. 636.
- 7) Konya hakkındaki bütün yayınlarda bahsi geçen bu önemli yapı ile ilgili olarak bk. Zeki Oral, *Konya'da Alâüddin camii ve türbeleri*, «*A.Ü. İlahiyat Fak. Türk Sanatı tarihi dergisi*» II (1958) s. 45-62, ve 26 res.
- 8) Bu kitabe çok eskiden W. Ramsay tarafından görülerek yayınlanmış ve başkaları tarafından da kullanılmıştır, kşl. W.M. Ramsay, *Unedited inscriptions of Asia Minor*, «*Bulletin de Correspondance Hellénique*» VII (1883) s. 315; H. Delehay, *Les origines du culte des martyrs*, Bruxelles, s. 160-161 (bu not Bruxelles'de Bol-

Alâeddin tepesinin ikinci önemli âbidesi, iç surun bir burcu üzerine oturtulmuş ve Konya sarayının son kalıntısı olan, genellikle Alâeddin köşkü adı ile tanınan köşk harabesi idi. Türk tarihi ve sanatı bakımından eşsiz bir değere sahip olan ve akıllı bir restorasyon ile bugün Konya'ya harikulade bir eski eser kazandırabilecek bulunan bu köşk ne yazık ki, idarecilerimizde zaman zaman beliren ve değerli nice eserlerin yok olmasına yol açan bir «imarçılık gayreti»nin kurbanı olmuş ve Cevat adındaki bir vâli (1905-1908) zamanında ve onun emri ile yıktırılmıştır. Bazı yabancıların oldukça şiddetli karşı koymalarına rağmen bu güzel ve değerli eseri kurtarmak mümkün olmamış, kör kazmanın yok ettiği Selçuklu köşkünün sadece şekilsiz bir temel kalıntısı günümüze kadar gelebilmiştir<sup>9</sup>. Eser iç dekorasyonundan parçalar, hatta ahşap çatısı ve saçağından elemanlar ile dururken korunmayı ne ka-

landiste'ler teşkilâtından J. Noret tarafından lutfedilmiştir, kendilerine burada teşekkür ederim). Isauropolis'de büyük saygı gördüğü anlaşılan Aziz Mannis hakkında bu kitabeden başka hiçbir bilgi yoktur. Bozkır yakınındaki Isaura'dan ayrı bir şehir olduğu bilinen Isauropolis, Dorla veya Dorula olarak teşhis edilmektedir, bu hususta kşl. S. Eyice *Karadağ (Binbirkilise) ve Karaman çevresinde arkeoloji araştırmaları*, İstanbul 1971, s. 154-155, not 303. Bu kitabe ayrıca, Selçuklular devrinde Konya'nın imarı için çok uzaklardaki harabe ve ören yerlerinden eski işlenmiş taşların getirildiğini ispatlar. Osmanlı devri kaynakları da Sultan Alâeddin'in Konya'daki sur inşaatı için Kilisehisarı denilen bir yerdeki harabelerden taş getirttiğini bildirirler, kşl. Abdülkadir Erdoğan, *Ebubekir Efendi coğrafyası*, «Konya Halkevi Dergisi» sayı 5 (1937) s. 307. Bu elyazma coğrafya kitabı, İstanbul'da Atif Efendi kütüphanesinde no. 1686 olarak kayıtlıdır ve bu not Bor kasabası bahsindedir. Aynı not tek yazması 1942 de Kastamonu'da yanan, Bartın civarında Ulus'lu İbrahim Hamdi Efendi'nin *Coğrafya'sında* da bulunmakta, yalnız burada Kilisehisarı adı verilmeyip sadece Bor yanında harabe bir kale denilmektedir, kşl. T. Mümtaz Yaman, *200 sene evvel Konya, Ulus'lu İbrahim Hamdi Efendiye göre*, «Konya Halkevi Dergisi» sayı 22-23 (1938) s. 1216, bu eser ve yazarı hakkında kşl. T. Mümtaz Yaman, *Cihannüma'nın ilâveli nüshası*, «Ülkü - Halkevleri Dergisi» XV (1940) s. 41-49, 147-154, 248-257; Cengiz Orhonlu, *XVIII. yüzyılda Osmanlılarda coğrafya ve Bartınlı İbrahim Hamdi'nin Atlası*, «Tarih Dergisi» XIV, sayı 19 (1964) s. 115-140.

- 9) F. Sarre, *Der Kiosk von Konia*, Berlin 1936; türkçesi, *Konya köşkü* (çev. Şahabeddin Uzluk), Ankara 1947, bu tercümede çeviren tarafından önemli bazı notlar eklenmiştir, kşl. bilhassa s. 88 vd.; res. 12 ise Konya surlarından bir parça ile bir burcu gösteren değerli bir vesikadır. Ayrıca bk. Şehabettin Uzluk, *Selçukluların Konya sarayı*, Konya 1936, ve aşağıda *not 10 daki*, Mendel; *not 44 daki*, H. Ethem ve Kemaleddin bey'in yazıları. Bu köşkün bir restitüsyon denemesi de yapılmıştır, kşl. Mahmud Akok, *Konya'da Alâeddin köşkü-Selçuk saray ve köşklere*, «Türk Etnografya Dergisi» XI (1968, baskı : 1969) s. 47-73, ve 17 res.

dar üzücü ise, kalan şekilsiz kitlesinin üstüne son yıllarda oturtulan acayip beton şemsiye de o derecede gülünçtür. Temennimiz bu garip tonozun bir an önce kaldırılarak, Selçuklu köşkünün ve altındaki burçdan kalan parçanın ilmi usullerle dondurulmak suretiyle korunmasıdır. Hatta elde köşkün her cephesini gösteren fotoğraflar olduğuna göre, yeni malzeme ile köşkün ana kitlesini yeniden yapmak daha iyi olacaktır kanaatindeyiz.

Yakın tarihlere gelinceye kadar Konya'nın Alâeddin tepesi denilen höyüğünün üstünde üçüncü bir tarihî eser daha bulunuyordu. Bu eski bir Bizans kilisesi olup, çeşitli yayınlara Amphilokios kilisesi, Eflâton'un rasathanesi, Saat kulesi gibi adlarla geçmişti. Bizans çağından kalmış olmakla beraber, bütün Selçuklu ve onu takip eden, Karamanoğulları devirlerini yaşayan, sonra da Osmanlı devrinde de Konya'nın bir tarihî âbidesi olarak hayatını sürdüren bu eski eser ne yazık ki, çok yakın bir geçmişte, yıktırılıp ortadan kaldırılmıştır. Eski Türk hoşgörülüğünün (*tolérance*) bu canlı örneği bugün sadece bazı yayınlardaki kısa notlar ile bazı eski gravür ve fotoğraflar sayesinde tanınmaktadır<sup>10</sup>. Bu küçük araştırmamızda bu eser hakkındaki ele geçirebildiğimiz bilgileri derlemek ve resimlerini biraraya getirmek suretiyle, Konya'nın Selçuklu devri öncesinin bu hatırasını şimdikiye kadar olduğundan daha tamam bir halde ortaya koymağa çalışacağız.

- 10) Eski kilisenin bulunduğu yer Alâeddin tepesinin topoğrafyasını gösteren krokilerde işaretlenmiştir. Böyle bir kroki 18. yüzyılda 1766 da C. Niebuhr tarafından yayınlanmış ise de, bunda hiçbir bina gösterilmemiştir, kşl. C. Niebuhr, *Reisebeschreibung nach Arabien und anderen umliegenden Ländern*, III Hamburg 1837 (ilk iki cildi Kopenhagen'da 1774-78 de basılmıştır) lev. VIII. Aynen baskısı, F. Sarre, *Konya köşkü*, lev. 23, s. 115 (yalnız türkçe tercümesinin Ş. Uzluk tarafından yapılan ekinde vardır). İyi bir kroki ancak içinde bulunduğumuz yüzyılın başlarında G. Mendel tarafından yayınlanmış ise de hangi makalesinin içinde bulunduğu öğrenilmeyen bu krokinin aynen baskısı, Sarre, *Konya köşkü*, s. 90, res. 10. Alâeddin tepesinin topoğrafyasını ve Eflâton mescidi olan kilisenin yerini gösteren daha iyi bir kroki Konya vilâyet memurlarından Hakkı (veya Hâki) Bey tarafından çizilmiş, bunun G. Krecker eliyle alınan bir kopyası, F. Sarre tarafından Konia, *Seldschukische Baudenkmaeler*, Berlin tz. s. 5, res. 4 (aynı yazarın bu kitabının esasını teşkil eden *Denkmaeler persischer Baukunst*, Berlin 1910, da bu plân yoktur) ile *Der Kiosk von Konia*, s. 10, res. 5; türkçesi, *Konya köşkü*, s. 4, res. 5 de kullanılmıştır. Bu türkçe baskının sonundaki notlarda Ş. Uzluk, plânı çizen Hakkı Bey hakkında hiçbir şey bilinmediğine işaret eder, kşl. s. 95, not 4. Cumhuriyet devrinin ilk yıllarında basılan bir Konya rehberindeki büyük şehir plânında da artık mevcut olmamasına rağmen, bu yapının yeri işaretlenmiştir, bk. Anonim (Konya Belediyesi), *Konya ve rehberi*, İstanbul 1339, sondaki plân.



Eflâton mescidi olan eski Bizans kilisesi, Alâeddin tepesi denilen höyüğün üstünde ve Konya'ya hâkim bir yerinde, camiin güney tarafında, kible duvarının az uzağında bulunuyordu. Bugün yerinde, evvelce burada böyle bir yapının yükseldiğini belli edecek hiçbir iz veya kalıntı yoktur.

## II

### Tarihçesi

Şimdilik tesbit edebildiğimiz kadarı ile bu kiliseden ilk bahseden, Al-Haravî (=El-Herevî) denilen Abû'l-Hasan Ali b. Abu Bakr'dır. Halep'de H. 611 (=1214/15) de ölen bu Arap yazarı, çağının başlıca ziyaret yerleri hakkındaki **Rehber**'inde (**Kitâb az-Ziyârât**) «Konya şehrinde, büyük camiin yanındaki kilisede, hakîm Eflâton (=Aflatûn)un mezarı vardır» demektedir<sup>11</sup>. Hiç şüphe yok ki, bu küçük notta anılan Büyük cami, bizim Alâeddin camii olarak adlandırdığımız ve daima bu Türk şehrinin Ulu camii durumundaki eserdir<sup>12</sup>. Gerçekten de bahis konusu kilise tepenin üstünde, camiin kible duvarının ilerisinde güney istikametinde yükseliyordu. El-Herevî'nin burada gömülü olduğunu bildirdiği hakîm Eflâton ise, İkçağın tanınmış felsefecisi Platon ile aynı gibi görünmektedir. El-Herevî'nin bu notu Arap coğrafyacılarından Yakut tarafından, kaynak gösterilmek suretiyle aynen alınarak 1224 e doğru yazıldığı kabul edilen **Mu'cam al-buldân** adlı Coğrafya kamusunda da tekrarlanmıştır<sup>13</sup>. Böylece, Konya şehrinin ortasındaki höyüğün tepesindeki bu eski Bizans kilisesi için aynı zamanda Eflâton (=Platon) un mezarı da olduğu yolunda daha Selçuklu çağı içinde yerleşmiş bir rivayet bulunduğu anlaşılmaktadır. Rus hacılarından tüccar Vasiliy, 1465/66 yıllarında, hristiyanlığın kutsal yerlerini ziyaret için Anadolu'dan

11) Al-Harawî, *Kitâb az-Ziyârât - Guide des lieux de Pèlerinage*, yay. ve çev. Janine Sourdell-Thomine, Şam (=Damas) 1957, s. 132 (yazm. s. 59). Bu Arap yazarının H. 955 (=1548) de istinsah edilmiş elyazma bir nüshası I. Hakkı Konyalı'da bulunmaktadır, kşl. İ. H. Konyalı, *Herevî'nin seyahatnâmesi, «Tarih Hazinesi», sayı 15 (1952) s. 799-802.*

12) Her ne kadar bu cami Sultan Alâeddin'in adını taşımakta ise de, esasının daha önce yapıldığı, belki Sultan Mesut zamanında başlanarak ve bütün Türk devri boyunca eklemeler, değişiklikler ile genişletildiği, yenilendiği bilinir. Fakat şu da var ki, bu tarihî eserin bütün meseleleri aydınlanmış değildir. Bir kaç yıldanberi girişilen çok büyük ölçüdeki restorasyon çalışmaları yepyeni pek çok mesele daha ortaya çıkarmıştır.

13) Yakût, *Mu 'cam al-buldân* (yay. G. Wüstenfeld). Leipzig 1869, IV, s. 204.

geçmiş. Kudüs ve hatta Kahire'ye kadar gitmiş, dönüşünde Konya'ya da uğramıştır. Bilinen tek elyazması Moskova'da bulunan bu kısa seyahatnâme'sinde Vasiliy, şunları bildirir : «Bu şehir onların (yani Türklerin) dilinde olduğu gibi bizimkinde de Konya olarak adlandırılır. Burada bir hristiyan kilisesi vardır ki, bu onlara göre Platon adına ve bize göre ise Amphilotheos'un adıdır. Mezarı, büyük kapı ile sunağa nazaran kuzeydeki kapı arasında bulunmakta ve bu mezardan günümüze kadar hâlâ kutsal yağ sızmaktadır»<sup>14</sup>. Bu not önemli bir bilgi vermektedir : Konya'daki kilise Türkler tarafından Eflâton kilisesi olarak adlandırılmasına karşılık, hristiyanlar buraya Amphilotheos (!) kilisesi demektedirler. Bu sonuncu adı orijinalde nasıl yazıldığını bilemeyiz. Herhalde ufak bir imlâ hatası ile kaydedilmiş olmalıdır. Seyahatnâmeyi fransızcaya çevirerek 1889 da yayımlayan Bayan B. de Khitrowo, belki doğru okuyamadığından belki de elyazma aslında yanlış yazıldığından, üstelik fransızcaleştirerek, bu adı **Amphilothée** şeklinde yazmış olmasına rağmen bunun Amphilokios adının hafifçe bozulmuş şekli olduğunda hiç şüphe edilemez. Şu halde, Konya'daki bu kilise, Türkler ve dolayısıyla İslâm âleminde Eflâton (=Platon) kilisesi olarak bilinirken, hristiyanlar onu Amphilokios kilisesi olarak tanıyorlar ve mezarının da içinde bulunduğunu biliyorlar hatta belki de ziyaret ediyorlardı. Bu Amphilokios adı, Konya'dan başka yerde olsa belki üzerinde durulmağa değmez, hatta bir ad olarak kabul bile edilebilirdi. Fakat Amphilokios gerçekten yaşamış ve Konya tarihine girmiş bir şahısdır. Üstelik Eflâton adının da, bu Amphilokios adından bozularak meydana geldiği de sanılmaktadır.

Amphilokios, Orta Anadolu'da Kappadokia bölgesinde Diokaisaria-Nazianzos (şimdi Nenezi köyü?) de 340-345 yıllarına doğru doğmuş, Antiokeia (=Antakya) da yetişmiş, **rhetor** olarak 6-7 yıl kadar İstanbul'da çalıştıktan sonra memleketine dönmüştür. Burada kilise büyüklerinden metropolit Nazianzos'lu Gregorios onu Kaisareia (=Kayseri) metropoliti Basileios ile tanıştırmış, ve neticede Amphilokios, bu sırada boşalan Konya metropolitliğine bu iki kilise ileri geleninin desteği ile getirilmiştir<sup>15</sup>. Amphilokios devamlı olarak bu iki din adamından direktif almış, birçok hususlarda mektuplaşarak onlardan görüşlerini öğrenmiştir. 370 de Konya'da toplanan bir sinod'da Amphilokios başkanlık etmiş ve alınan kararlar onun imzası ile dağıtılmıştır. 390 da yine Amphilokios'un başkanlığında Pamphylia'da Side'-

14) Mme B. de Khitrowo, *Itinéraires Russes en Orient*, Genève 1889, s. 256.

15) D.K. Holl, *Amphilochios von İkonium in seinem Verhältnis zu den Grossen Kappadoziern*, Tübingen-Leipzig 1904.

de bir sinod toplanarak Pamphylia ve Lykaonia'da yayılmağa başlayan Mes-salian rafızılığına karşı alınacak tedbirleri görüşmüşlerdir. Amphilokios tah-minlere göre 401 yılına doğru ölmüş olmalıdır<sup>16</sup>. Genellikle hıristiyan ya-zarlarının en iyilerinden biri olarak kabul edilir. Amphilokios'un en ilgi çe-kici mektuplarından bir tanesi, Nazianzos'lu Gregorios'a yolladığı bir yazıdır ki, bunda Konya'da yaptırtmak istediği bir martyrion hakkında tafsilât vermekte ve ondan taşçı ustası göndermesini istemektedir. Bu mektubunda Konya metropoliti o derecede yapı tekniği hususunda teferruata girişmekte-dir ki, bundan da kendisinin inşaat işlerinin cahili olmadığı neticesi çıkarılır<sup>17</sup>. İşte mezarı bir ziyaret yeri olarak kabul edilen ve Alâeddin tepesindeki kilisede gömülü olduğuna inanılan Amphilokios bu şahısdır. Ancak, İlkçağın büyük felsefecisi Platon-Eflâton'un nasıl olup da Orta Çağın ikinci yarısında bu Amphilokios ile birleştirildiği ayrı bir meseledir.

