



Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları



SANAT TARİHİ DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

Cilt | *Volume*: 34

Sayı | *Issue*: 1

Nisan | *April*
2025

ISSN 1300-5707

e-ISSN 2636-8064



SANAT TARİHİ DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

Cilt / Volume
34

Sayı / Issue
1

Nisan / April
2025



Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

İZMİR

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.

ISSN 1300-5707
e-ISSN 2636-8064

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sertifika No: 18679

Sekreterya - Grafik Tasarım/Dizgi - Teknik İşler - Strateji

Secrétariat - Graphic Desing - Technical works - Strategy

Ender ÖZBAY
(E-mail: ozbayender@gmail.com)

14.07.2025

Yazıların hukuksal, ahlakî, fıkirsal sorumluluğu yazarına aittir. Yazarın görüş ve söylemleri Sanat Tarihi Dergisi'ni temsil etmez.

The legal, ethical and ideational responsibility of the articles belong to the authors. The opinions and discourses of the authors do not represent the Journal of Art History.

Makaleler, ilk başvurudan yayın aşamasına değin, ön inceleme, hakem değerlendirme, editör ve İngilizce editörü inceleme süreçlerinde görülen ihtiyaçlara göre, gözden geçirme ve düzeltme yapabilmesi amacıyla yazara en az bir kere geri gönderilmekte ve yayın öncesinde de yazarın son durum onayı alınmaktadır. Yoğunluk ve personel sıkıntısı dolayısıyla dergi tarafından ayrıca nihai, detaylı bir redaksiyon işlemi yapılamamaktadır. Dilin kullanımı, imlâ ve redaksiyonla ilgili hususlar ve kullanılan görsellerin kalitesi yazarların sorumluluğundadır.

From the first submission to the publication stage, articles are returned to the author at least once for review and correction, depending on the needs encountered during the preliminary review, peer review, editor and English editor review processes. In addition, the author's approval is obtained for the final version of the article in publication format before publication. Due to the density, and lack of personnel, no additional redaction (editing the writing/typing) is performed by the journal. The language usage, expressing style, spelling, typing and reduction matters and the quality of the images used are the responsibility of the authors.

SANAT TARİHİ DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

ISSN 1300-5707 e-ISSN 2636-8064

Sahibi | Owner

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi adına | On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters
Prof. Dr. Selami FEDAKAR (Dekan | Dean)

Baş Editör | Editor In Chief

Dr. Ender ÖZBAY

Editöryal Kurul | Editorial Board

Prof. Dr. Lale DOĞER,
Prof. Dr. Semra DAŞCI, Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK

İngilizce Editörü | English Language Editor

Dr. Öğretim Üyesi Elvan KARAMAN MEZ
(İstanbul Topkapı Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü)

Yazı İşleri Müdürü | Managing Director

Doç. Dr. Hasan UÇAR

Adresi | Address: Ege Üniversitesi, Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Bölümü, 35100, Bornova-İzmir-Türkiye.
Tel: 0090 232 311 5084. **Faks:** 0090 232 388 1102. **E-Mail:** sanattarihi.dergisi@gmail.com

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Dizinler & Platformlar | Indexes & Platforms



ESCI kapsamına giren sayılar 2017'de yayınlanan C. 26 / S. 1 ve sonraki sayılardır. TR Dizin kapsamına giren sayılarımız 2016'da yayınlanan C. 25 / S. 1 ve sonraki sayılardır. EBSCO ise, Art & Architecture Complete Database kapsamında C. 26 / S. 2 ve sonrası sayılarımızı taramaktadır.

Volumes that under coverage in Clarivate Analytics products and services (currently ESCI) are Vol. 26 - Iss.1 (2017) and the following volumes. Volumes that under coverage in TR Dizin (TUBITAK) are Vol. 25 / Iss. 1 (2016) and the following volumes. Volumes that under coverage in EBSCO's Art & Architecture Complete Database are Vol. 26 / Iss. 2 and the following volumes.