Vaktiyle F.W. Hasluck (1878-1920) bu hususda, üzerinde durulmağa değer bir görüş ortaya atmıştı: Eflâton adı, Amphilokios'un halk ağzında bozulması suretiyle bu şekle girmiş olabilir<sup>18</sup>. İkinci bir teklifi de, Konya'daki bu kilisenin aslında, Ankara'lı aziz Hagios Platon'a ithaf edilmiş olma-sı ihtimalidir<sup>19</sup>. Bu iki hipotezi de destekliyecek yeterli bilgi yoktur. Yalnız şu nokta gariptir ki, Orta Anadolu'da Türk devrinde ortaya çıkmış ve yayıl-mış halk inanışlarına göre, yeraltı sularını istediği gibi idare eden, gölleri

- 16) Amphilokios'un hayatı özet halinde, V. Schultze, yukarıda not 2'deki yerde, s. 334-342 de bulunmaktadır.
- 17) J. Strzygowski, *Kleinasiens, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig 1903, s. 71 vd. da bu metnin aslı ile almanca tercümesi bulunmaktadır; ayrıca bk. W.M. Ramsay, *Luke the Physician*, London 1908, s. 151.
- 18) F.W. Hasluck, *Plato in the Folk-lore of the Konia plain*, «*Annual of British School at Athens*» XVIII (1911/12), s. 265-269 da basılan bu yazı, ölümünden sonra yazarın şu eserinde tekrar yayınlanmıştır: *Christianity and Islam under the Sultans*, London 1929, II, s. 363-369, ayrıca kşl. ay. esr. I, s. 17, no. 4 ve 22 no. 9.
- 19) Hasluck, *ay. eser*, II, s. 368 ve not 4. Bizans kilisesinde bir kaç tane Aziz Platon bilinir. Bunlardan biri Ankara'lı idi ve orada adına yapılmış bir martyrion vardı (kşl. V. Schultze, *Altchristliche Staedte und Landschaften II Kleinasiens*, Gütersloh 1926, II, s. 395). Tabii bu azizin tarihi varlığı karanlıklar içindedir. Diğer bir aziz Platon ise gerçekten tarihe geçmiş bir şahıs olup, 735 de doğmuş, Olympos (=Uludağ) dağındaki manastırlarda yaşamış, Kadiyayla'sındaki babadan kalma villasını, Sakkudion adıyla manastıra çevirmiş, ve 813 de İstanbul'da, Yedikule yakınındaki Studios (=İmrahor camii) manastırında ölmüştür, kşl. B. Menthon, *Une terre de légendes, L'Olympe de Bithynie, ses saints, ses couvents, ses sites*, Paris 1935, s. 160-163, 170-179.

kurutan veya tersine, yer altı sularını göl haline getirebilen yarı sihirbaz yarı mühendis, bir Eflâton'un varlığına inanılır. Zaten Kâtip Çelebi'ye göre de Konya ovası esasında bir deniz iken, Eflâton bu denizi kurutmuştur<sup>20</sup>. Diğer taraftan kaya üzerine işlenmiş Hitit kabartmaları ile tanınan Beyşehir yakınındaki Eflâton pınarı da, bu çevredeki Platon-Eflâton'u su işlerine bağ-layan efsanelerin diğer bir belirtisidir<sup>21</sup>. İlk bakışta, Eflâton = Amphilokios yaklaştırması bir derecede inandırıcı gibi görünmektedir. Nitekim İncil ya-zarı Ioannes'in sıfatı olan Ayios Theologos bugünkü Selçuk'a bütün Türk devri boyunca verilen Ayaslug adının esası olmuştur. Kastamonu da bu adını Komnenos'lar kalesi anlamına gelen Kastron Komneni'den almış görünüy-or. Amphilokios adı da halk dilinde bozularak Eflâton şeklini almış ola-bilir. Zaten eski islâm kültüründe Eflâton, yalnız felsefeci değil üstün zekâsı efsaneleşmiş bir hekim, bir mühendis olarak da görülmektedir. Yalnız şu var ki, Konya'da Eflâton efsanesi burada Türk hakimiyeti başladığında mevcuttur. Yani efsanenin esasının Bizans devrine kadar inmesi pek âlâ

- 20) Kâtip Çelebi, *Kıtab-ı Cihannüma*, İstanbul 1145 (Müteferrika bask.) s. 616, da İsmail münasebeti ile «...vilâyet ahali Konya sahrası bir zamanda derya imiş, Eflâton tedbir edüp bir tarik ile mahv eylemiş derler», şeklinde bir kayıt vardır. Konya yakınında ve yine bir su kaynağı ile ilgili, kaya içine oyulmuş eski bir Bizans manastırı Selçuklu devrinde Eflâton manastırı olarak tanınmıştı, kşl. S. Eyice, *Konya ile Sille arasında Akmanastır-Manakub al-Arifin'deki Deyr-i Eflâton*, «*Şarkiyat Mecmuası*» VII (1965) s. 135-160 ve XII lev. aynı konuya dair olarak daha değişik bir redaksiyonla başka bir yazımız daha basılmıştır, kşl. *Akmanastır (S. Chariton) in der Naeh von Konya und die Höhlenkirchen von Sille*, «*Polychordia-Festschrift F. Dölger zum 75. Geburtstag*», Amsterdam 1967, II, s. 162-185, lev. VIII-XXXV. (Bu makalemiz hiç bir prova görülmediğinden çok hatalı ve hatta eksik bir halde basılmıştır).
- 21) Burası hak. bk. H. Bossert, *Alt-Anatolien*, Berlin 1942, s. 54, res. 526-527; E. Laroche, *Eflâton Pınarı*, «*Anatolia*» III (1958) s. 43-47, lev. XVI. H.G. Güterbock, *Eski ve yeni Hitit âbideleri*, Halil Edhem hatıra kitabı, Ankara 1947, I, s. 48-51 (s. 59-61 alm.) lev. I-IV, res. 1-7. W.J. Hamilton Eğridir gölünden bahsederken, buradaki köylülerin anlattıkları bir efsaneye de işaretler, sekiz yüz yıl önceleri sa-dece bir akarsuyun geçtiği kuru bir ova iken, burayı Eflâton adında bir sihirbazın göl haline getirdiğini anlattıklarını kaydeder, ks. W.J. Hamilton, *Researches in Asia Minor...*, London 1842, I, s. 482, almanca: *Reisen in Kleinasiens...* (çev. O. Schomburgk, Leipzig 1843, I, s. 440. Kâtip Çelebi, *Cihannüma* (Müteferrika bask.) s. 80 de, med ve cezir ile ilgili olarak şunları söyler: «Eflâton zan eyledi ki derya dibinde mağaralar vardır, Ervah onları açar kapar, açıldıkça su girüp cezir olur, kapandıkça med eder».

mümkündür. Türk devrinde buraya Eflâton'un mezarı değil fakat rasathanesi deniliyordu. Hasluck'un ikinci hipotezi, yani binanın Ankara'lı Hagios Platon adındaki bir azize ithaf edilmiş olması ihtimali de tamamen geri çevrilemez. Bu durumda Platon adı daha kolaylıkla Eflâton'a döndürülmüş olabilir. Bilindiği gibi Platon'un islâm dillerindeki karşılığı Flâton- Eflâton'dur. Bu Bizans kilisesi Amphilokios veya Platon adına ithaf edilmiş ve Konya Selçuklu hâkimiyetine geçtikten sonra bir rivayete göre rasathane olarak kullanılmıştır. Bu rivayeti destekliyecek bir delil yoktur. Ortaçağ İslâm âleminde rasat yerleri ve kuleleri kullanıldığı bilinmekle beraber, Konya kilisesinin bu gaye ile kullanıldığını isbat edecek bir kayıt ile karşılaşmadık. Selçuklu devrinde burası rasathane olmuş mudur? yoksa bir şapel olarak mı kalmıştır? veya mescid haline mi getirilmiştir? Bu suallerin şimdilik kesin cevabı verilemez. Fakat şu var ki, Konya'da Osmanlı devri başladığında bu eski kilise Eflâton mescidi adı ile namaza açılmış bulunuyordu.

Tapu ve Kadastro Genel müdürlüğü arşivindeki Karaman eyaleti vakıfları hakkında H. 881 Ramazan'ında (=Aralık 1476) da yazılan bir defterde, Konya'da Eflâton mescidi'nin adı geçer. O sırada bu mescidin evkafı olarak iki dönüm arazisi ve üç dönüm de bağı bulunuyordu<sup>22</sup>. Böylece en azından Osmanlı devri başlarından itibaren bu eski kilisenin mescid olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Belki burası daha Selçuklu devrinde de mescid haline getirilmişti. Fakat bunu doğrulayacak bir bilgi yoktur. Selçuklu devrinde, Konya sarayında yaşayan hıristiyan asıllı prenseslerin ibadetlerine kilise olarak tahsis olunduğu yolundaki rivayet ise tamamen dayanaksızdır<sup>23</sup>.

22) F. Nâfiz Uzluk, *Fatih devrinde Karaman eyaleti vakıfları fihristi-Tapu ve kadastro U. Md. lüğü arşivindeki deftere göre*, Ankara 1958, s. 28 (no. 11).

23) Bu iddia Mesut Koman tarafından ortaya atılmıştır, bk. *Konya şehrinde Selçuklilerden evvelki devirler*, «Konya Halkevi Dergisi», sayı 5 (1937) s. 312 (buraya Saray kilisesi adını vermektedir). Selçuklu sarayında hıristiyan olarak yaşayan pek çok insanın bulunduğu bilinir. Fakat bu yapının şapel olarak bunlar tarafından kullanıldığını gösteren açık bir delil yoktur. Diğer taraftan bu eski kiliseye yakıştırılan Rasathane-Rasatgâh adının da sebebi bilinemez. Ortaçağ İslâm merkezlerinde bir takım rasathanelerin kurulmasına önem verildiği bilinmekle beraber, Konya'da Selçuklu sarayında da böyle bir tesis olduğunu doğrulayacak bir dayanak yoktur. Aydın Sayılı, *The Observatory in Islam and its place in the general history of the Observatory*, Ankara 1960, da Konya rasathanesinin hiç adı geçmemektedir. Halbuki Löytved, aşağıda not 39 daki yerde, s. 21, not 2 de Babaköylü Şeyh Ahmed'in *Nuhbe* tefsiri (veya şerhi)'nde Konya rasathanesine işaret ettiğini bildirir. Bu eseri bulup verilen bilginin doğruluğunu kontrol edemedik.

Mehmed b. Ömer el-Aşıkî'nin H. 1005 (=1596) -1006 (=1597) yılları arasında yazdığı, *Menazır'ül avâlim*'de «...buranın kalesinde Eflâton'un kabri vardır...» denilmektedir. Yani böylece Osmanlı devri içlerinde dahi, bu kilisenin Eflâton'un kabri bulunan bir yer belki bir ziyaretgâh olarak kabul edildiğini gösterir<sup>24</sup>. Matrakçı Nasuh (Nasuh es-Silâhi) nin *Beyan-ı menazil-i İrakeyn*'indeki şehir minyatürlerinden Konya'yı tasvir edeninde ise bu eski kiliseyi teşhis mümkün olmamaktadır<sup>25</sup>. İ. Hakkı Konyalı'nın muhtelif vakıf kayıtlarından çıkardığına göre, burası uzun süre, herhalde İçkale sahasındaki mahallenin mescidi olarak kullanılmıştır. III. Murad devrinde yazılan H. 992 (=1584) tarihli tahrir defterinde de burası «Vakf-ı mescid-i Eflâton der İçkale bermucib-i defter-i atik» başlığı ile kaydedilmiştir. Başvekâlet arşivindeki Karaman defteri (no. 387) nde ise mescidin evkafı olarak, Kızılkurt çiftliği, dört dönüm bağ ve tarla ile Girvat köyündeki bir çiftlik gösterilmiştir. Yine İ.H. Konyalı, Eflâton mescidi mütevellisi olan Seyid Mehmed ve Seyid Mustafa adlarına, Kızılkurt çiftliği ile Kocaç köyünün gelirlerinin verilmesini bildiren H. 1201 Şevvali (=Temmuz 1787) tarihli bir hükmü özel elde görmüş, Konya Vakıflar müdürlüğündeki bir def-

24) Ekrem Kâmil, *Hicri onuncu-milâdi onaltıncı asırda yurdumuzu dolaşan Arap seyahatlerinden Gazzî-Mekki seyahatnamesi ve «Menazır-ül Avalim»*. «İ.Ü. Tarih Semineri Dergisi» 1/2 (1937) s. 29, (Topkapı Sarayı-Revan ktp. no. 1667 deki elyazmada var. 286, 1). Bu elyazma hakkında bk. Fehmi Karatay, *Topkapı sarayı müzesi kütüphanesi türkçe yazmalar kataloğu*, İstanbul 1961, I, s. 448; Evvelce Revan köşkü ktp. ait olan (şimdiki no. 1346) bu yazma H. 1111 (=1699/1700) de istinsah edilmiştir. Ayrıca no. 1347 (evvelce Emanet haz. no. 1446) de XVII. yüzyılda, ve no. 1348 (evvelce III. Ahmed ktp. no. 1578) de H. 1089 (=1678/79) de istinsah edilmiş başka yazmaları da vardır. Kâtip Çelebi, *Cihannüma* (Müteferrika bask) s. 616 da da «Eflâton'un kabri Konya'nın kalesindedir» denilmektedir. Bu cümle coğrafya hakkındaki eski kitaplarda tekrarlanır, kşl. Yukarıda not 8 deki İbrahim Hamdi Efendi, *Coğrafya*'sında da Konya'dan bahsedilirken yâtruları arasında Eflâton anılır, kşl. T. Mümtaz Yaman, not 8 deki yerde, s. 1212.

25) Bu elyazma ve minyatürleri hak. bk. A. Gabriel, *Les étapes d'une campagne dans les deux Iraq, d'après un manuscrit turc du XVI<sup>e</sup> siècle*, «Syria» IX (1928) s. 346 vd.; Hüseyin Yurdaydın, *Matrakçı Nasuh*, Ankara 1963, Konya'yı tasvir eden minyatürün gerçeğe dayanarak meydana çıkarmak çok zordur. Bu resimde Mevlâna manzumesi açık surette işaretlenmiştir. Etrafı sur ile çevrili olan kısım Konya'nın dış suru olmalıdır. Alâeddin tepesi ve bunu çeviren iç kale belirtilmemiştir. Ortada iki köşesi kuleli yapının Selçuklu sarayı olması düşünülebilir. Bunun önünde çifte şerefeli minareli iki külliyyeden biri, 1901 e kadar sağlam olan minaresi iki şerefeli İnce Minareli medrese olabilir. Fakat bu durumda Alâeddin camii teşhis etmek imkânı olmadığı gibi, Eflâton mescidini de minyatürlerdeki binalardan biri olarak kabul mümkün değildir.

terde ise H. 1229 (=1814) de gelirinden bir kısmının Seyid Abdurrahman'a tevcihinin bildirildiğini tesbit etmiştir<sup>26</sup>. Bu kayıtlar eski kilise olan Eflâton mescidinin ondokuzuncu yüzyıl başlarına kadar mescid olarak kullanıldığını gösterir.

Bütün Osmanlı devri boyunca Konya'yı ziyaret eden seyyahların hatıratlarında şehir ve Alâeddin tepesi hakkında genel bazı bilgiler verilmekte fakat bu eski kilise ile ilgili faydalı olabilecek bir şey elde edilememektedir. Veya biz raslamadık. Nitekim 1813-14 yıllarında Anadolu'da dolaşan Macdonald Kinneir, bir vakitler tahkim edilmiş tesiri bırakan bir içkale içindeki yıkıntıların, Selçuklu sarayının kalıntıları olabileceğini yazmakla iktifa etmiştir<sup>27</sup>. İngiliz seyyahı Leake'ın 1800 e doğru pek çok kitabe gördüğü Konya içkale surları tahrib olunuyor<sup>28</sup>, ve şehrin bu köşesindeki tarihi eserler ihmal ediliyordu. Osmanlı hizmetindeki Alman subayı H. von Moltke, (1800-1891), 1838 de, Alâeddin tepesinde cami harabeleri (herhalde bunların bir kısmı saraya aitti) arasında çok zarif bir de kilise gördüğünü yazar<sup>29</sup>. 1826 doğru Konya'ya uğrayan L. de Laborde (1807-1869); Konya surlarının, bugün birer vesika değerinde olan resimlerini yapmış olmakla beraber<sup>30</sup>, bu binayı gösterecek bir açıdan çalışmamıştır. Buna karşılık Ch. Texier (1802-1871) bu tepenin resmini çizdiğinde önde Alâeddin köşkü harabesini, arka plânda ise bu yapıyı göstermiştir<sup>31</sup>. Ch. Texier'nin gravüründe, eski kilise, masif kitlesinin üzerinde yükselen aşırı derecede uzun kubbe kasnağı ile açık surette işaret edilmiştir. Fakat Texier'nin Anadolu hakkındaki daha yaygın genel kitabında, aynı gravür levhalar arasında yer almakla beraber, metin kısmında bu bina ile ilgili faydalı olabilecek hiçbir şey yoktur<sup>32</sup>. 19. yüzyılın ortalarına doğru, Konyanın içkalesinin sur ve

- 26) İ. Hakkı Konyalı, *Âbideleri ve kitabeleri ile Konya tarihi*, Konya 1964, s. 351-353.
- 27) J. Macdonald Kinneir, *Journey through Asia Minor... in the years 1813 and 1814*, London 1818, s. 221-222; ayrıca bk. aşağıda not 59.
- 28) W.M. Leake, *Journal of a tour in Asia Minor, with comparative remarks on the ancient and modern geography of that country*, London 1824.
- 29) H. von Moltke, *Briefe über Zustaende und Begebenheiten in der Türkei aus den Jahren 1835 bis 1839*, (5. baskı) Berlin 1891, s. 318.
- 30) L. de Laborde, *Voyage de l'Asie Mineure*, Paris 1838, de üç levhada Konya surları (2 lev.) ve bir genel manzara bulunmaktadır. Fakat bunların hiçbirinde Alâeddin tepesindeki eski bina görülmez.
- 31) Ch. Texier, *Description de l'Asie Mineure*, Paris 1839-1849, s. 100.
- 32) Ch. Texier, *L'Asie Mineure description géographique et archéologique*, Paris 1862, lev. 32; türkçesi, *Küçük Asya* (çev. Ali Suat) İstanbul 1339, 3 cilt.

yapı taşları, bir taş ocağı gibi kullanılarak yerlerinden sökülüyor ve şehrin içinde yeni yapılan resmî binalarda malzeme olarak kullanılıyordu. Bu sırada Konya'nın meşhur içkale surları da tamamen tahribe başlanmıştı. 1870'e doğru, Alâeddin tepesi, o devrin anlayışına göre «imar» edildiğinden, Eflâton mescidi de ele alınmıştır. W. Ramsay'ın işaret ettiğine göre, Konya Rumları bir rivayet çıkarmışlardı: güya bu mescid'de namâz kılan ölürdü<sup>33</sup>. Fakat Ramsay bu gülünç rivayeti «... fakat derhal mi yoksa sonra mı öleceğini...» belirtmiyorlar demek suretiyle ciddî kabul etmediğini gösterir<sup>34</sup>. Zaten cemaati iyice azalmış olan Alâeddin camii yanında, Eflâton mescidinin ibadet yeri olarak bir faydası yoktu<sup>35</sup>. Konya'da o sıralarda vali olan Burdur'lu Ahmed Tevfik Paşa 1872 de kiliseyi bir saat kulesi haline getirmeyi uygun bularak<sup>36</sup>, kubbesinin üstüne dörtköşe ahşap bir oda yaptırmış, bunun da tepesine yine ahşaptan esas saat kulesini inşa ettirmiştir. Kulenin dört cephesinde de birer saat kadranı bulunuyordu. Bu kulenin ve altındaki köşkün dışarı ile bağlantısı ise, binanın damından yukarı çıkan tek meyilli ahşap bir merdivenle sağlanmıştı.

Eflâton mescidi böylece yeni bir hüviyet kazandıktan sonra **Saathane** olarak adlandırılmıştı. Kubbesinin tepesine ahşap saat kulesi yapılırken, apsis kısmının dış cephesine tam ortaya, buradaki bir pencerenin üstüne mermerden yuvarlak bir taşla işlenmiş Sultan Abdülaziz (1861-1876) in tırası ile

- 33) Kiliselerin cami olarak kullanılmaması için bu çeşit söylentiler başka yerlerde de uydurulmuştur, bunlardan bir kısmı evvelce derlenmiştir, bk. Hasluck, *Christianity and Islam*, I, s. 20 vd.
- 34) W.M. Ramsay, *Pauline and other studies in early Christian history*, London 1906, s. 170.
- 35) Ondokuzuncu yüzyılda Konya iyice boşalmış ve içkaleden uzaklaşmıştı. Daha 17. yüzyılda bile Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, III, s. 21 (yeni baskısı, *Evliya Çelebi seyahatnâmesi*, IV, s. 216), Alâeddin caminin cemaatinin az olduğunu yazar.
- 36) Osmanlı hâkimiyetinin son devrinde, İmparatorluğun başlıca şehir ve hatta kasabalarında birer saat kulesi yapılmasına önem verilmiştir. Bunların değişik üslup ve mimarileri olduğu gibi, birçoğu da eskiden kalmış bir yapıdan faydalanılarak kurulmuştur. Meselâ Edirne saat kulesi, şehrin Roma-Bizans devirlerine ait bir kale burcu üzerine oturtulmuştu. Erzurum saat kulesi ise, Saltuklular devri eseri bir minarenin üstüne inşa edilmiş ve hatta bunun çok değerli tuğla kitabesinin kısmen bozulmasına da sebep olmuştu. Bir kaç örneğe dayanan ve az sayıda resimli, çok kısa bir denemede saatkuleleri üzerinde durulmuştur, bk. F.K. Kienitz, *Osmanische Uhrtüme, Ein Stück Kulturgeschichte aus alten türkischen Staedten*, «Mitteilungen-Deutsch-türkischen. Gesellschaft» sayı 54 (1963) s. 2-5. Son Osmanlı devri saatkuleleri hakkında bir çalışma hazırlamaktayız.

uzunca manzûm bir de kitabe yerleştirilmişti. O devirde, Vilâyet mektûpçusu olan Halet Bey tarafından yazılan bu tarih, yayımlanan bir kopyasından öğrenildiğine göre şöyle idi :

Şehin Şâh-ı cihan Abdülaziz Han ahd-i adlinde  
Döner hep mihver-i bâlâda çarh-ı a'zam-ı devlet  
Dönüp tam sâate gitmektedir doğru mesâlih hep  
İyâr-ı adl ü temkini vereli mülke temşiyet  
Bu bâlâ kulle de ser çekti işte evc-i âlâya  
Bulunca sâye-i lutfunda tâc-ı cevher-i ziyet  
Ede müzdâd ömrün her dakika ol şehin Mevlâ  
Tanîn endâz-ı dehr oldukca bang-i sâat-i kudret  
Bu bünyâd-ı gihin tecdîdine Hâlet dedim tarih  
Rasadgâh-ı Felâtun'ken yapıldı kulle-i sâat

رصدگاه فلاطونکن یابادی قلہ ساعت

1289 (=1872)

Maalesef bina tahrip edildiğinde bu tura ve kitabe de ortadan kaybolmuştur. Yukarıdaki kopya, Abulkadir Erdoğan tarafından yazılmış ve Konya hakkındaki kitaplarda yayımlanmıştır<sup>37</sup>. Kubbesinin üstü saat kulesi haline getirildikten sonra, Eflâtun mescidinin içi, bütün pencereleri örülmek suretiyle bir anbar, bir depo haline getirilmiştir. Konyalı, çocukluğunda burasının gaz deposu olarak kullanıldığını yazar. Daha sonraları Pace ise, içeride cephaneye olduğunu ve bu yüzden içeriye giremediğini bildirir. Bina, herhalde saat kulesi olduğu sırada dıştan badana edilmiş ve eski fotoğraflarda görülen beyaz dikey çizgiler de çekilmiş olmalıdır. Fakat bundan sonra artık bir daha bir bakım görmemiştir. Elimize geçen bazı fotoğraflarda saat kulesi olan ahşap katların iyice bakımsız durumda buldukları dikkati çe-

37) Bu kitabe kopyasının ilk defa Hamdizade Abdulkadir [Erdoğan] tarafından, *Saat kulesi*, «Ocak» dergisi, sayı 14 (Konya 31 Mart 1334) s. 115-116 de yayımlandığı bilinmektedir. (bu dergi H. Tank Us ktp. de vardır). Kitabe metni ayrıca şu yayınlarda vardır : Sarre, *Konya köşkü*, Ş. Uzluk tarafından yazılan notlar, s. 107; M. Önder, *Mevlâna şehri Konya*, Konya 1962, s. 456; İ. Hakkı Konyalı, *Konya tarihi*, s. 353.

ker. Yalnız arada, saatin bulunduğu ufak köşkün üst pencerelerinin değiştirildiği anlaşılıyor. Bunlar önce açıkken sonra panjurlu olmuştur.

Yirminci yüzyılın başlarında Konya yeniden Batı âlemince tanınmaya başladığında, seyyah rehberlerinde veya Konya hakkındaki genel kitaplardan buradan bir iki kelime ile bahsedildiği görülür. Çoğunda eski Eflâtun mescidi sadece *Saathane* adı ile belirtilmiştir<sup>38</sup>. Bu sıralarda Konya'da Alman konsolosu olan Löytved, bu şehre dair yazdığı kitabında buradan bahsetmiş, İstanbul Asar-ı atika müzesi uzmanlarından G. Mendel (1873-1938) Konya hakkında göremediğimiz makalesinde tepenin bir krokisinde kilisenin yerini göstermiştir<sup>39</sup>. Buna karşılık bir Konya monografyası meydana getirmeğe çalışan C. Huart işe yaracak hiçbir bilgi vermemiştir<sup>40</sup>. Bu yıllarda bu tarihi yapının pek çok fotoğrafı da çekilmiş, bunlardan bazıları yabancı<sup>41</sup> bazıları ise yerli yayınlarda<sup>42</sup> basılmıştır. 1884 de Konya'ya gelen Amerikalı J. R. S. Sterrett'in işaret ettiği gibi, bu sıralarda Âlaeddin tepesindeki bütün eski yapıların taşları, yapı malzemesi olarak sökülüp götürülüyordu<sup>43</sup>.

- 38) V. Cuinet, *La Turquie d'Asie*, Paris 1896, I, s. 821; Meyers Reisebücher, *Türket, Rumäenien, Serbien, Bulgarien*, (7. baskı) Leipzig-Wien 1908, s. 354; K. Baedeker, *Konstantinopel...*, (2. baskı), Leipzig 1914, s. 291.
- 39) J.H. Löytved, *Konia, Inschriften der seldjukischen Bauten*, Berlin 1907, s. 21; Mendel, hakkında bk. yukarıda not 10.
- 40) Cl. Huart, *Konia, la ville des derviches tourneurs-Souvenirs d'un voyage en Asie Mineure*, Paris 1897, s. 152 (...La tour de l'horloge est le choeur d'une ancienne église byzantine, dont la forme arrondie est très frappante...), aynı tarihlerde Konya'ya uğrayan F. Sarre de bu yapıdan sadece bir iki kelime ile bahseder : *Reise in Kleinasien-Sommer 1895, Forschungen zur seldjukischen Kunst und Geographie des Landes*, Berlin 1896, s. 34 (An dem schon erwachten Hügel vorüber, von dem eine kleine byzantinische Kirche...herabschauen...).
- 41) Bu yapının yıkılmadan önceki durumunu aksettiren çeşitli fotoları, yabancı yayınlardan bazılarında bulunmaktadır, bk. W.M. Ramsay, *Pauline and other studies*, London 1906, başlık sahifesindeki foto, aynı resim W.M. Ramsay, *The cities of St. Paul their influence on his life and thought*, London 1907 (tıpkıbasımları, Michigan 1960, 1963, 1965, 1967) s. 381, lev. XIV; W.M. Ramsay — G.L. Bell, *The Thousand and One Churches*, London 1909, s. 403-404, res. 328-330; ayrıca bk. aşağıda not 47 deki yerde.
- 42) Yapının fotoğrafları ile hakkında kısa notlar yerli dergilerden bazılarında basılmıştır, bk. «*Servet-i fünun*» XXIV, sayı 603 (1318) s. 69; «*Şehbal*» IV, sayı 90 (1329) s. 348. Yıkıldıktan sonra bu eski Bizans kilisesi hakkında birer resim ile birlikte kısa notlar şu yeni yayınlarda bulunmaktadır: Mesut [Koman], *Konya şehrinde Selçukilerden evvelki devirler*, «*Konya Halkevi Dergisi*» sayı 5 (1937) s. 311-312;



Hatta «imarıcı» vâlilerden biri 1905 de, Selçuklu sanatının eşsiz eserlerinden olan Âlaeddin köşkü denilen kasrı da yıktırmağa giriştiğinde konsolos Löytved bunu önlemiş ve vâliden şu cevabı almıştı: «Hiç tasalanmayın, yerine derhal yeni bir köşk yaptıracağım!» Herhalde bu cevabı veren vâli, yukarıda adı geçen Cevat adındaki şahıs olmalıdır. Ve nihayet bu değerli eser 5 Nisan 1907 de yıktırılmış veya kendi kendine yıkılmıştır<sup>44</sup>. 1895 de Konya'ya gelmiş olan F. Sarre (1865-1945) kilise hakkında bir inceleme yapmamış, fakat elde ettiği bir plân üzerinde tam yerini işaretlemiştir. H. Rott da 1906 yılında Anadolu'da yaptığı incelemeler sırasında Konya'ya uğradığında Saat kulesi olan eski kiliseyi görmüş; kitabında bunu bir kaç cümle ile anlatmıştır «...tepede İkonion metropoliti Amphilokios'a izafe edilen kilise bulunmaktadır. Bu birçok defa yenilenmiş bir Orta Bizans devri yapısı olup, bugün saat kulesi haline getirilmiştir. Kuzey ve güney cephelelerinde, kademeli kemerler içinde olan ikiz pencerelerinin etrafı ile iki sıra halinde kör pencerelere sahip kubbe kasnağının tuğladan yapılmasına karşılık, duvarlarının diğer kısımları moloz taşlardan ve devşirme parçalardan örülmüştür».<sup>45</sup>

1880 yıllarındanberi 1914 e kadar devamlı bu bölgede araştırmalar yapan W. Ramsay ise, Miss Bell ile hazırladığı büyük kitabında, Eflâton mes-

Mehmed Önder, *Konyada Selçuklulardan önceki devirlere ait eserler üzerine kısa notlar*, «Ant» sayı 30 (1962) s. 25-27; ay. yz. *Mevlâna şehri Konya*, s. 454-457; İ. Hakkı Konyalı, *Konya tarihi*, s. 351; ve yine İ. Hakkı Konyalı tarafından yayınlanan «*Tarih Hazinesi*» dergisi, sayı 15, s. 801.

- 43) J.R.S. Sterret, *Preliminary report of an archeological journey made in Asia Minor during the summer of 1884*, «*American School of Classical st. at Athens*» (Boston 1885) ayrıbasım s. 15: surların malzemesi bir taş ocağı gibi kullanılıyordu.
- 44) J. Strzygowski, *Der Kiosk von Konia*, «*Zeitschrift für Geschichte der Architektur*» I (1907/08) s. 3-9, kşl. aynı cild s. 134 deki not. Vâlinin 1905 deki yıktırma teşebbüsünü Löytved önlediğinde şu cevabı aldığı yazar: «Sorget Euch nicht, ich baue sofort einen neuen Kiosk». Ayrıca bk. H. Ethem (Eldem), *Asar-ı atika-i milliyemiz nasıl mahv oluyor*, «*Şehbal*» sayı 36 (1327) s. 227-229; Kemaleddin, *Konya'da Alâeddin Sarayı asar-i bakiyesi*, «*Yeni Mecmua*» I, (12 Temmuz 1917) s. 29-31.
- 45) H. Rott, *Kleinasiatische Denkmaeler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien*, Leipzig 1908, s. 95-96. Rott, kilisenin fotoğraflarını kitabının ikinci cildinde yayınladığını bildirmekte ise de (kşl. s. 96, not 1) bu cilt hiçbir vakit basılmamıştır. Yazar ayrıca, bu yapıyı Side, İslâmköy kiliseleri ile Çanlıkilise'ye benzetmektedir. Bu husustaki görüşünün sebeplerini açıklamadığından bu iddiası boşlukta kalmaktadır. Bizim görüşümüze göre plân ve üstyapı bakımından Konya kilisesi ile bunlar arasında bir benzerlik yoktur.

cidi olan bu kilisenin bir kaç fotoğrafı ile beraber ilk defa olarak bir de plânını yayınlamıştır<sup>46</sup>. Pek iyi olmamasına rağmen bu plân şimdiki halde, yapının mimari durumunu gösteren tek vesikadır. Bu planda binanın mescid olduğunu belli eden, ve vaktiyle F. Nafiz Uzluk'un da gördüğü mihrap işaretlenmiştir.

İlk dünya harbi sıralarında vâli Muammer bey zamanında yapının tepesindeki ahşap oda ile saat kulesi sökülüp kaldırılmış ve kubbenin üstü tekrar muntazam kiremit ile örtülmüştü. Bu sıralarda burası cephanelik olarak kullanılıyordu. Konya'yi ziyaret eden İtalyan B. Pace, Eflâton mescidinin bu son durumunu aksettiren güzel bir fotoğrafını yayınlamış, hakkında kısa ve özlü bilgi vermiştir<sup>47</sup>. İlk dünya savaşından az sonra, Kurtuluş savaşı sırasında anlaşılmayan bir sebepten (1921 de ?) temellerine kadar yıktırılarak ortadan kaldırılmıştır<sup>48</sup>. Bina tamamen unutulmuşken, yıkılmadan otuz yıl sonra, Platon'un mezarını bulunduğu (!) dair havadisler yayılmış ve bu hususta günlük gazetelerde bir iki haber çıkmıştır<sup>49</sup>. Bu keşif (!) de basını bir kaç gün ilgilendirdikten sonra unutulmuştur. Böylece Bizans devrinin bu adı kesinlikle bilinmeyen (belki Amphilokios belki Hagios Platon ?) kilisesi ve Selçuklu devrinin Eflâton mescidi tarihe karışmıştır.

- 46) W.M. Ramsay ve G.L. Bell, *The Thousand and One Churches*, London 1909, s. 403-404, res. 328, Miss Bell tarafından çizilen bu plân örtü sistemini yeterli surette göstermemekle beraber bu hususta bugün için elde olan tek vesika olarak değerlidir. Bell, *ay. esr.* s. 404 de, yapının kuzey-batı köşesindeki kısmın üzerini bir kubbenin örttüğünü yazmakta ve bunun Türk devrine ait bir inşaat olabileceğini tahmin etmektedir. Halbuki planda bu kubbe işaretlenmemiştir.
- 47) B. Pace, *Ricerche archeologiche nella regione di Conia-Adalia-Scalanova 1914 e 1919*, «*Annuario della R. Scuola arch. di Atene e delle missioni Italiane in Oriente*» III ve VI-VII (Bergamo 1926) s. 354 (ayrıbasım s. 104) de res. 8 de yapının fotoğrafı, s. 353 vd. (ayrıbasım s. 103 vd.) de hakkında bilgi verilmiştir.
- 48) Yıkıtmanın kim olduğu kesinlikle anlaşılmamaktadır, M. Koman, *not 23 deki yazısında*, s. 312 de sadece: «...kazaya kurban gitti...» der; İ. Hakkı Konyalı *yukarıda not 11 deki makalesinde*, bu işin Fahreddin [Altay] Paşa tarafından yaptırıldığını yazar; Ş. Uzluk ise *Konya köşkü*, tercümesinde, s. 95 not 3 ve 107, Belediye başkanı Muhlis [Koner] in adını vermektedir. Muhlis Konei üç defa Belediye başkanı olmuştur.
- 49) Bu haberlerin gazetelerde çıkması üzerine bazı cevaplar da yayınlamıştır, bunlardan bir tanesi Adnan Adıvar tarafından *Cumhuriyet* gazetesinde (3 Mart 1951) de «*İlme hürmet de hamiyettir*» başlığı ile bir başkası da İ. Hakkı Konyalı tarafından Ali Rıza Nalbandoğlu adındaki bir okuyucuya cevap olarak «*Tarih Hazinesi*» dergisi, sayı 7 (Şubat 1951) kapak iç yüzünde yayınlanmıştır.

## III

## Mimarisi

Elimize geçmiş olan plânına ve fotoğraflarına göre Eflâtun mescidi olan eski Bizans kilisesi ilk mimari biçimini koruyamamıştı. Bazı kısımları daha eskiden ortadan kalkmış, bazıları da Selçuklu veya Osmanlı devirlerinde değişikliğe uğramıştı. Yapının son şekli ile güdük olduğu muhakkaktı. Narthex kısmı ortadan kalktıktan başka, yarım yuvarlak büyük bir çıkıntı teşkil eden esas apsisin iki yanındaki küçük apsisler de değişik bir görünüğe sahiptiler. Bunlardan sağdaki (güneydeki) içeride yarım yuvarlak biçimini koruyabilmiş, dışarıda ise fazla taşkın olmayan bir çıkıntı teşkil etmişti. Bu çıkıntı mahya çizgisine kadar yükselmiyor, cephenin ortalarında kalıyordu. Halbuki soldaki (kuzey'deki) yan apsis hiç mevcut değildi ve burada düz bir duvar bulunuyordu. Yapının bütün kuzey cephesi ile birlikte bu kısmın da geç bir devirde yenilenmiş olduğuna ihtimal verilebilir. Yapının batı cephesi de elimizdeki tek ve pek net olmayan fotoğraftan anlaşıldığı kadarı ile tamamen düz ve kapalı bir cephe halinde idi. Bizans devrinde burada bir narthex bulunacağına ve esas giriş veya girişlerin bu tarafda açılması gerektiğine göre, aslında buranın başka bir mimari düzende olması beklenirdi. Herhalde bu cephe de Türk devrinde bu şekli almıştı. Yapının sanat bakımından orijinal ve en dikkate değer cephesi güney tarafındaki idi. Burada başlıca iki kısım dikkati çekiyordu. Hafifçe çıkıntı teşkil eden doğu kısmı Bizans duvar işçiliğini en iyi aksettiren parça idi. Burada yukarıda içiçe çifte kademeli tuğla bir kemerin içinde bir ikiz pencere açılmıştı. Kemerleri ve kenarları tuğladan olan bu ikiz pencereyi ortadan ayıran sütun kaldırılarak içerisi doldurulmuştu. Pencere kemerleri ile büyük kemer arasında kalan duvar sathı ise, tuğladan örgü şeklinde bir dolgu ile kapatılmıştı. Aynı cephenin batı kısmında ise büyük bir sivri kemerin içine açılmış bir kapı bulunuyordu. Bu kapı kemeri o derecede açık Türk mimari üslubundadır ki, hiç şüphe edilmeksizin bunun Türk devrine ait olduğu söylenebilir. Mescidin mihrabı da bu cephenin iç tarafında bulunmasına rağmen, kapının aksi tarafındaki duvarda yani mihrabın karşısında yapılmayıp, aynı duvarda açılmasının sebebi, Alâeddin tepesinin bu tarafının önemli oluşunda aranmalıdır. Bu yüksek sivri kemerli kapı, Bizans kilisesinin Eflâtun mescidi olurken, Türk mimarisinin bir elemanı ile zenginleştirildiğini isbat ediyordu. Apsis yarım yuvarlak son derecede sade bir çıkıntı halinde idi. Genellikle Bizans kilise-

lerinde bu kısımda raslanan teferruat burada yoktu. Yapının mahya hattı düz bir hat haline getirilmiş ve bir kirpi saçak yapılarak üstü kiremit ile örtülmüştü. Ramsay ve Bell'in basit plânlarında işaretlenmediğinden, yapının esas mekânından başka kısımlarının iç örtüsünü de tesbit edemiyoruz. Fotoğraflardan anlaşıldığı kadarı ile, moloz taşı ve tuğladan yapılmıştı, ve masif görünüşlü, kapalı, sert bir kitle teşkil ediyordu. Cephelerde, yukarıda bahsi geçen, büyük kemer içindeki ikiz pencere istisna edilecek olursa, zaten sayıları pek az olan bütün pencereler Türk devrine aitti. Bunların söveleri iri taş bloklarından meydana getirilmişti. Böyle birer pencere ana apsisin ortasında ve yan apsisde açılmıştı. Yan cephelerde de aynı biçimde pencereler vardı.