Akademik Danışma Kurulu | Academic Advisory Board

Doç. Dr. Türcan ACAR (Uşak Üniversitesi)
Doç. Dr. Meryem ACARA (Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas)
Doç. Dr. Yusuf ACIOĞLU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Mikail ACIPINAR (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Doç. Dr. N. Çiçek AKÇİL HARMANKAYA (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Hümeysra AKKURT BİROL (Dokuz Eylül Üniv., Emekli)
Dr. Öğr. Üy. Başak AKYOL (Manisa Celal Bayar Üniv.)
Prof. Dr. Ester Eti AKYÜZ LEVİ (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Mehmet Erol ALTINSAPAN (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Simber Rana ATAY (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Murat ATEŞLİ (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Şerife ATLIHAN (Doğuş Üniversitesi, İstanbul)
Prof. Dr. Ayşe AYDIN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Prof. Dr. Gökben AYHAN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Prof. Dr. Anar AZİZSOY (Karabük Üniversitesi)
Prof. Dr. Serpil BAĞCI (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)
Prof. Dr. Nur BALKIR (Doğuş Üniversitesi, İstanbul)
Prof. Dr. Ali BAŞ (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Dr. Öğr. Üy. Seyfi BAŞKAN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Uzm. Dr. Nil BAYDAR (Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı)
Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN (Ordu Üniversitesi)
Prof. Dr. Sedat BAYRAKAL (Uşak Üniversitesi, Emekli)
Doç. Dr. Mehmet Sami BAYRAKTAR (Ondokuz Mayıs Üniv., Samsun)
Prof. Dr. Fahriye BAYRAM (Pamukkale Üniversitesi)
Dr. Klaus BELKE (Avusturya Bilimler Akademisi, Vienna)
Doç. Dr. Cenk BERKANT (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Prof. Dr. Svitlana BILYAYEVA (Ulusal Bilimler Akademisi, Kiev)
Prof. Dr. Z. Kenan BİLİCİ (Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Ebru BİNGÖL (İskenderun Teknik Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Rüstem BOZER (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Tolga BOZKURT (Ankara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Rüçhan BUBUR (Ege Üniversitesi)
Doç. Dr. Elif DASTARLI DELLALOĞLU (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Doç. Dr. Ayşe BUDAK (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Solmaz BUNULDAY (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Burcu Selcen COŞKUN (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Prof. Dr. Halit ÇAL (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI (Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya)
Prof. Dr. Ayşe ÇAYLAK TÜRKER (Çanakkale Onsekiz Mart Üniv.)
Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN (Ankara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Rukiye ÇETİN (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa ÇETİNASLAN (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Dr. Öğr. Üy. Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Nilay ÇORAGAN (Erciyes Üniversitesi, Kayseri)
Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU (Mimar Sinan G. S. Üniv. İstanbul, Emekli)
Doç. Dr. Özgü ÇÖMEZOĞLU UZBEK (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Ertan DAŞ (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP (Anadolu Üniv., Eskişehir)
Doç. Dr. V. Belgin DEMİRSAR ARLI (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Ayşe DENKNALBANT ÇOBANOĞLU (İstanbul Üniv.)
Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)
Doç. Dr. Gülnur DURAN (Marmara University, İstanbul)
Prof. Dr. Remzi DURAN (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Dr. Öğr. Üy. Şükrü DURSUN (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Prof. Dr. Abdullah Şevki DUymAZ (Süleyman Demirel Üniv., Isparta)
Doç. Dr. Mesut DÜNDAR (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Betül Gelengül EKİMCİ Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Birsan ERAT (Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın)
Doç. Dr. Gül ERBAY ASLITÜRK (Adnan Menderes Üniv., Aydın)