Eflâtun mescidi olan kilisenin en fazla dikkati çeken tarafı hiç şüphesiz ortasında yükselen kubbe kasnağı idi. Tuğladan yapılan ve nisbet bakımından aşırı denilecek derecede yüksek olan bu kasnak yuvarlak gibi görünmekle beraber aslında onaltı köşeli bir çokgen meydana getiriyordu. Bu çokgenin her yüzünde tuğladan iki kademeli birer kemer içine alınmış ince uzun bir peacere ile alternatif olarak bir korniş bulunuyordu. Bu pencere dizisinin üstünde yine kademeli kemerler içinde bir sıra niş dolaşıyordu. Bunlara niş diyoruz. Çünkü fotoğraflarda hepsinin de içleri dolu, kapalı görünmektedir. Esasında bunların da içlerinde birer pencere açıklığı olduğunu da hesaba katmak mümkün olabilir. Bu ikinci dizinin üstünde de tamamen yuvarlak olarak kasnak daha yükseliyor, ve bir kirpi saçakla son buluyordu. Bizans mimari karakteri bu kasnakta açıkça bellidir. Yalnız şu var ki, çift sıralı kemerleri ile bu kasnak Bizans kubbe mimarisinde istisnaî bir yere sahipti. Bizans mimarisinde böyle çift dizi kemerli yüksek kasnaklı kubbe, Selânik'de 11. yüzyılın ortalarına ait Panagia Khalkeon kilisesi (Türk devrinde : Kazancılar camii) nde görülür<sup>50</sup>. Böyle bir kubbenin, Edirne'de bugün artık hiçbir izi kalmayan Ayasofya kilisesi (sonra camii) nde de bulunduğu sanılmaktadır. Yalnız bu binada belki 6. yüzyıllara ait bir esas yapı, geç bir devirde tamir ve takviye edildiğinde orta kısmına çift kemerli ve üstte bir sıra niş bulunan kasnağa sahip bir kubbe yapılmıştı<sup>51</sup>. Bulgaris-

50) Ch. Diehl, M. Le Tourneau ve H. Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris 1918, s. 153-163, lev. L - LIII; D.E. Evangelidis, *He Panagia ton Khalkeon*, Selânik 1954, lev. 1, 2, 4, 5; G. Zographakis, *Saloniki*, Atina tz., res. 42 ve 43; Karoline Papadopoulou, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Panaghia ton Khalkeon in Thessaloniki*, Graz-Köln 1966, s. 19 röllövesi, ve lev. 1-2.

51) S. Eyice, *Bizans devrinde Edirne ve bu devire ait eserler*, Edirne Fethinin 600.

tan'da Zemen'deki küçük kilisenin (14. yüzyıl) kasnağı da iki sıra kemerlidir<sup>52</sup>. Konya'daki eski kilisenin de Konya'nın Türk idaresine geçmesinden az önce, 10. veya 11. yüzyılın başlarında yapıldığına veya hiç değilse bu kubbesinin inşa edildiğine ihtimal verilebilir.

Plân bakımından ise fazla bir iddiada bulunmaya imkân yoktur. Zamanla çok değişikliğe uğramış olduğundan esas biçimini tahmin etmek de, binanın aslı da ortada olmadığına göre çözümlenemez hale gelmiştir. Dışarı tek taşkınlığı teşkil eden apsis, içeride ikisi apsis duvarına gömülü, ikisi ise serbest dört pâyenin meydana getirdikleri kare üzerinde yükselen kubbe, bu karenin üç tarafındaki mekânları ile yapı, Orta Anadolu'da karşılaşılan bir plân tipinin temsilcisi olabileceği tesirini bırakmaktadır. Bu plân tipinin en mükemmel örneği ise Sivri hisar<sup>53</sup> ile Çukurken<sup>54</sup> ve Meram<sup>55</sup> daki kiliselerdir. Konya'nın bu eski kilisesi, Bizans mimarisine hakkındaki genel yayınlarda pek nadir olarak anılmıştır<sup>56</sup>.

İlk mimarî biçiminin çok bozularak çağımıza kadar gelmesine rağmen, Konya'daki Eflâton mescidi, Orta Anadolu'da oldukça yaygın sayılabilecek bir plân tipinin temsilcisi olduğu tesirini bırakıyordu. Şimdiye kadar bu husus dikkati çekmiş olmamakla beraber, yukarıda işaret ettiğimiz misaller ile birlikte bu yapı başlıbaşına bir grup teşkil etmekte idi. Diğer taraftan eski Kappadokia yani Nevşehir-Göreme bölgesindeki kayaya oyulmuş kilise ve manastırlar arasında da bu plân tipinin temsil edilmiş olduğu dikkati çeker. Ortahisar'da Cambazlı kilise de, tamamen tüf kitlesi içine oyulmuş olmakla beraber ana mekânda iki sütun bulunmakta, bunlar ile apsisin iki yanındaki pâyelerin meydana getirdikleri kare üstünde kubbe bulunmaktadır.

*yıldönümü Armağan kitabı*, Ankara 1965, s. 69-71, res. 8-9 (Burada s. 70 de son satırdaki *birinci* kelimesi *ikinci* olacaktır).

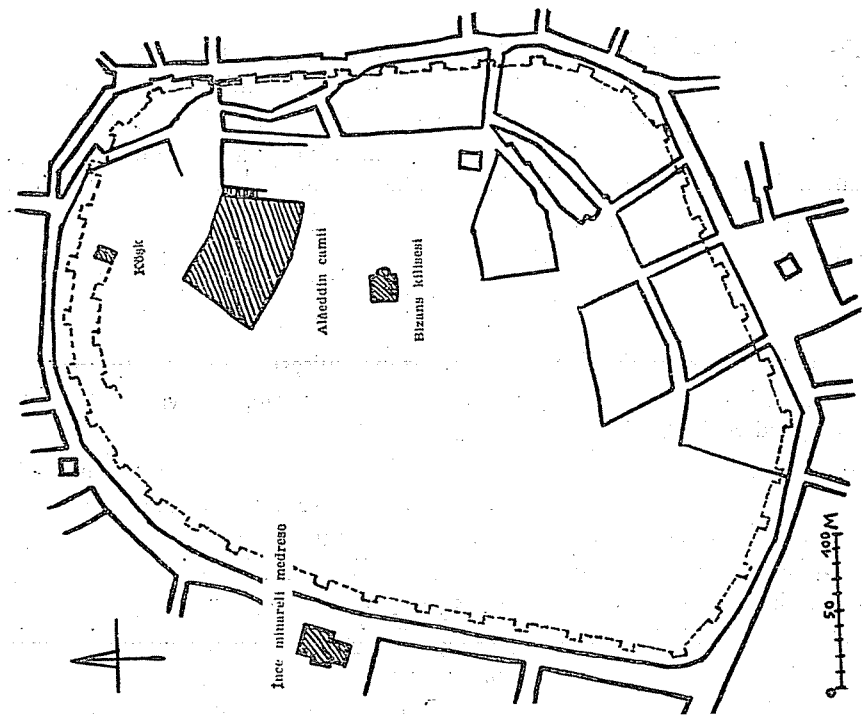
- 52) B. Filov, *Geschichte der Altbulgarischen Kunst*, Berlin-Leipzig 1932, s. 59, lev. 29 b; Bulgar Akademisi, *Kratka historia na Bulgarskata arhitektyra*, Sofia 1965, s. 109 ve res. 104.
- 53) Râmşay ve Bell, *Thousand and One Churches*, s. 376 vd, res. 300 (plân), res. 301-310 (fotoları); Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, s. 276, res. 101.
- 54) Ramsay ve Bell, *ay. esr.* s. 382, res. 311 (plân) 315 (resim-ve fotoları).
- 55) Gertrude Bell, *Notes on a journey through Cilicia and Lycaonia*, «*Revue Archéologique*» (1907) s. 27-30, res. 22-25.
- 56) J. Ebersolt, *Monuments d'architecture byzantine*, Paris 1934, s. 164 de bu yapının tipini belirli bir surette ayırd edememiş ve bunu simetrik olmayan bir misal olarak göstermiştir. G. Dimitrokallis, *Oi stravroeideis Engegrammenoi naoi tes Mikras Asias-Les églises du type de la croix inscrite de l'Asie Mineure*, «*Mikrasiatikon Khronikon*» XIII (1967) s. 157, res. 71.

Böylece bu oyma kilise, Konya'daki Eflâton mescidi olan yapının yakın bir benzeridir<sup>57</sup>. Alâeddin tepesindeki bu yapı, dış mimarisini aksettiren eski fotoğraflardan anlaşıldığı kadar ile, çok eski bir tarihe ait değildi. Konya metropoliti Amphilokios devrinde, yâni dördüncü yüzyılda yapılmış olabileceğine ihtimal vermek pek mümkün değildir. Yerinde daha eski bir dinî yapı olsa bile, böyle bir ihtimali de destekliyecek bir bilgi yoktur. Herhalde Eflâton mescidi olan kilise, Orta Bizans devri içinde inşa edilmiş olmalıydı. Tarihlendirilmesi hususunda şimdilik daha fazla birşey söylenemez.

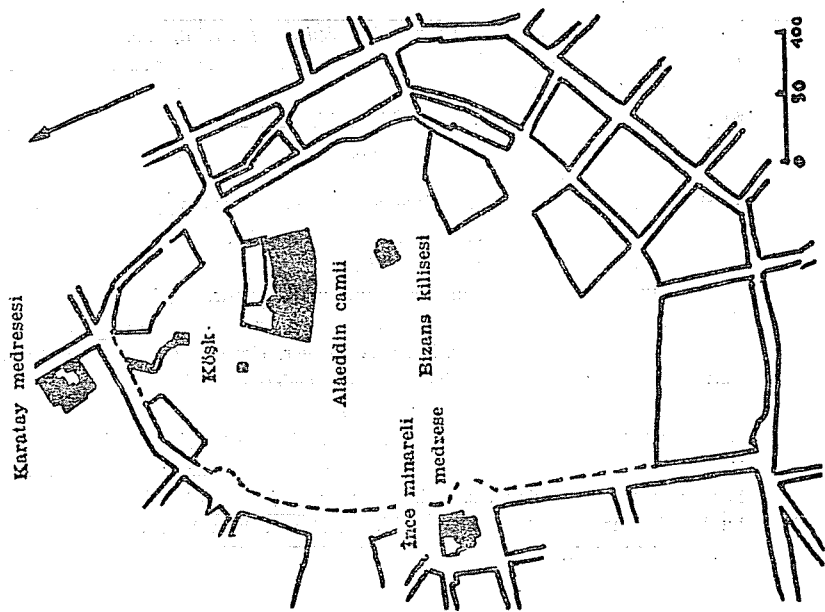
\* \*

Eflâton mescidi denilen bu eski Bizans kilisesi hakkında bulunanları bir araya getirmek suretiyle yaptığımız bu çalışmanın, Konya'nın bu eski eserini şimdiye kadar bilinenden daha tam bir halde tanıtabildiğini sanıyorum. Uzun yüzyıllar Konya'nın bir âlameti olan bu tarihî eserin yalnız bir Bizans hatırası olmayıp, aynı zamanda Selçuklu ve Osmanlı devirlerinin de bir temsilcisi olduğu ne yazık ki hesaba katılmaksızın, yıkılıp kaldırılmış ve böylece Alâeddin tepesinin tarihi topoğrafyası çok değerli ve önemli bir elemanından mahrum bırakılmıştır. Aynı tepe, Dünya müzecilik tarihi bakımından başka bir benzerine az raslanır surlarının<sup>58</sup>, Türk medeniyet tarihi bakımından eşsiz değerdeki Selçuklu sarayı ve onun son kalıntısı olan Alâeddin köşkü denilen Kılıç Arslan kasrının<sup>59</sup> ve nihayet bu Eflâton mescidinin yıkıtılmaları ile zengin tarihinden çok şey kaybetmiştir<sup>60</sup>.

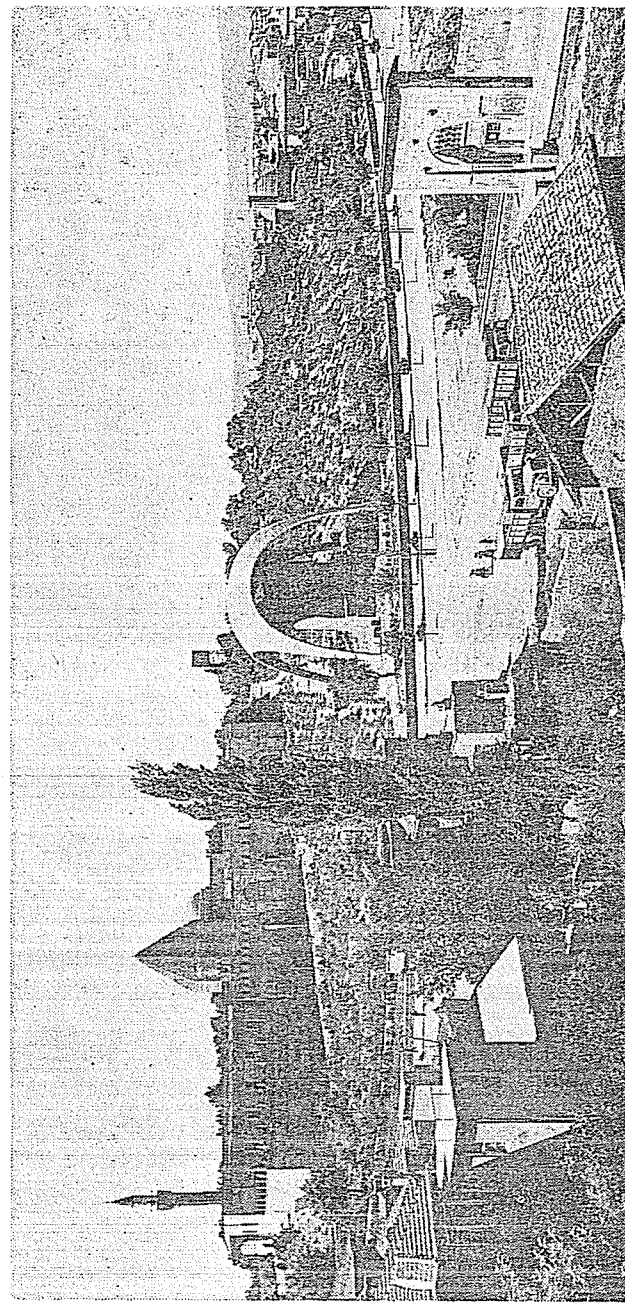
- 57) M. Thierry ve N. Thierry, *Une nouvelle église rupestre de Cappadoce: Cambazlı kilise à Ortahisar*, «*Journal des Savants*» (1963) s. 5-23; ayrıca bk. Dimitrokallis, *yukarıda not 56 daki yerde*, s. 159-160.
- 58) Konya surları Dünya müzecilik tarihinde bir sembol olarak kabul edilebilir. Önceki devirlere ait her çeşit işlenmiş parça onları korumak gayesi ile ve aynı zamanda bu surların dış taraflarını süslemek için, duvarların yüzeylerine yerleştirilmiştir. Böylece Konya surları bir bakıma Ortaçağ'da Selçuklu Sultanı tarafından kurulmuş bir taş eserler müzesi (*lapidarium*) idi.
- 59) Konya'da 1807 de uğrayan G. A. Olivier, bir tepe üstündeki sarayı harap bir halde görmüştür. Hatta bunun bir kısmı yıkıtılmıştır. «Fakat kalan parçalarından anlaşıldığına göre bu saray evvelce hayli geniş olup, oldukça müstesna bir mimariye sahipmiş» demektedir, kşl. G. A. Olivier, *Voyage dans l'empire Othoman...*, Paris 1807, VI; S. Eyice, *Eski seyahatnamelerde Türkiye ve İstanbul: G. A. Olivier*, «*Türk Yurdu*», sayı 266 (1956) s. 652.
- 60) Son büyük tamiri gerektiren tehlikeli durum başgösterdiğinde, Alâeddin camiinin tamamen yıkılıp, yerinde arkeolojik inceleme ve araştırmalar (!) yapıldıktan sonra yeniden inşası teklif edilmişti. Çok şükür bu proje önlenmiş ve Türk sanatının bu büyük eserinin olduğu gibi tamarine, sadece avluda bazı araştırmaların yapılmasına girilmiştir.



Res. B — Hakkı Bey ile Krecker'in çizip, Sarre tarafından yayımlanan Alâeddin tepesi krokişi.



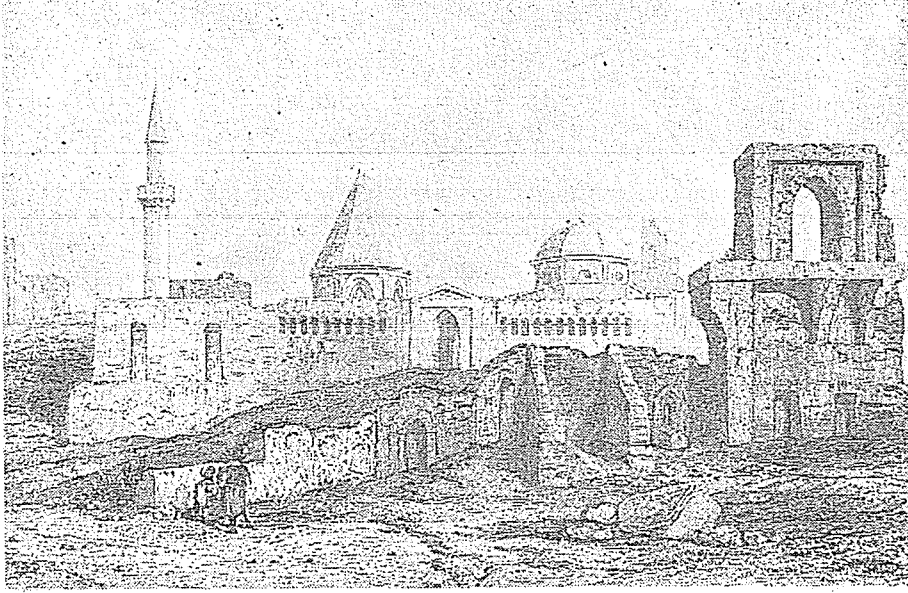
Res. A — Mendel'in krokişinde Alâeddin tepesi.