Doç. Dr. Nina (ERGİN) MACARAIG (Univ. of California, Riverside)
Doç. Dr. Ashhan ERKMEN BİRKANDAN (İTÜ, İstanbul)
Doç. Dr. Süreyya EROĞLU BİLGİN (Süleyman Demirel Üniv., Isparta)
Öğr. Gör. Ferhat ERÖZ (Atılım Üniversitesi, Ankara)
Prof. Dr. Bozkurt ERSOY (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Erdal ESER (Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas)
Doç. Dr. Seçkin EVCİM (Ordu Üniversitesi, Ordu)
Doç. Dr. Mustafa GENÇ (Süleyman Demirel Üniv., Isparta)
Dr. Joachim GIERLICH (Qatar National Library)
Prof. Dr. Paolo GIRARDELLI (Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul)
Prof. Dr. Kıymet GİRAY (Ankara Üniversitesi, Emekli)
Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU (Ege Üniversitesi, İzmir)
Dr. Öğr. Üy. Müjde Dila GÜMÜŞ (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU (İstanbul Aydın Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Yavuz GÜNER (Trakya Üniversitesi, Edirne)
Doç. Dr. Cengiz GÜRBİYİK (Manisa Celal Bayar Üniversitesi)
Prof. Dr. Binnur GÜRLER (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. İlknur GÜRSE KÖSE (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Cem GÜZELOĞLU (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Berna İLERİ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Kasım İNCE (Pamukkale Üniversitesi, Denizli)
Doç. Dr. Bülent İŞLER (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Mehmet KAHYAĞLU (Yaşar Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Mustafa Çağhan KESKİN (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Machiel KIEL (NIT, İstanbul)
Doç. Dr. Elif KÖK (Marmara Üniversitesi, İstanbul)
Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. İst.)
Dr. Öğr. Üy. Zerrin KÖKÜL (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)
Doç. Dr. Mehmet KUTLU (Yozgat Bozok Üniversitesi)
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Andreas KÜLZER (Avusturya Bilimler Akademisi, Vienna)
Prof. Dr. Zeynep MERCANGÖZ (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Sinan MİMAROĞLU (Mustafa Kemal Üniv., Hatay)
Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM (Marmara Üniversitesi, İstanbul, Emekli)
Prof. Dr. A. Tarkan OKÇUOĞLU (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. İlkay Canan OKKALI (Trabzon Üniversitesi)
Doç. Dr. J. Özlem OKTAY ÇEREZCİ (MSGS Üniv., İstanbul)
Prof. Dr. B. Yelda OLCAY UÇKAN (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir)
Doç. Dr. Bülent ORAL (Karabük Üniversitesi)
Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv., İstanbul)
Prof. Dr. Yıldırım ÖZBEK (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)
Doç. Dr. Ebru ÖZEKE TÖKMECİ (Mimar Sinan Güz. San. Üniv., İst.)
Prof. Dr. Mustafa ÖZER (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)
Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Şenay ÖZGÜR YILDIZ (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Meltem ÖZKAN ALTINÖZ (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurşen ÖZKUL FINDIK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniv.)
Doç. Dr. Kemal ÖZKURT (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun)
Prof. Dr. Deniz ÖZKUT (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Doç. Dr. Gökçen K. ÖZTAŞKIN (Pamukkale Üniversitesi, Denizli)
Doç. Dr. Muradiye ÖZTAŞKIN (Pamukkale Üniv., Denizli)
Dr. Öğr. Üy. Şebnem PARLADIR (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Sacit PEKAK (Hacettepe Üniversitesi, Ankara) (Emekli)
Prof. Dr. Kadir PEKTAŞ (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Doç. Dr. Turgay POLAT (Adıyaman Üniversitesi)
Doç. Dr. Alessandra RICCI (Koç Üniversitesi, İstanbul)
Uzm. Nedim SÖNMEZ (İzmir)
Doç. Dr. Şükrü SÖNMEZER (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Doç. Dr. Pelin ŞAHİN TEKİNALP (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)



Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Şerife TALİ (Ordu Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Gülsün TANYELİ (İstanbul Teknik Üniversitesi)
Doç. Dr. Ela TAŞ (Sakarya Üniversitesi)
Prof. Dr. Oğuz TEKİN (Koç Üniversitesi & AKMED)
Prof. Dr. Merih TEKİN BENDER (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Vahit Macit TEKİNALP (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)
Dr. Öğr. Üy. Fehime Mine TEMİZ (Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay)
Dr. Hans THEUNISSEN (Leiden Üniversitesi, Leiden)
Doç. Dr. Emine TOK (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Elvan TOPALLI (Uludağ Üniversitesi, Bursa)
Prof. Dr. Ergün TURAN (Marmara Üniversitesi, İstanbul)
Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Fatma Nalan TÜRKMEN (Marmara Üniversitesi, İstanbul)
Doç. Dr. Aygül UÇAR (Türk Dünyası Araş. Enstitüsü / Ege Üniv.)
Prof. Dr. Tolga B. UYAR (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Zekiye UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Candan ÜLKÜ (Mersin Üniversitesi)
Prof. Dr. H. Sibel ÖZDEMİR (Adnan Menderes Üniv., Aydın)
Prof. Dr. Harun ÜRER (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Doç. Dr. Kadriye Figen VARDAR (İstanbul Üniversitesi)

Doç. Dr. Seda YAVUZ (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Turgay YAZAR (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun)
Prof. Dr. Nurcan YAZICI METİN (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İst.)
Doç. Dr. Evindar YEŞİLBAŞ (Mardin Artuklu Üniversitesi)
Prof. Dr. Anıl YILMAZ (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. Gülgün YILMAZ (Trakya Üniversitesi, Edirne)
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)
Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER (İstanbul Üniversitesi)

Cilt 34 - Sayı 1'in Hakemleri | Reviewers of the Volume 34 - Issue 1

Doç. Dr. Türkan ACAR
Doç. Dr. N. Çiçek AKÇIL HARMANKAYA
Dr. Öğr. Üyesi Başak AKYOL
Prof. Dr. M. Erol ALTINSAPAN
Prof. Dr. Celil ARSLAN
Doç. Dr. Murat ATEŞLİ
Prof. Dr. Ayşe AYDIN
Prof. Dr. Anar AZİZSOY
Dr. Veli BAÇARU
Prof. Dr. Yunus BERKLİ
Doç. Dr. Ebru BİNGÖL
Prof. Dr. Tolga BOZKURT
Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK
Doç. Dr. Şuayip ÇELEMOĞLU
Doç. Dr. Elif DASTARLI DELLALOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Ertan DAŞ
Prof. Dr. Semra DAŞCI
Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ
Prof. Dr. Alev ERARSLAN
Doç. Dr. Süreyya EROĞLU BİLGİN
Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU
Doç. Dr. Cengiz GÜRBİYİK
Doç. Dr. Elif GÜRSOY
Prof. Dr. Cemal KARABAŞOĞLU

Dr. Öğr. Üyesi Onurcan KAYA
Doç. Dr. Mustafa Çağhan KESKİN
Doç. Dr. Emre KOLAY
Dr. Ö. Eren KOYUNOĞLU
Doç. Dr. Mehmet KUTLU
Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM
Prof. Dr. Şenay ÖZGÜR YILDIZ
Prof. Dr. Kadir PEKTAŞ
Doç. Dr. Şükrü SÖNMEZER
Doç. Dr. Korkmaz ŞEN
Prof. Dr. Şerife TALİ
Dr. Öğr. Üyesi Fehime Mine TEMİZ
Doç. Dr. Mehmet TOP
Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU
Prof. Dr. Fatma Nalan TÜRKMEN
Doç. Dr. Hasan UÇAR
Doç. Dr. Aygül UÇAR
Prof. Dr. Abdüsselam ULUÇAM
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL
Doç. Dr. Sahure YARIŞ
Doç. Dr. Seda YAVUZ
Prof. Dr. Nurcan YAZICI METİN
Prof. Dr. Anıl YILMAZ

İÇİNDEKİLER | CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ | RESEARCH ARTICLES

- Corner Details in Mimar Sinan's Structures: An Analysis of the Determining Factors in Their Form
Mimar Sinan Yapılarında Köşe Detayları: Biçimlerini Belirleyen Faktörlerin Analizi
NİL ORBEYİ 1-37
- Hindistan'da İlk Türk-İslâm Nişânesi: Delhi Kutub Külliyesi
The First Turkish-Islamic Mark in India: Delhi Qutb Complex
FADİME ÖZLER KAYA 39-67
- Yeni Bulgular Işığında Hisarköy (Attouda) Camisi
The Mosque of Hisarkoy (Attouda) in the Light of New Findings
MUSTAFA EKMEKÇİ 69-97
- Osmaniye Doğruözler Konağı'nın Yeniden İşlevlendirme Kapsamında Değerlendirilmesi
Osmaniye Doğruözler Mansion Within the Scope of Refunctioning
ELİFE BÜYÜKÖZTÜRK - MURAT ORAL 99-125
- Konya İli Bozkır İlçesi Dereiçi (Gederet) Sarnıçları
The Cisterns in Dereiçi (Gederet) of Bozkır District, Konya Province
SEVGİ PARLAK - HALİL İBRAHİM KUNT 127-151
- Edirne Arkeoloji Ve Etnografya Müzesindeki Bir Grup Ayinsel Def: Mazharlar
A Group of Ritual Tambourines in the Edirne Archeology and Ethnography Museum: Mazhars
BAHİRİYE GÜRAY GÜLYÜZ 153-205
- Zeytinköy Evlerinde Ahşap Süsleme
Wooden Ornaments in Zeytinköy Houses
NURCAN BAHARGÜLÜ 207-239
- Amerikan Doğasına Dönüş: Worthington Whittredge'in Sanat Yolculuğu
Return to American Nature: The Artistic Journey of Worthington Whittredge
BAŞAK AKYOL 241-261