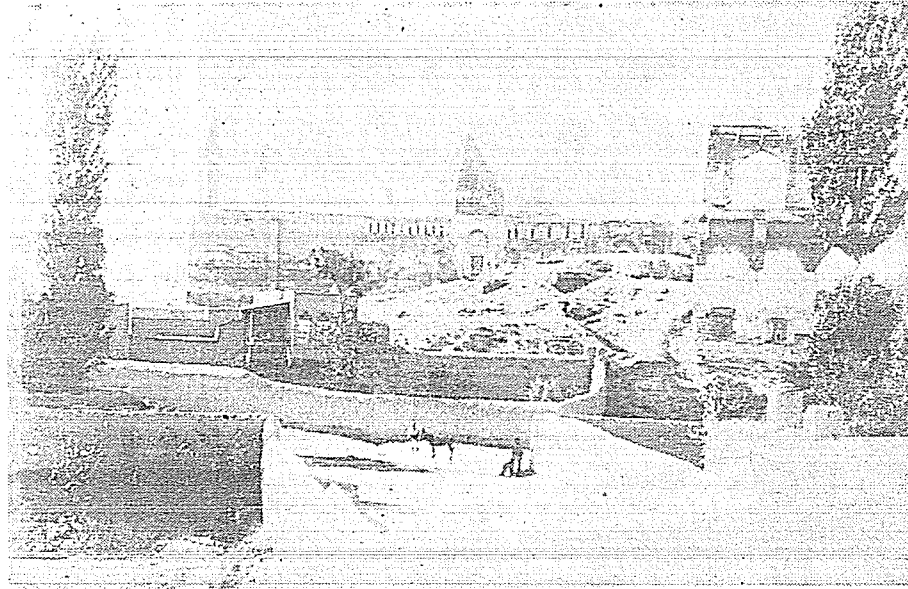
Res. 1 — Alâeddin tepesinin bugünkü görünüşü.

Solda yukarıda Alâeddin camii, ortada köşk kalıntısı, sağda kenarda Karatay medresesi kapısı, küçük Karatay medresesi kalıntısı (çifte meyilli kiremit örtülü sundurma altında), sağda arka planda İnce minareli medrese.

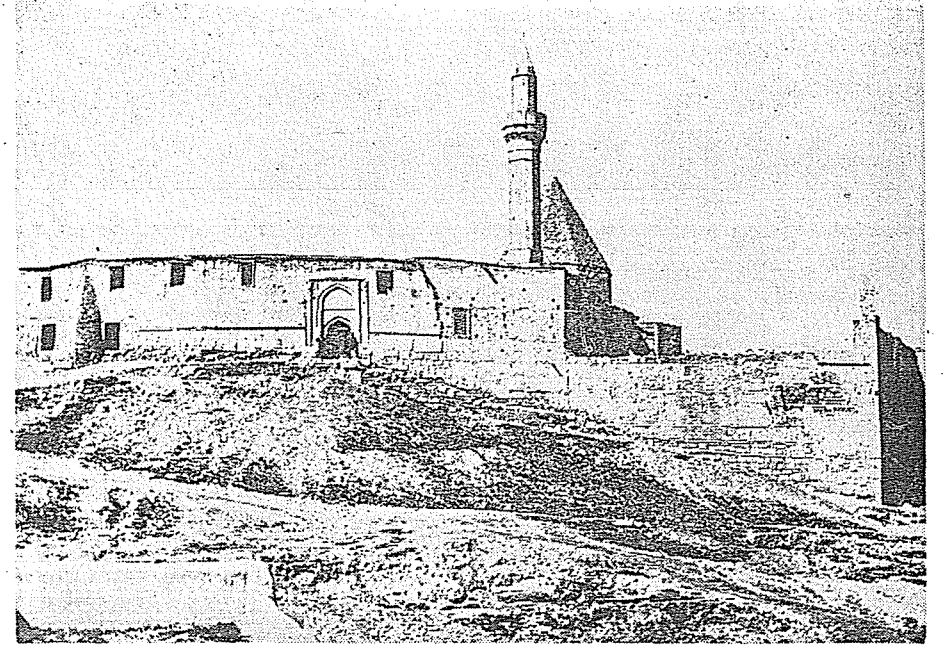




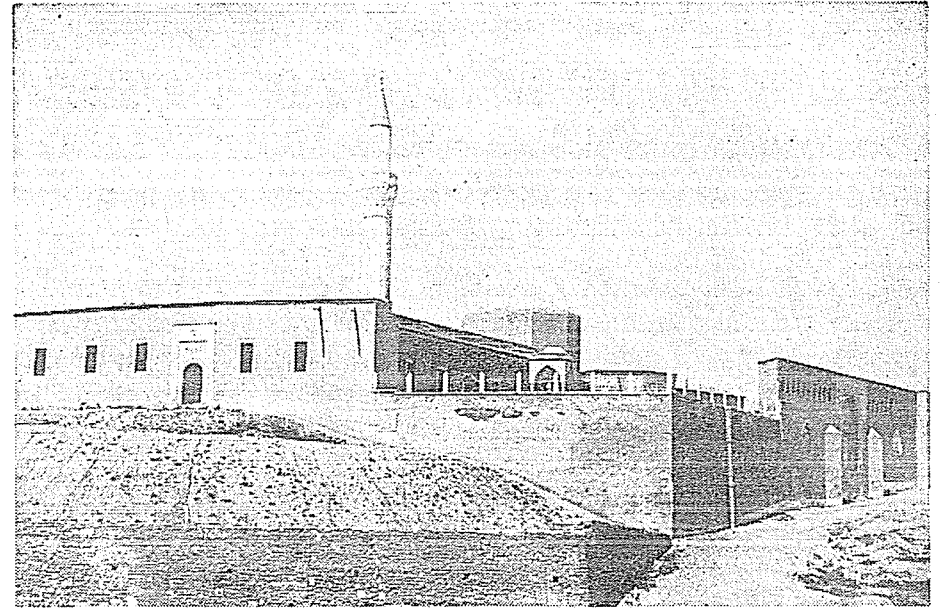
Res. 2 — Alâeddin tepesinin 1838 deki görünüşü (Ch. Texier'den) Solda arka plânda Eflâtun mescidi olan kilise.



Res. 3 — Alâeddin tepesinin 1880 e doğru çekilmiş fotoğrafı.  
Sivri küllâhlî türbenin solunda saat kulesinin ucu farkedilmektedir.

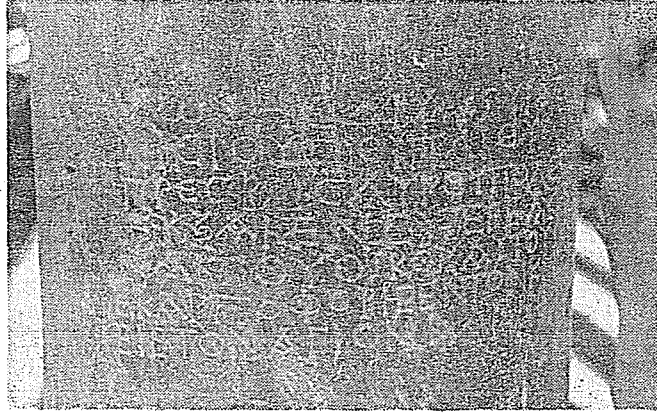


Res. 4 — Alâeddin caminin çok eski bir fotoğrafı.  
Yan duvarın orijinal mimarisi ile yan kapı aslı şekli ile görülmektedir. Avluda küçük açık türbe yoktur.



Res. 5 — Alâeddin camii geçen yüzyılın sonlarında.  
Yan cephe ve kapı değişmiş, avlu duvarı yeniden yapılmış ve avluda küçük bir açık türbe inşa olunmuştur (bugün bu türbe yoktur).



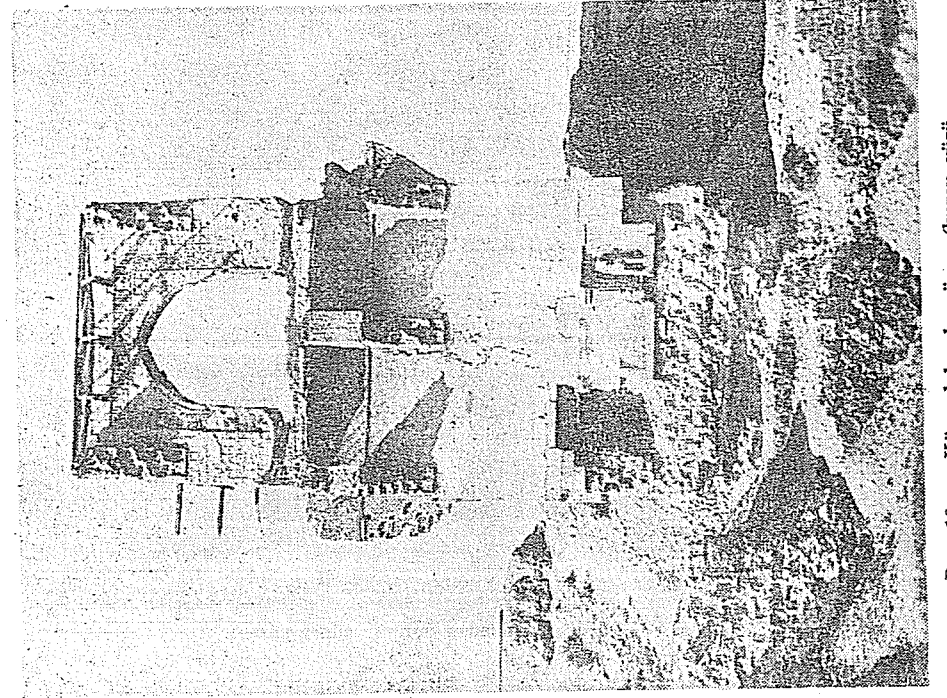


Res. 6 — Alâeddin camiinde Isauropolis'den gelen sütun üzerindeki kitabe.

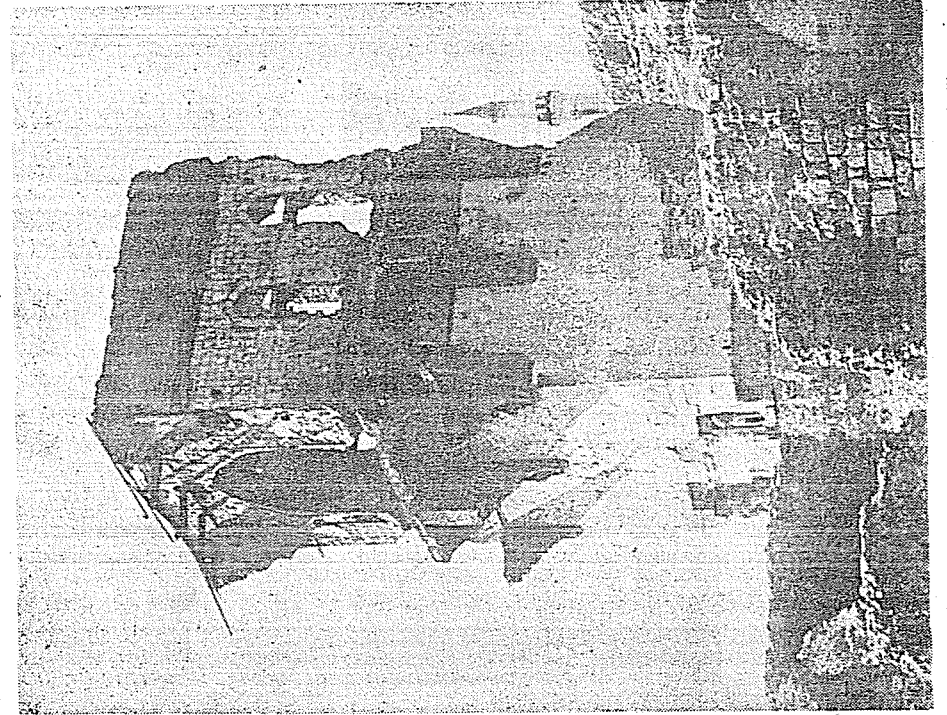
Res. 7 — Konya iç suruna ait bir kalıntı ve yapısında kullanılmış kitabeli eski bir taş.



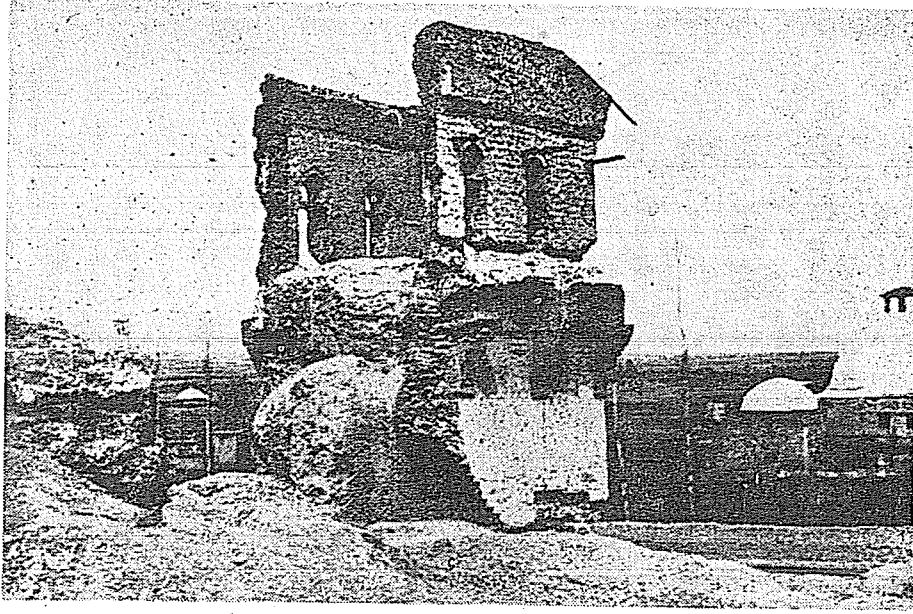
Res. 8 — Camiın içinde bulunan lâtince yazılı bir mil (mesafe) taşı.



Res. 10 — Köşk yıkılmadan önce (kuzey yüzü).



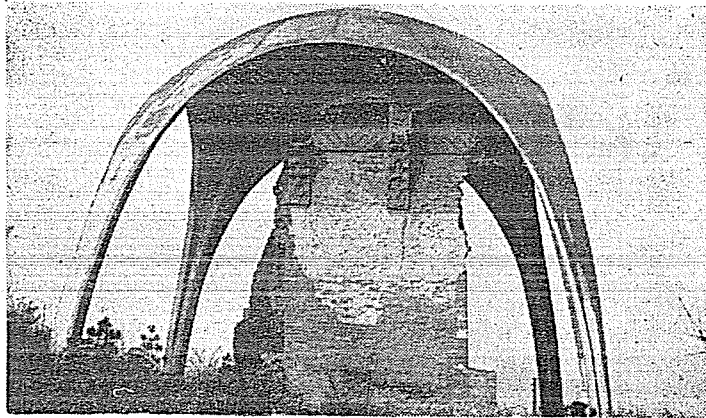
Res. 9 — Köşk yıkılmadan önce (kuzey ve batı yüzü).



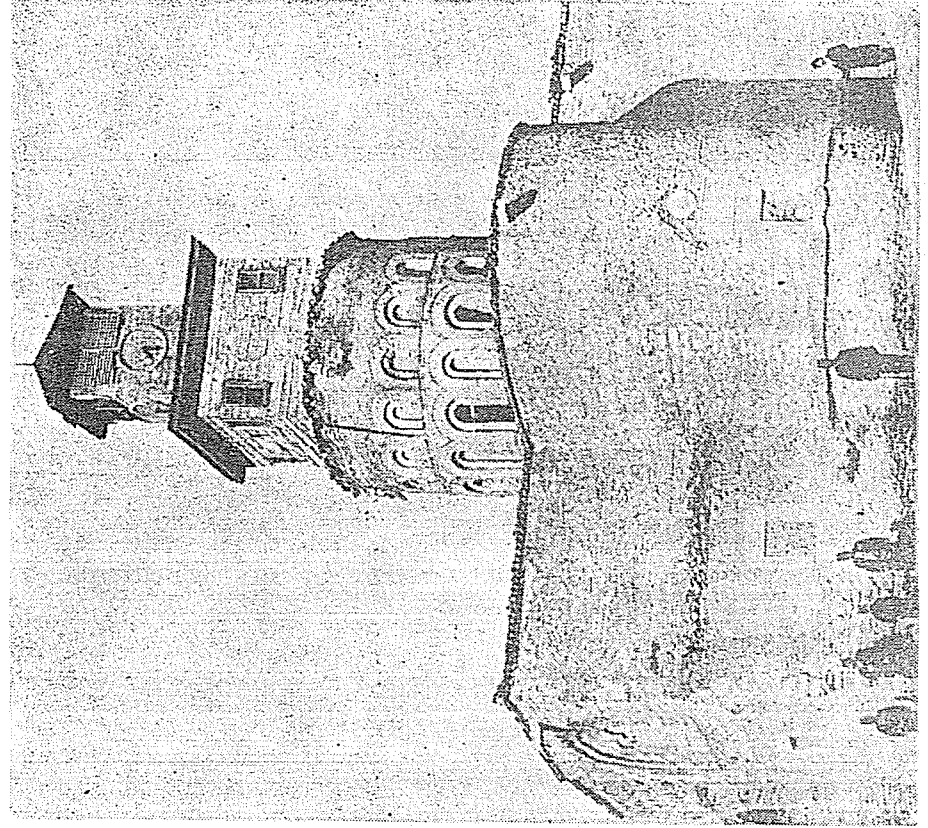
Res. 11 — Köşk yıkılmadan doğu ve güney yüzleri.



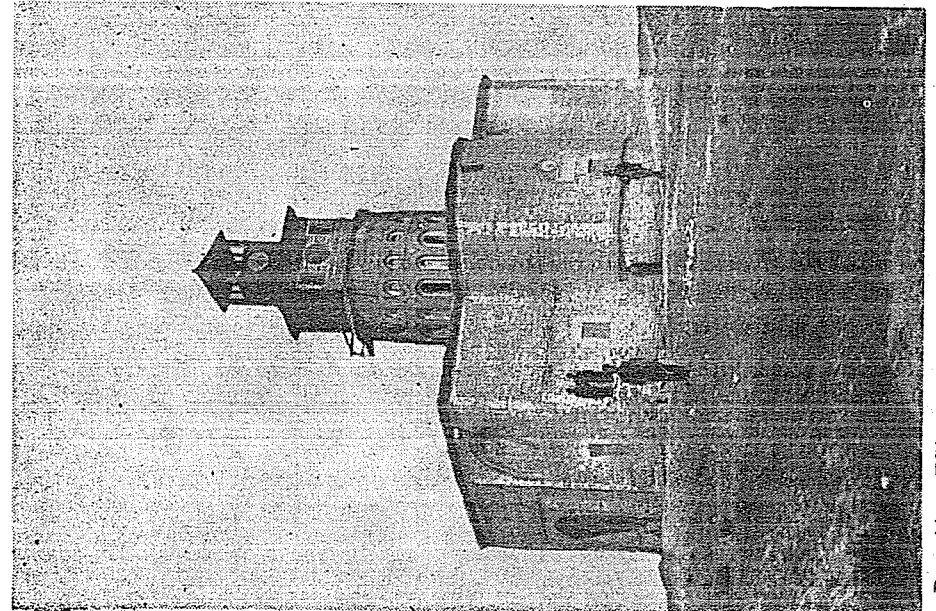
Res. 12 — Köşk yıkılmadan güney yüzü.



Res. 13 — Köşkten bugün kalan ve üstündeki beton mahfaza.

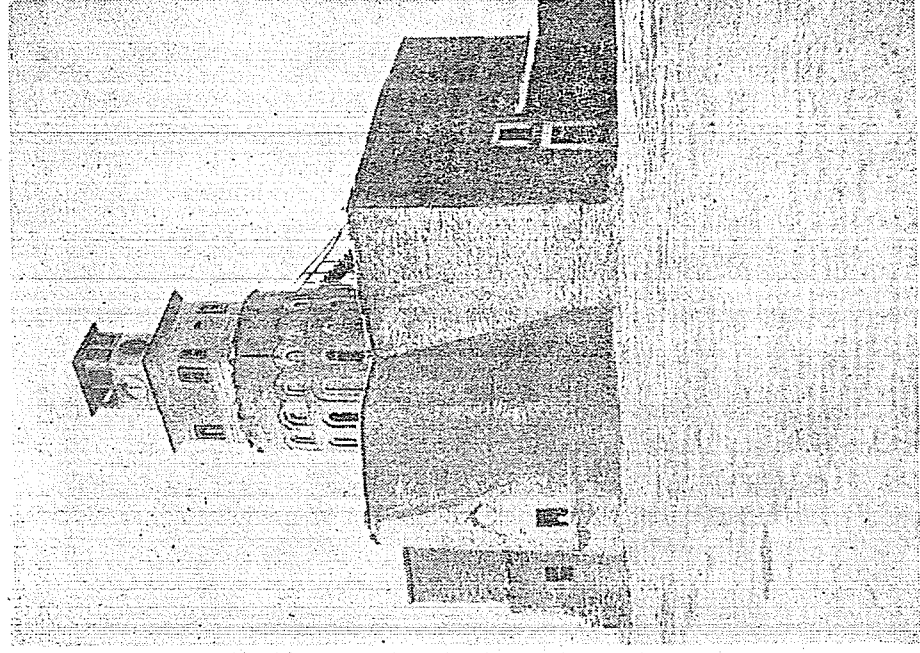


Res. 15 — Efiatun mescidi olan kilise'nin doğudan görünüşü (Şehba' dergisinden).

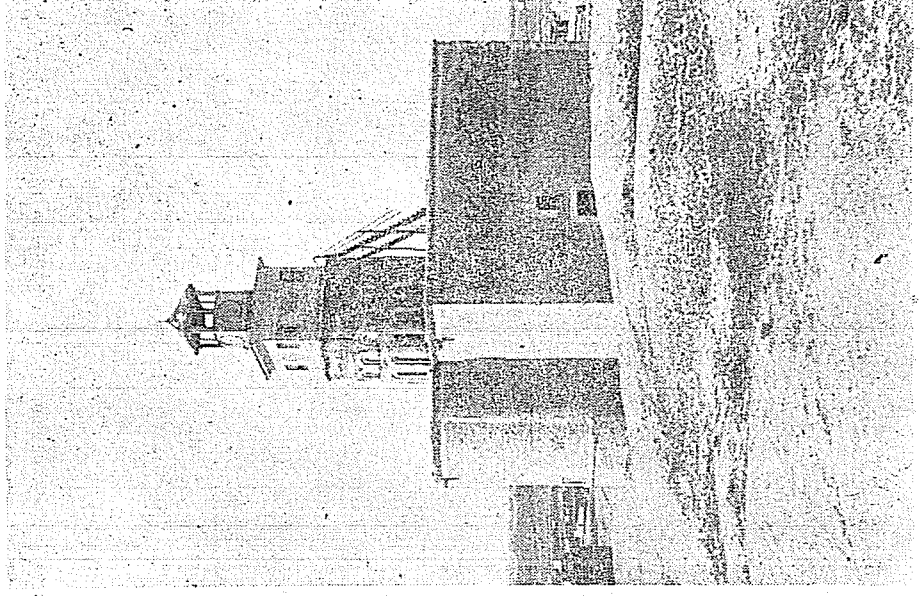


Res. 14 — Efiatun mescidi olan eski kilise'nin doğu ve güneyden görünüşü.

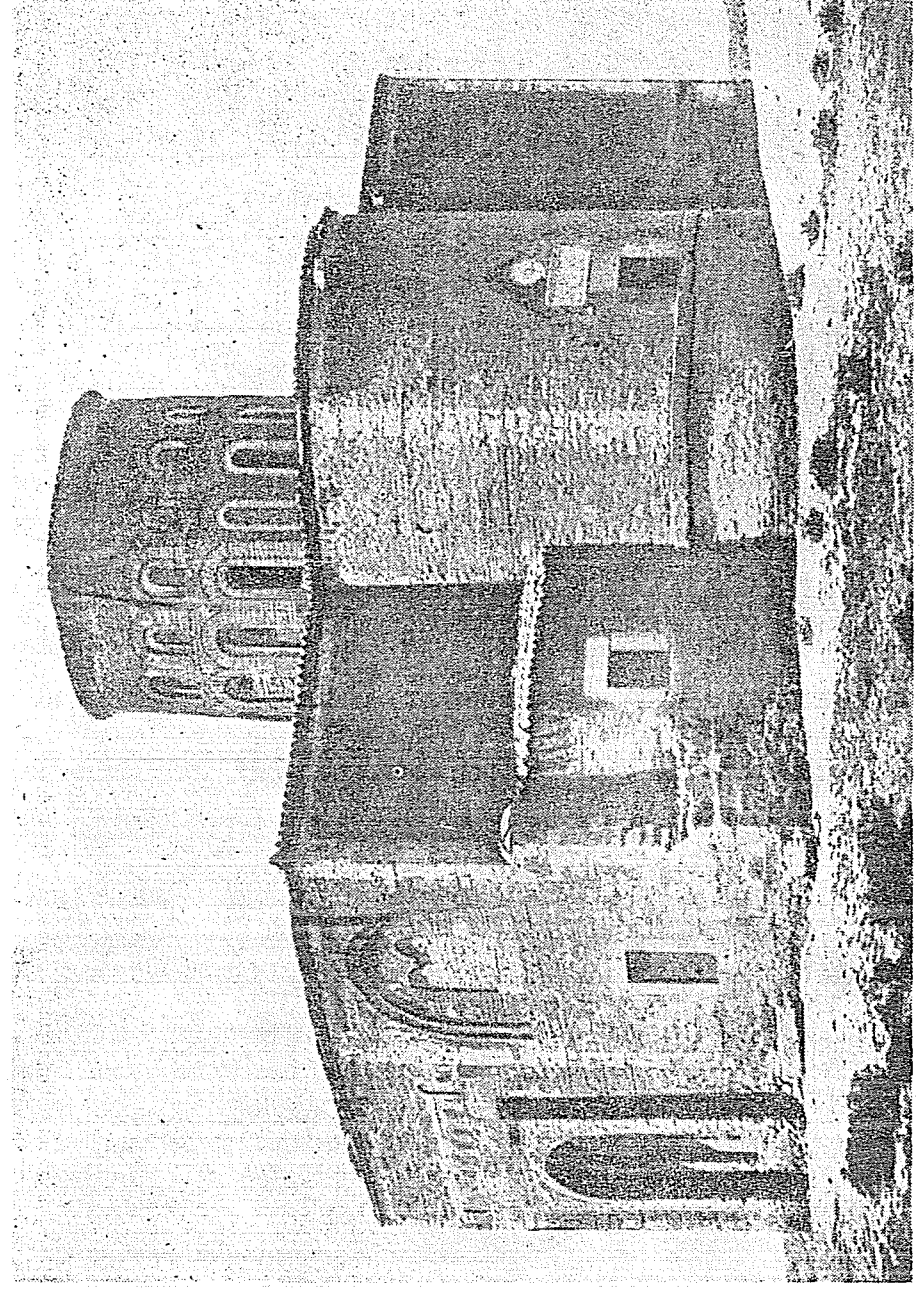




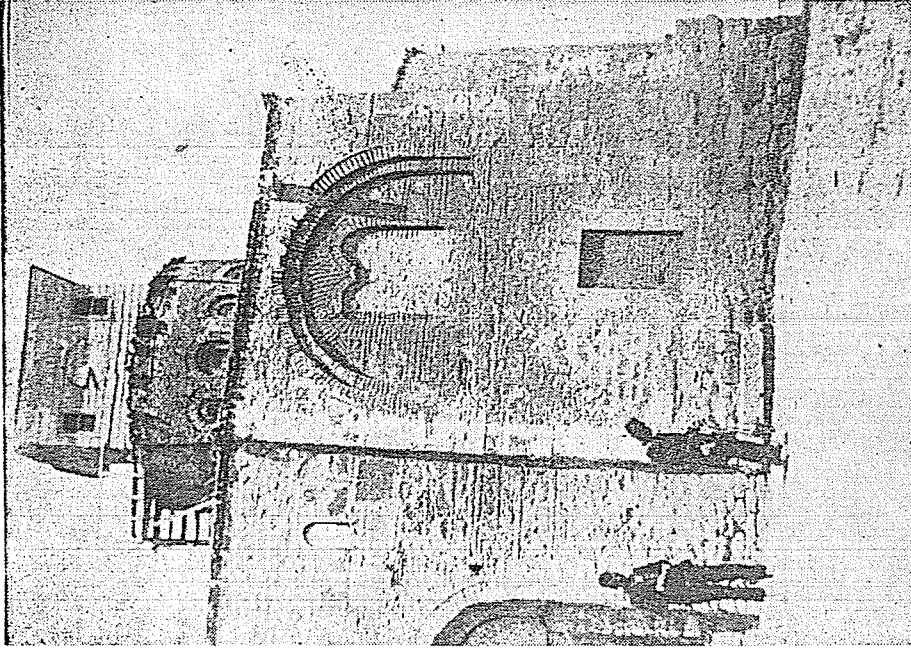
Res. 16 — Eflâton mescidinin doğu ve kuzeyden görünüşü.



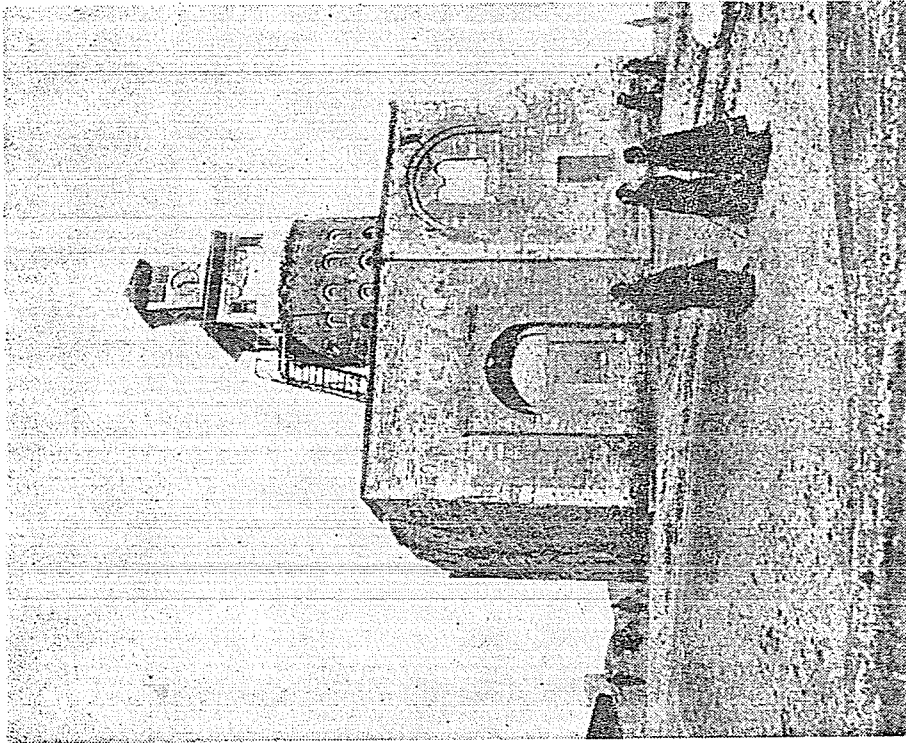
Res. 17 — Eflâton mescidinin kuzeyden görünüşü.



Res. 18 — Eflâton mescidinin üzerindeki saat kulesi kaldırıldıktan sonraki görünüşü -doğu ve güney cepheleri. (B. Pacc'e'nin kitabından).



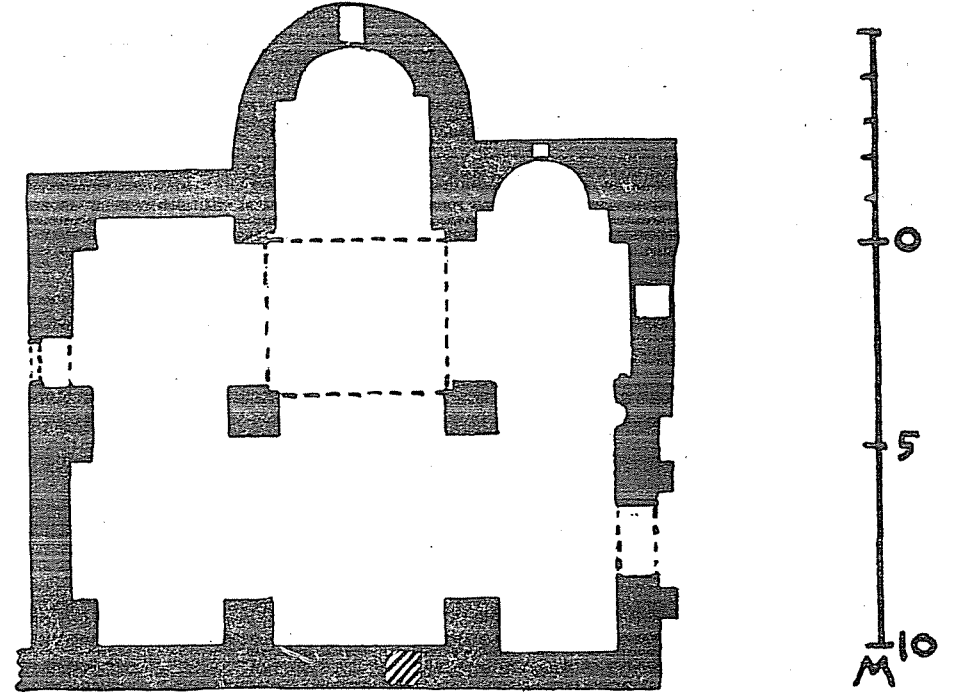
Res. 20 — Eflâton mescidinin güney cephesinde Bizans mimarisini aksettiren detaylar.



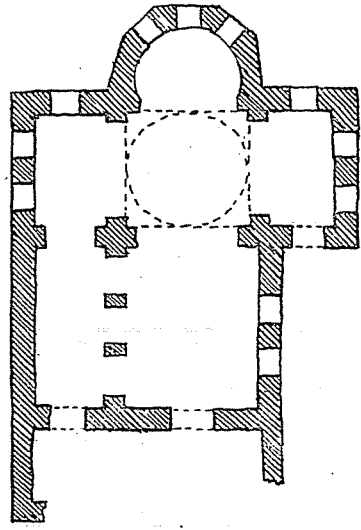
Res. 19 — Eflâton mescidinin güney cephesi ve Türk devrine ait büyük kapı kemeri.



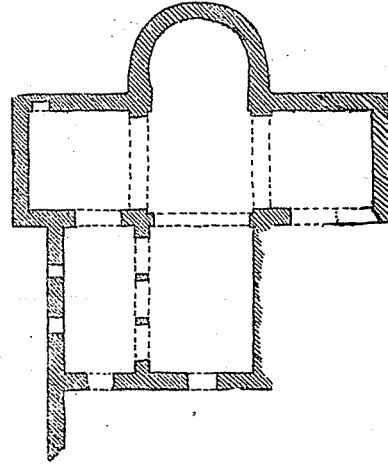
Res. 21 — Eflâton mescidinin batıdan görünüşü.



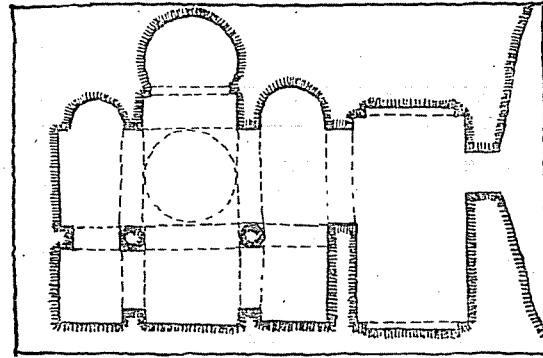
Res. 22 — Eflâton mescidi olan kilisenin plânı (Ramsay ve Bell'in kitabından).



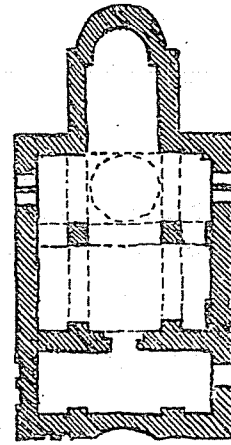
Resim 23 — Sivrihisar kil.



Resim 24 — Çukurken kil.



Resim 25 — Cambazlı kil.



Resim 26 — Meram kil.

Res. 23-26 — Eflâton mescidi olan kilisenin plân bakımından benzeri olan dört Orta Anadolu yapısı.

## 1971 YILINDA YAPILAN DOKTORA TEZİNİN ÖZETİ

### KÜLTÜR TARİHİMİZDE OKÇULUK SANATI VE MÜESSESELERİ

Ünsal YÜCEL

İstanbul 1971, VII + 107 s., 58 res.