Erzurum Arkeoloji Müzesi'nden Kaçar Dönemine Ait Figürlü, Madenî İçki Kabı <i>A Figurative Metal Drinking Bowl from the Qajar Period in the Erzurum Archaeology Museum</i> Nihat Sefa KOMESLİ - Ayşe DURAN 263-289
Rıfkı Melül Meriç'in Türk İslam Sanatları Tarihine Katkıları <i>Rıfkı Melül Meriç's Contributions to the History of Turkish-Islamic Arts</i> Salime Bera KEMİKLİ 291-315
Avrupa Hunları Dönemi Sanatına Sembolizm ve Şamanizm Açısından Bir Bakış <i>Symbolism and Shamanistic Elements in European Hun Art</i> Jale Özlem OKTAY ÇEREZCİ 317-345
Adilcevaz Ulu Camii; Mimari Özellikleri ve Tarihi Süreçte Dönüşümü <i>Adilcevaz Grand Mosque; Architectural Features and Its Transformation Through History</i> Ayşe Esin KULELİ 347-371
Memlûklü Kitâbelerinde Hâkimiyet ve Tabiiyyet İfadeleri Olarak Türkler <i>The Turks as Expressions of Sovereignty and Subordination in Mamluk Inscriptions</i> Kemal ÖZKURT 373-395
Gölmarmara Şahuban Hatun Camii (Manisa) Avlusunda Yapılan Kazı Çalışmaları ve Bilinmeyen Bir Sıbyan Mektebi <i>Excavations in the Courtyard of Gölmarmara Şahuban Hatun Mosque (Manisa) and an Unknown Primary School</i> Ertan DAŞ - Hasan UÇAR 397-421
Posthuman Performative Space as a New Materialistic Agent: The Evaluation of Air Bubble Installation Work by Ecologicstudio <i>Yeni Materyalist Bir Fail Olarak İnsan Sonrası Performatif Mekân: Ecologicstudio'nun Air Bubble Enstalasyon İşinin Değerlendirilmesi</i> Mustafa Kemal YURTTAŞ 423-453



CORNER DETAILS IN MİMAR SİNAN'S STRUCTURES: AN ANALYSIS OF THE DETERMINING FACTORS IN THEIR FORM



MİMAR SİNAN YAPILARINDA KÖŞE DETAYLARI: BİÇİMLERİNİ BELİRLEYEN FAKTÖRLERİN ANALİZİ

Nil ORBEYİ*

ABSTRACT

The practice of chamfering or angling the corners of building walls or surrounding walls, particularly in narrow or congested streets, is a universal practice commonly used in both civil and monumental architecture. This detail is referred to by various names in architecture, including “corner chamfer,” “corner cutting,” “corner breaking,” “wall chamfer,” or in Turkish, “çal köşe” or “çalık köşe.” This article investigates the application of this detail in monumental architecture, with a particular focus on Mimar Sinan’s structures. Beyond its functional purpose, this detail enhances the visual composition of the building, depending on the materials and transitional elements employed, can establish the building as a key focal point within its urban context. The study investigates the factors that prompted the use of corner details and factors determining the formation of detail. The selected examples are classified according to their forms and analyzed based on the relationships between the structure-street, structure-structure, structure-parcel layout. The conclusion reveals that it was observed that the dimensions of corner details emerge in relation to the street fabric or other buildings that make up the architectural ensemble, as well as the locations of the structures and their relationships with one another. Moreover, it is observed that, alongside aesthetic considerations, the size of the chamfered detail plays a significant role in determining its form.

Keywords: *Ottoman Architecture, Mimar Sinan’s structures, corner detail, corner chamfer, muqarnas*

ÖZ

Özellikle dar sokaklarda yer alan yapıların beden duvarlarının veya çevre duvarlarının köşelerinin açılı olarak kesilmesi, sivil ve anıtsal mimaride sıklıkla kullanılmış olan evrensel bir uygulamadır. Yapılar ve sokaklar arasındaki geçişin rahatlatılması, duvar köşelerinin insan, hayvan, taşıt gibi etkenler sebebiyle zarar görmesinin engellenmesi ve

* Associate Professor, Mimar Sinan Fine Arts University, Vocational School of Architectural Restoration Programme, İstanbul.