Konu üç ana bölüm halinde incelenmektedir. Giriş mahiyetindeki birinci bölümde okçuluğun tarihi hakkında toplu bilgi verilmekte ve özellikle Türklerin hayatında okçuluğun ne kadar önemli bir yeri olduğu üzerinde durulmaktadır. Ok ve yay Orta Asya Türkleri için at ve çadır gibi göçebe hayatlarının vazgeçilmez bir unsurudur.

Step hayatında ok ve yayın avlanma ve savaş aracı olarak hayati önem kazandığını görüyoruz. Bu aracın kullanılmasında gösterilen üstün başarı, at ve yayın temin ettiği hareketli ve esnek nitelikteki yeni bir harp taktiğinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Batı dünyasının ilk büyük karşılaşmalarında Batılılar alışmadıkları bu harp taktiği karşısında ağır teçhizatlı, üstün sayıda kuvvetlerine rağmen devamlı yenilgilere uğramışlardır. Tezde bu okçu kavimlerin ortak davranışlarından bahsedilmektedir. Okçu göçebe, fırsatları anında yakalama ve değerlendirme zorundadır; bu durum onu devamlı bir kollama, kuşku ve tedirginlikten doğan bir uyanıklık ve gerginlik içinde tutar. Okçuluğun türkçede 200 kelimeyi aşan bir sözlüğü olması da üzerinde durulacak bir noktadır. Yayın yalnız bir kolunu belirtmek için, kabza, kabza boğazı, sal, kasan gözü, kasan, kasan başı, yay başı ve tonç gibi terimler kullanılmaktadır.

İkinci bölümde, Türklerin hayat tarz ve tabiatları ile yakınlık buldukları ok ve yayı uzun süre en önemli silah olarak kabul ettikleri ve bunun imkânlarını teknik araştırmalarla geliştirdikleri belirtilmiş ve bine yakın örneğe ve okçulukla ilgili bütün türkçe risalelerin verdiği bilgilere de dayana-



rak ayrı bir bölümde yay ve okun yapımı ve çeşitleri, sanat tarihi açısından incelenmiş ve tanıtılmıştır.

Yeni Çağ'da Türk okçuluğunu ele alan üçüncü bölüm tezin ağırlığını taşımaktadır. Osmanlı Devletinin büyük bir imparatorluk halini aldığı bu devirde ok ve yay eski hayatı ehemmiyetini kaybetmeğe başlıyor. Fakat ok ve yayın bir harp aracı olarak kolay kolay bırakılmadığını Kanunî'nin katıldığı bir İran seferinde de görmekteyiz; yeniçeriler kendilerine verilen tüfekleri bir yana bırakıp ok ve yayı kullanmakta direnmişlerdi. Fakat artık ateşli silahlar devri çoktan açılmış bulunuyordu. Bu devirde artık savaş aracı olarak ehemmiyetini kaybetmesi mukadder olan okçuluğun teşkilatlanarak başka bir alana, oyun, eğitim ve spor alanına aktarıldığını görüyoruz. Böylece okçuluk hayatı önemini kaybetmesine rağmen Türk hayatındaki yerini muhafaza etme imkânını bulmuştur.

Menzil, koşu ve hedef okçuluğu bu devirde ortaya çıkıyor ve bunlarla birlikte âdetler doğuyor, törenler yapılıyor şehrin görüntüsüne yenilikler katan anıtlar dikiliyor, meydanlar, talimhaneler ve diğer bir çok yapılar inşa ediliyor. Tezde bunlar üzerinde ayrı ayrı durulmuştur. Bir vakıf haline gelen okçuluk, fizik ve moral eğitim vasıtası olarak Türklerin kültür ve sanat hayatlarının çeşitli alanlarında göze çarpan kesinlik, açıklık ve form disiplini özelliklerinin kazanılmasını sağlamıştır.

Okçuluğun tarihî kültürel ve toplumsal yönlerini açıklamak için faydalanılan yerli ve yabancı kaynak ve yayınlar tezin içinde dip notlarında gösterilmiş, tezin sonuna ise geniş bir okçuluk bibliyografyası eklenmiştir. Bu bibliyografyada özellikle Türk okçuluğu ile ilgili yazmalar, yerli ve yabancı kütüphanelerdeki bütün nüshaları ile gösterilmiştir. Bunlardan nüsha karşılaştırmaları sonunda orijinal veya orijinale en yakın olanı tesbit edilmiş, başa alınarak belirtilmiş ve referans olarak bu nüsha kullanılmıştır. Basmalar başlığı altında ise okçuluk konusunda bugüne kadar yayınlanmış ilmi nitelikteki yerli ve yabancı neşriyat toplanmıştır.

## TÜRK VE İSLÂM SANATI KÜRSÜSÜNDE YAPILAN LİSANS TEZLERİ

(Yıllığın üçüncü sayısından sonrakiler)

294/A — Zeki GÜNAYDIN

Gölmarmara'daki Türk mimari eserleri, 1969.

42 sayfa, 8 plân, 93 resim.

Çalışmanın giriş kısmında Gölmarmara'nın coğrafi konumu ve tarihçesinden kısaca söz edildikten sonra, bölgede ayakta kalan Osmanlı yapıları ayrı ayrı incelenmekte ve kendi aralarında karşılaştırılmaktadır. Eserlerin son derece harap veya hatalı onarımlar geçirmiş olduğu belirtilmektedir.

295 — Hükümran SEV

Bayburt ve Tercan'daki Türk Eserleri, 1970

91 Sayfa, 137 resim, 21 plân.

İncelemenin başında bölgenin geçirdiği tarihî safhalar Cumhuriyet devrine kadar belirtildikten sonra Bayburt kalesi ile katalog çalışmasına girilmektedir. Bayburt'taki cami, türbe, medrese, hamam han, kervansaray, bedesten ve çeşmeler üzerindeki çalışmalar verilir, Tercan'daki yapıların incelenmesinde geçilmektedir. Eserlerin plân ve şekil özellikleri, yapı malzemesi ve süsleme özellikleri yönünden gösterdikleri ortak taraf ve ayrılıklar üzerinde durulmaktadır. Sonuç olarak bazı cami plânlarının Osmanlı devrinde olgun şekilde verilen örneklerin başlangıcı yolunda atılan adıma işaret etmelerine dikkat çekilmekte, bazılarında da ayrıntılarda bölge üslup özellikleri sürdürüldüğü belirtilmektedir. Sivil yapılardan özellikle hamamlarda karşılaşılan anıtsal şekil özellikleri de bölgeye has olarak nitelendirilmektedir. Tercan yapılarında özellikle Mama Hatun türbesi denenmemiş bir örnek verilmesi yönünden tek ve ilgi çekici bulunmaktadır.

## 296 — Esen IŞIN

İstanbul'da Çinili Köşk, Alay Köşkü, İhlamur ve Göksu

Kasırları, 1970.

93 sayfa, 90 resim.

Osmanlı padişahlarının İstanbul'da yaptırmış oldukları bazı kasır ve köşkler Türk sanatı, sivil mimarlık, plân ve süslemeleri yönünden incelenirken, bunların Osmanlı saray teşkilatı ve protokolü bakımından fonksiyonları üzerinde kısa bir bilgi ile konuya girilmiştir. Katalog kısmında eserler, klâsik Osmanlı, Ampir ve Barok devri içinde incelenmiş, devirler boyunca geçirdikleri değişiklikler belirtilmiştir. Sonuç olarak Çinili Köşk'ün, Fatih devri Osmanlı mimarisini açıkça arzettiği, dört eyvan şemasını köşk mimarisinde topladığı, çinilerinin 15. yy. mozaik tekniğinde olduğu ve Selçuklu ananesini sürdürdüğü bildirilmektedir. Alay Köşkü'nün Ampir devir yapısı olduğuna, İhlamur'daki mierasim ve maiyet köşkleri ile Göksu'daki Küçükku Kasrı'nın Barok devrinin üç muhteşem örneği olduğu anlatılmaktadır.

## 297 — Işıl BACINOĞLU

Ankara Etnografya Müzesindeki ağaç eserler, 1969.

87 Sayfa, 79 Resim.

Giriş bölümünde mihrap ve minberin kısa tanımları yapılmış, ağaç oymacılığında kullanılan malzeme ve teknikler anlatılmıştır. Katalog kısmında müzedeki mihrap ve minberler, kapı kanatları, sanduka ve tahtlar gösterdikleri teknik ve süsleme özellikleri yönünden incelenmiştir. Sonuç olarak ağaç işçiliğinin taş süsleme ve çini sanatına paralel olarak geliştiği, eserlerin Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı devrinde oluşturulduğu belirtilmiştir.

## 298 — Hitay CAN

Osmanlı Cam İşleri ve Porselenleri, 1968.

62 Sayfa, 48 Resim, 9 desen.

Araştırmanın giriş kısmında cam ve porselenin tarihçesi ve Türklerdeki gelişmesi üzerinde durulmuş, cam işleri hakkında kısa bilgi verildikten sonra katalog çalışmasına geçilmiştir. Daha sonra cam ve porselen tekniği anlatılıp,

Sasanî, Memlûk, Selçuklu, Osmanlı cam işleri ile Avrupa ve Osmanlı porselenleri karşılaştırılmıştır.

## 299 — Gülten KARATEKİN

Arapgir, Darende, Hekimhan kazaları ile Fethiye köyündeki eserler, 1970.

62 Sayfa, 99 Resim, 16 Plân.

Malatyanın coğrafi konumu ve tarihçesinden sonra, Arapgir, Darende, Hekimhan ile Fethiye'nin tarihçesi verilirken buralarda bulunan eserlerin katalogu yapılmıştır. Sonuç olarak eserlerin devir ve egemenlik farkları yüzünden plân birliği göstermediği, Osmanlı egemenliğinden önceye ait eserlerde doğudan alınan plân şemalarının geliştirildiği ve daha sonraki Osmanlı devri merkezî plânlı yapılarına birer hazırlık olduğu kabul edilmektedir.

## 300 — Meral KARADENİZ

Konya'da Selçuklu Mescitleri, 1970.

61 Sayfa, 133 Resim, 20 plân.

Konya'nın tarihçesini veren kısa bir girişten sonra, Konya'daki Selçuklu mescitlerinin katalogu yapılmış, Beylikler devri yapılarındaki son cemaat yerinin ilk örnekleri oldukları sonucuna varılmıştır. Ayrıca, mescitlerdeki çini dekorlarının, Selçuklu mozaik çinilerinin en güzel örnekleri olduğuna değinilmiştir.

## 301 — Sevim ATAKAN

Eyüp'teki Türbeler, 1970.

59 Sayfa, 74 Resim, 14 Plân.

Tez çalışmasına, Eyüp ilçesinin coğrafyası ve tarihçesinin verilmesiyle başlanmakta, Eyüp adının nereden geldiği belirtilmektedir. Ayrıca ilçenin Bizans devrindeki durumuna da değinilmiştir. Katalog kısmında türbeler sahiplerinin hayatları ile birlikte verildikten sonra klâsik devir Osmanlı türbelerinin XVI. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar çeşitli örneklerinin Eyüp'te bulunduğu belirtilmektedir.

## 302 — Türkân TELLİOĞLU

Alanya'daki Türk Eserleri, 1970.

114 Sayfa, 119 Resim, 20 Plân.

Çalışmaya Alanya'nın tanımlanması, kelime anlamı ve menşei ile tarihçesiyle girilmekte, katalog çalışması ise A- Alâiye içindeki Türk eserleri, B- Alâiye çevresindeki Türk eserleri olarak yürütülmekte, Alâiye içindeki eserler de Selçuklu ve Osmanlı devri içinde incelenmektedir. Alara kalindeki hamamda bulunan fresklerin, Anadolu'da başka örneği bulunmadığından tez çalışmasının en önemli kısmı olduğu belirtilmektedir.

## 303 — Ayten KOÇER

Divriği'deki mimarî eserler, 1970.

92 Sayfa, 166 Resim, 10 Plân.

Şehrin oldukça etraflı bir tarihçesinden sonra Mengüçöklü tarihi üzerinde de durulup şehirdeki eserlerin incelenmesine geçilmektedir. Sonuçta Divriği Kale Camii plân şemasının, Ulu Cami ve külliyesinin aldığı ve verdiği tesirler dolayısıyla İran ile Anadolu arasında bir geçiş eseri olarak öneme değinilmiştir.

## 304 — Aydan MEHMET

Bursa Sanat Eserlerindeki Kalem İşleri, 1969.

68 Sayfa, 12 renkli resim, 2 desen, 50 siyah-beyaz resim.

Bursa şehri ve kalem işleri hakkında genel bilgiden sonra XV. inci yüzyıl kalem işlerinin karakteri ve tekniğine değinilmektedir. Katalog çalışması sonucunda devrin çinileri ile kalem işleri arasında üslup birliği olduğu ve çeşitli devirlerdeki kalem işlerinin zengin örneklerinin Bursa'daki eserlerde toplandığı görülmektedir.

## 305 — Ali ZAVAR

Gaziantep'te Türk Dinî Mimarîsi, 1970.

119 Sayfa, 213 Resim, 30 plân.

Gaziantep'in coğrafi konumu ve tarihçe ile çalışmaya başlanmakta, 26

camii, 2 mescit, Ramazaniye medresesi ve Mevlevihane (Tekke Camii) yi içine alan katalog kısmından sonra, Gaziantep'te ilk Türk dinî yapısının, Türk Memlûklarına ait olan 1357 tarihli Boyacı Camii olduğu, bunun dışındaki-lerin Osmanlılara ait olduğu belirtilmekte, Memlûk etkisinin bu eserlerde süregeldiği bildirilmektedir.

## 306 — Meral GÜVENLİ

Bursa Hamam ve Kaplıcaları, 1970.

109 Sayfa, 139 Resim.

Giriş bölümünde şehrin tarihçesine Cumhuriyet devrine dek değinildikten sonra hamamların ilk örneklerinden ve kısımlarından bahsedilmektedir. Şehirde Bizans devrinden kalan kaplıcalardan kısaca söz edilip, Orhan Gazi, Murat Hüdavendigâr, Yıldırım, Kardeş kavgaları, Murat II., Fatih, Bayezit II, Yavuz Sultan Selim ve Kanunî Sultan Süleyman devrinden kalan hamamların kataloğu yapılmakta ve sonuç olarak bu hamamlarda Osmanlı hamam tiplerinin bütün örneklerinin bulunduğu belirtilmektedir.

## 307 — Sevinç DÜNDAR

Konya, Sahip Ata Külliyesi, 1970.

74 Sayfa, 117 Resim, 7 Plân, renkli desenler.

Konya tarihi içinde külliyenin yeri ve Sahip Ata'nın hayatı ve diğer eserleri ile Mimar Köçük bin Abdullah'ın hayatını ele alan giriş bölümünden sonra, külliye yapılarının incelenmesine geçilmiştir. Yapının mimari özellikleri ele alınarak süslemeleri çini, ahşap ve taş olarak üç grupta incelenmiş, hanıkâh, türbe, mumyalık ve hamam üzerinde ayrı ayrı durulmuştur. Genel bir değerlendirmeden sonra caminin diğer ahşap XIII. yüzyıl camileri ile karşılaştırılması yapılmış, sonuç olarak farklı zamanlarda yapılan yapıların başarılı bir külliye örneği meydana getirdikleri ve Köçük bin Abdullah'ın imzasını taşıması bakımından önemlerinin arttığı belirtilmiştir.

## 308 — İksan KAYA

İstanbul Camilerindeki Hünkâr kasr ve mahfilleri, 1968.

116 Sayfa, 120 resim.

İncelemenin giriş bölümünde mahfillerin cami içindeki durumu, fonksi-

yonu ve gelişmesi üzerinde durulup, kısaca İstanbul'un tarihçesi verilmektedir. Katalog çalışmasının sonucunda mahfil ve kasrın devrin üslup özelliklerini mimari ve süsleme özellikleri ile aksettirdikleri görülmektedir.

### 309 — Füsün GÜNAK

Behramkale - Tuzla - Babakale Türk Eserleri, 1970.

41 sayfa, 63 Resim, 8 Plân.

Çanakale'nin Ayvacık kazasına bağlı Behramkale, Tuzla ve Babakale köylerinin tarihçeleri ve isimlendirilmeleri hakkında kısaca bilgi verilip kataloga geçilmektedir. Sonuç olarak bu mevkilerdeki eserlerin Osmanlı devrinden kalmış olup, mimari ve süsleme bakımından devrin özellikleri ile birlikte sade tertipleri ile de göze çarptıkları belirtilmektedir.

### 310 — Semiramis TÜRKER

İstanbul Surlarına Türklerin ilâveleri ve Sur-u Sultanî, 1970.

113 Sayfa, 195 Resim, 7 Plân.

Giriş kısmında Bizans devri surlarına kısaca değinildikten sonra, bazı vesika ve kitabelerin işaret ettikleri Fetih sonrası değişikliklerden söz edilmektedir. Katalog kısmında surlara çeşitli devirlerde yapılan eklemeler: A. Kara surları üzerinde yapılan ilâve yapılar, B. Marmara Surları üzerinde yapılan ilâve yapılar, C. Türk devrinde yapılan surlar olarak incelenmektedir. Sonuç olarak bu ilavelerin, Osmanlı klâsik devir yapı sanatının şaheserleri olduğu ve Sepetçiler köşkünün sanat değeri bakımından önemi belirtilmektedir.

### 311 — Soytekin ÖZTÜRK

Bitlis'te Cami, Medrese ve Mezar Anıtları, 1970.

87 Sayfa, 198 Resim, 38 Plân.

Giriş kısmında Bitlisin coğrafya ve tarih durumu hakkında kısa bilgi verilmekte, cami, medrese, mescit, türbe ve kümbetlerin kataloguna geçilmektedir. Sonuçta eserlerin plân bakımından ait oldukları Şeref Han Oğulları devri özelliği gösterdiği, plâstik süslemeleri yönünden ise Anadolu Selçuklularının tesirinde kaldıkları belirtilmektedir.

### 312 — Haydar AYDEMİR

Silvan ile Tatvan arasındaki hanlar, 1970.

62 Sayfa, 146 Resim, 16 Plân.

Giriş bölümünde kervan yollarının tarihçesi ve öneminden söz edilip, kervan, kervansaray, han ve ribat kısaca tanımlanmaktadır. Bitlis ve havasının tarihçesinden sonra Silvan ile Tatvan arasında bulunan 13 hanın katalog çalışması yapılmaktadır. Selçuklu Sultanları ve Osmanlı padişahlarının yaptırdığı Sultan hanları veya kervansarayların yanı sıra, bazı kumandanlar, beyler ve zenginler tarafından yapılmış hanların bulunduğu belirtilmektedir.

### 313 — Yurdaer ÜGE

Ankara/Ayaş ve Kastamonu/Kasaba köyü Türk mimari

eserleri, 1970.

58 Sayfa, 96 Resim, 8 Plân.

Ayaş ve Kasaba köyünün kısa tarihçesinden sonra bu köylerde bulunan eserlerin kataloguna geçilmektedir. Çalışmanın sonucunda Selçuklular tarafından Anadolu'da yapılmış olan sütun veya payeler üzerine oturan ahşap tavanlı camilerin, üç nefli ve küçük ölçüde örneklerinin verildiği, ayrıca bu tipin Kasaba köyündeki örneğinin ahşap tavanındaki zengin kalem işlerinin günümüze kadar gelen en sağlam eser olduğu belirtilmektedir.

### 314 — Bengi ÇORUM

Konya Medreseleri, 1970.

74 Sayfa, 86 Resim, 7 Plân.

Çalışmaya medrese eğitimi hakkında genel bilgi, medrese mimarisi ve Anadolu Selçuklularında bu mimarinin gelişimi ile başlanmakta, katalog kısmında ise, 1. Açık avlulu medreseler, 2. Kapalı avlulu medreseler, 3. Bir kısmı ayakta olan medreseler, 4. Adı sadece kaynaklarda bulunan medreseler hakkında bilgi verilmektedir. Ayrıca şehirde bulunan Karamanoğlu ve Osmanlı medreselerinin de katalogu yapılmaktadır. Sonuç olarak Anadolu medreselerinin önemli bir kısmını kapsayan Konya medreselerinde,

Anadolu'daki medrese mimarisinin gelişmesinin bütün safhalarını görmek mümkündür.

315 — Macide EKİMOĞLU

Boğazın Anadolu Sahili Yalıları, 1970.

116 Sayfa, 133 Resim, 15 Plân.

Çalışmanın giriş kısmında, Boğaziçi ve Yalı tanımlanmış, Boğaziçi ve Lamartine ve Boğaziçinin en parlak devri hakkında bilgi verilmiş, Bostancı ocağı ve Bostancıbaşı defterlerinden bahsedilmiştir. Çalışma Bostancıbaşı defterleri yardımı ile iskelelerdeki yalıların incelenmesi ile devam ettirilmektedir. Boğaziçindeki yalıların bugünkü listesi de verilmektedir.

316 — Sevinç ERGİN

Amasya Osmanlı Devri Camileri, 1970.

62 Sayfa, 93 Resim, 8 Plân.

Giriş bölümünde, inceleme konusunu teşkil eden altı caminin girdikleri Bursa üslûbu ile Klâsik Osmanlı üslûbu hakkında kısa bir özetleme yapılmakta, Amasya'nın tarihçesine değinilmektedir. Kataloğ çalışması sonucu, yapılarda ters (T) plân şemasının esas olduğu, ayrıca bir grup eseri içine alan plân tipinde de ana mekân örten kubbenin görüldüğü, bu büyük kubbenin yarım kubbelerle desteklenmesi ve genişletilmesi yolunda İstanbul ve Edirne'de gerçekleştirilecek olan klâsik plân tipinin başlangıç noktasını bunun teşkil ettiği anlaşılmaktadır.

317 — Nurdan TANYERİ

İstanbul'da I. Abdülhamid'in Eserleri, 1969.

64 Sayfa, 116 Resim, 8 Plân.

İncelemeye Abdülhamid'in hayatı hakkında kısa bilgi ile başlanmakta, yaptırdığı eserlerin kataloğu yapılmaktadır. I. Abdülhamid devri eserleri Barok devrin önemli yapılarını içine aldığı, klâsik plânlı yapılarda süsleme de Avrupa'dan gelen tesirlerin ilk defa ortaya çıktığı ve I. Abdülhamid devrinden sonra barok sanatın Osmanlı yapılarında iyice kendini gösterdiği belirtilmektedir.

318 — Yusuf GÜR

I. Ahmet Albümü, 1970.

150 Sayfa, 93 Resim.

Girişte Osmanlı minyatür sanatının genel gelişimi ve albüm yapma sanatı hakkında bilgi verildikten sonra eserin incelenmesine geçilmiştir.

Eserin bugünkü durumu sanatkarı ve özellikleri üzerinde durulmuş katalog çalışması yapılmıştır. Albüm içindeki minyatürler guruplandırılarak incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Sultan portrelerini, günlük hayattan alınan olayları ve o devrin kıyafetlerini aksettiren eser önemli bir kaynak niteliğindedir. Üslûp, süsleme zevki, sayfa düzeni ve cildinin güzelliği ile kendinden daha sonraki sanatkarlara büyük ölçüde etki ettiği görülür.

Mukayese bölümünde konu bakımından benzerlikler gösteren Topkapı Sarayındaki diğer bazı albümlerle karşılaştırılmış ayrıca 18. Y. Yılın en büyük minyatür ustası Levni'nin III Ahmed Albümündeki minyatürlerle olan benzerliği ve bu sanatkarın kendisinden 150 yıl önce yapılmış eserden ne denli etkilendiği anlatılmaya çalışılmıştır.

Sonuçta I. Ahmed'in sanata karşı hayranlığı, Türk Sanatkarlarının gerçekçi görüş ve anlayışlarının eseri olan albümün sadeliği ve ihtiva ettiği özellikleriyle yeni bir çıkırım öncüsü olması bakımından önemi belirtilmeye çalışılmıştır.

319 — Gülen YAZICIOĞLU

Tophane, 1970.

32 Sayfa, 22 Resim, 32 Plân.

Çalışmaya topun tarihteki yeri, Osmanlılarda topçuluk ve tophane binalarının tarihçesi ile başlanmaktadır. Tophane binasının mimari özelliklerinin incelenmesi sonucunda klâsik Osmanlı mimarisinin mekân anlayışı ile sadeliği göze çarpmaktadır.

320 — Sevgül SUNER

İstanbul'da Rüstem Paşa Camii, Medresesi, Hanı ve Türbesi, 1968.

51 Sayfa, 64 Resim, 6 Plân.

Tezin girişinde sekiz payeli camiler hakkında kısa bilgi verilmekte, ka-



talog kısmında cami, medrese, han ve türbe plân, mimarî, süsleme ve mimarî organlar ve yapı malzemesi ve tekniği yönünden incelenmekte, sonuç olarak Mimar Sinan'ın Rüstem Paşa camii'nde sekiz payeli cami plânının ilk adımını attığı ve caminin onaltıncı yüzyılın en güzel çinilerini topladığı belirtilmektedir:

321 — Betül SAVAŞ

Osmanlı Camilerinde Revaklı Avlunun Gelişmesi, 1970.

162 Sayfa, 213 resim, 17 plân.

Revaklı avlunun erken örnekleri ve genel gelişme çizgisi ele alındıktan sonra Üç Şerefeli Cami'den başlanarak bütün Osmanlı devri revaklı cami avlularının teker teker kataloğu yapılmıştır. 18 avlunun bağlı olduğu camiler kısaca ele alındıktan sonra avluların mimari ve süslemeleri üzerinde ayrı ayrı durulmuştur.

Değerlendirme bölümünde yapılar ve avluları teker teker çeşitli açılardan ele alınmıştır. Diğer çevrelerdeki ve farklı devirlerdeki benzerlerinin incelendiği karşılaştırma bölümünden sonra, Osmanlı cami mimarisinde revaklı avlunun yeri üzerinde durularak devirlere göre geçirdiği değişiklikler söz konusu edilmiş ve son cemaat yeri revaklı avlunun Osmanlı cami mimarisindeki yerinin önemi sonucuna varılmıştır. Çalışmanın sonunda yapılar hakkında toplu bibliyografya yer almaktadır.

322 — Aydan ÇELEBİ

İstanbul'da Mimariye Bağlı Cephe Çeşmeleri, 1970.

61 Sayfa, 59 Resim.

Kısa bir girişten sonra katalog kısmı iki bölüm halinde düzenlenmiştir. Bugün ayakta olan cephe çeşmeleri ile kaynaklardan bilinen cepheye bitişik çeşmelerden 10 unun ayrı ayrı incelenmesi yapıldıktan sonra değerlendirmelerine geçilmiş, benzerleriyle karşılaştırıldıktan sonra, devir devir özellikler meydana çıkarılarak, bağlı oldukları yapıların tipine göre bir sınıflandırmaya tabi tutularak, korunmaları gerektiği sonucuna varılmıştır.

323 — Ethem TÜRKDOĞAN

Edirne Çeşme ve Sebilleri, 1970.

62 Sayfa, 137 Resim.

Edirnenin kısa bir tarihçesinden sonra, çeşme ve sebilin tanımlanması

yapılmakta; Edirne su yollarının tarihçesi ile A — Sebiller, B — Çeşmeler olarak katalog çalışmasına geçilmektedir. Genel bir değerlendirmeden sonra Edirne çeşmelerinin çoğunlukla Türk klâsik üslûbunun sade yapıları oldukları, çok azının da Türk barok ve ampir üslûbunu gösterdikleri belirtilmektedir.

324 — Aydın YALÇIN

Çermik — Eğil ve Siverek'teki Türk mimarî Eserleri, 1970.

51 Sayfa, 126 Resim, 17 Plân.

Çermik, Eğil ve Siverek'in kısa tarihçesinden sonra buralarda bulunan yapılar gruplandırılarak incelenmekte, genel bir değerlendirmeden sonra, bu ilçelerde bulunan eserlerin Artuklulara ve Osmanlılara ait ve çok sade yapıları oldukları ve kendi bölgelerinin malzemeleri ile yapıldıkları bildirilmektedir.

325 — Kadriye DAGA

Askerî Müzedeki Osmanlı Eserleri, 1970.

49 Sayfa, 114 Resim.

Türk maden sanatı, miğfer tanımı, parçaları ve yapımı hakkında bilgi verilmekte, katalog bölümünden sonra miğferlerin maden cinsine, biçim özelliğine ve süsleme tekniğine göre bir değerlendirme yapılmaktadır. 15. yüzyıldan 17. yüzyıl sonuna ve 18. yüzyıl başına kadar örnekleri kapsayan Askerî Müzedeki miğferlerin üslûp bakımından miğferlerin yüzyıllar boyunca gelişimini veren ve süsleme yönünden en güzel örnekler olduğu belirtilmektedir.

326 — Hafize AKAL

Erzurum'un çevresindeki Türk eserleri, 1970.

82 Sayfa, 159 resim, 17 Plân.

Genel bir girişten sonra, sırası ile İspir, Micingirt, Pasinler, Hasankale, Ezirmik, Miyadin, Avnik, Çoban Köprüsü, Yağan köyü, Aşkale, Oltu, Hınıs, Bardız'daki yapılar tiplerine göre teker teker ele alınarak geniş bir katalog çalışması yapılmıştır.

Erzurum çevresindeki Türk eserlerinin değerlendirilmeleri yapılarak

çevre ve uzak çevrelerdeki benzerleriyle karşılaştırmalar yapılmış, Selçuklu, Saltuklu ve Osmanlı devri yapılarının tekrarlanan yanlarına değinilmiştir. Sadelik ve sağlamlığın incelenen yapıların genel özelliği olduğu sonucuna varılmıştır.

327 — Saadet TAŞKIN

Anadolu'da Çinili Lâhitler, 1970.

88 Sayfa, 77 Resim, 7 Renkli desen.

Çininin lâhitlerde kullanıldığı ilk örnekler araştırılarak başlanan çalışmada, Anadolu dışında pek az örneğin bulunduğu, oysa Anadolu'da çeşitli devirlere ait çinili lâhitlere rastlandığı belirtilmekte, ve lâhit çinilerinde kullanılan tekniklere kısaca değinilmektedir. Katalog çalışması Mengüçüklü, Selçuklu, Ertenaogulları, Karamanoğulları, Germiyan ve Ramazanoğulları ve ilk Osmanlı devirleri içinde yapılmakta, genel bir değerlendirmeden ve karşılaştırmadan sonra lâhitlerde kullanılan çinilerin, kendi devirlerinde mimarî süslemede kullanılan çinilerle teknik ve kompozisyon birliği gösterdiği, hattâ bazen bunların ilk örnekleri olarak belirdiği bildirilmektedir.

328 — M. Füsün SİNCER

Topkapı Sarayı Hamamları, 1971.

80 Sayfa, 11 Plân, 103 Resim.

Giriş bölümünde klâsik çağ öncesi, Yunan, Roma, Bizans hamamları ile Türk Hamamları üzerinde genel bir derlemeden sonra, Topkapı Sarayının yeri ve tarihçesi ele alınmıştır. Topkapı Sarayı hamamları 4 ayrı bölümde incelenmiştir: 1 — Kaynaklara göre, 2 — Bugün mevcut olanlar, 3 — Yıkılmış olanlar, 4 — Yıkılmış olup yerleri bilinmeyenler. Değerlendirme ve karşılaştırma yapıldıktan sonra hamamların kültür tarihi içindeki yerleri ve saray teşkilâtındaki önemlerine değinilmiştir.

329 — Emel TURAN

Anadolu'da Türk çini ve keramiklerinde hayvan figürleri, 1970.

64 Sayfa, 105 Resim.

Anadolu'daki çini sanatının karakteri ve örneklerinden sonra Anadolu

Türk keramiklerindeki hayvan figürleri üzerinde derlemelerle başlayan çalışmada, konu ile ilgili parçaların katalog çalışmasından sonra, 105 parçanın değerlendirilmesine geçilmektedir, kuş fugürleri, çift başlı kartallar, tek başlı kartallar, efsanevi hayvanlar, dört ayaklı hayvanlar, balıklar ve tavşanlara göre gruplandırıldıktan sonra örneklerin figür sevgisinin işaretçileri olduğu sonucuna varılmaktadır.

330 — Şermin ATAMDEDE

İstanbul'da Nişantaşları, 1971.

48 Sayfa, 73 Resim.

Türklerde okçuluğun durumu, Okmeydanı ve Nişantaşı açıklarından sonra, İstanbul semt ve bölgelerine göre Nişantaşlarının katalog çalışmasına geçilmiştir. Biçimlerine göre bir sıralamadan sonra, çeşitli açılardan ele alınan nişantaşlarının kitabelerinin önemlerine değinilmiştir.

331 — Şule ŞENSÖZ

Eyüpte Mihrişah Sultan, Şah Sultan ve Fatih'de Nakşidil Sultan Külliyesi, 1970.

29 Sayfa, 94 Resim, 3 Plân.

Giriş ve tarihçeden sonra her üç külliye ayrı ayrı ele alınarak bütün yapıları ile incelenmiştir.

Külliyenin değerlendirilmesinden sonra benzerleriyle karşılaştırmaları yapılmış, barok mimarî üslubu çerçevesi içindeki önemine değinilmiştir.

332 — Gülâyet ALAN

Çorlu ve Çatalca'daki Osmanlı Eserleri, 1970.

53 Sayfa, 66 Resim, Plân ve desenler.

Bölgenin coğrafi durumu ve tarihçesinin konu edildiği giriş kısmından sonra Çorlu ve Çatalca'daki yapılar tarih sırasına ve tiplerine göre incelenmiştir. Değerlendirilmelerinden sonra yapılardan bir kısmının kayıtlara geçmemiş olduğu ve eski durumları ile bugünküler arasında birçok farklar meydana geldiği sonucuna varılmaktadır.

333 — Aylâ AKKUŞ

İstanbul'daki Altı Dayanaklı camilerin başlangıcı ve gelişmesi, 1971.

31 Sayfa, 64 Resim, 7 Plân.

Kısa bir girişten sonra, altı payeli camilerin kaynakları ile Sinan hakkında açıklamalar yer almaktadır. İstanbul'daki 7 altı payeli caminin kataloğu yapıldıktan sonra bunlar altı ve sekiz payeli diğer örneklerle karşılaştırılmakta ve değerlendirilmektedir. Altı dayanaklı sistemin gelişmesi ve ulaştığı sonuç ayrıca konuya alınmıştır.

## BİZANS SANATI KÜRSÜSÜNDE YAPILAN LİSANS TEZLERİ

(Yıllığın üçüncü sayısından sonrakiler)

Birgül BİKTİMİR,

Bizans Keramiği, İstanbul Arkeoloji Müzesinde bulunan parçalar üzerinde inceleme.

218 sahife, resim, desen ve dia.

Keramik hakkında genel bilgi verildikten sonra keramiğin tarihçesi, keramikte kullanılan malzeme ve formları ile teknikleri anlatılmıştır. İkinci bölümde katalog çalışması yapılmış, üçüncü bölümde ise İstanbul Arkeoloji müzesinde bulunan keramiklerin baskı tekniği, tomurcuklu teknik, boyama ve astarlı teknik, astarsız çizgili teknik, astarlı çizgili teknik, oyma, kazıma tekniklerine göre sınıflandırılmıştır. Dördüncü bölümde değişik çevrelerdeki Bizans ve İslâm keramiği ile mukayeseleri yapılmıştır.

Münevver KEŞOĞLU,

Bursa ve İznik Müzelerindeki Bizans Plâstik Eserleri.

155 sahife, 151 resim.

Birinci ve ikinci bölümlerde İznik ve Bursa müzelerindeki plâstik eserlerin bir katalog çalışması yapılmış, üçüncü bölümde ise eserlerin tiplerine göre bu parçaların sanat tarihi bakımından değerlendirilmeleri yapılmıştır.

Uğur AYYILDIZ,

Gemlik körfezinde Kurşunlu köyü kilisesi.

100 sahife, 72 resim, 12 levha, 24 diapositif.

Önsözden sonra, bölgenin coğrafi, tarihî durumu anlatılmış ve bina hakkında tarihî bilgiler ve kaynaklar verilmiştir. Kilisenin mimarî durumu,

plân ve kısımları anlatıldıktan sonra değerlendirme ve mukayese kısmında bina tipinin Bizans sanatındaki yeri ve tesirleri hakkında bilgi verilmiştir.

**Cengiz ÖZSOYLU,**

Kadın Hanı ve Zazadin Hanındaki Devşirme parçalar.

57 sahife, 123 resim, 24 diapositif.

Hanın yeri, tarihi, bugünkü durumu anlatıldıktan sonra üzerindeki devşirme parçalar belirtilmiştir. Kadın Hanında ve Zazadin Handa bulunan korkuluk levhaları, mezar stelleri, ve mimari parçalar halinde katalog çalışması yapılmıştır. Değerlendirme bölümünde bu parçaların sanat tarihindeki yeri ve özellikleri belirtilmiştir.

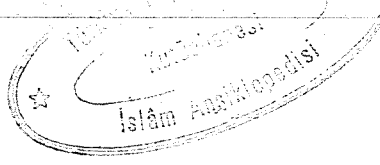
**Rahmi ÖZER**

Binbir Kilise 1 No lu ve 4 No lu basilikalar.

43 sahife, 58 resim, 8 plân, ve kesit, 25 diapositif.

1 No lu ve 4 No lu kiliselerin yeri belirtildikten sonra Madenşehir öreni ve kiliselerin bu yerdeki mevkileri ve Madenşehir'in kısa bir tarihçesi verilmiştir.

İkinci bölümde ise yapıların mimari durumları incelenmiş, üçüncü bölümde bu binaların sanat tarihindeki yeri hilânilerle, Orta Anadolu ve Suriye basilikaları ile ilişkisi incelenmiş, son bölümde ise binaların sanat tarihindeki değeri belirtilmiştir.



318

333

km  
tal  
tırıl  
ulaş