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0001-6577-1314> ♦ E-mail: nil.orbeyi@msgsu.edu.tr

özellikle sokakların kesişiminde yer alan köşe parselde konumlanan yapıların estetik olarak vurgulanması gibi amaçlar ile uygulanmış olan bu detay mimaride “köşe pahlı, köşe kesmesi, köşe kırmak, duvar pahlı, çal köşe veya çalık köşe” gibi farklı isimlerle adlandırılmıştır. Bu adlandırmalardan “köşe kesmesi”, benzerlerine oranla daha geniş bir kesimi tanımlamakta kullanılmış olup genellikle ihtiyaca ve/veya zorunluluğa bağlı olarak uygulanmış, boyutları da ihtiyaca ve/veya zorunluluğa göre belirlenmiştir. Köşe parselin biçimine göre tasarlanan ve yapının plan şemasında belirleyici rol oynayan ünik örneklerin yanı sıra yapıların beden veya çevre duvarlarının köşelerine uygulanan öğeler, fonksiyonel gerekliliklerine ek olarak estetik görünümleri ile kenti bütünleyen bir değer olarak, bazı yapıların kent hafızasında önemli bir yere sahip olmasına sebep olmuştur. Osmanlı mimarlığında köşe parsellerde konumlanan yapıların tasarımında da farklı uygulamalar görülmektedir. Yapının konumu ve parselin biçimi yapının plan şemasında büyük oranda belirleyicidir. Özellikle dar açılı köşe parsellerdeki yapıların tasarımında, çoğu zaman parsel biçiminin dezavantajı, plan şemasındaki özgün biçimlenişe sahip olması ile avantaja çevrilmiştir.

Tarihsel süreçte pek çok uygarlıkta örneğini gördüğümüz köşe pahları ve pahlın geçişinde kullanılan öğeler, yapının inşa edildiği döneme ve cinsine, yapı ve pahlın boyut ve biçimine bağlı olarak farklılaşmaktadır. Bu makalede, işlevsel kullanımlarına ek olarak görsel açıdan yapıyı zenginleştiren, bazı yapılarda, kullanılan malzeme ve geçiş öğelerine bağlı olarak yapıyı bulunduğu çevrede odak noktası haline getiren bu detayın, anıtsal mimaride kullanımı Mimar Sinan yapılarında ele alınmıştır. Anıtsal ve sivil mimaride pek çok yapıda karşımıza çıkan köşe detayı Mimar Sinan’ın yapılarında da sıklıkla uygulanmıştır. Büyük oranda saha çalışmasına dayanan bu çalışmada detayların bire bir incelenme olanağı sebebiyle Mimar Sinan’ın İstanbul’daki yapıları ele alınmıştır. Pek çok benzer örnek bulunması sebebiyle, çoğunlukla farklı detaylara sahip olan örnekler çalışma kapsamında incelenmiştir. Çalışmada öncelikle köşe detaylarının uygulanmasına sebep olan ve detayın biçimlenmesini belirleyen etmenler sorgulanmıştır. Bu doğrultuda detaylı rölöveler ve karşılaştırmalı tablolar hazırlanmıştır. Elde edilen verilere göre geçiş elemanı olarak üç farklı uygulamanın kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu doğrultuda köşe pahları biçimlenmelerine bağlı olarak; klasik mukarnaslı geçiş, düz mukarnaslı geçiş ve küresel mukarnaslı geçiş olmak üzere üç başlıkta ele alınmıştır. Çalışmada ayrıca arşiv belgelerinde (plan, fotoğraf ve harita) ve güncel haritalarda köşe pahlının yapıdaki konumunun sokak dokusu ile ilişkisi; yapı-yol, yapı-yapı ve yapı-parcel ilişkisi temelinde ele alınmıştır. Çalışmanın sonuç kısmında köşe detaylarının boyutlarının sokak dokusunu veya yapı topluluğunu meydana getiren diğer yapılar, yapıların konumları ve birbiri ile ilişkisine bağlı olarak ortaya çıktığı, biçimlenmesinde ise yapıların çoğunda kullanılan mukarnaslı geçiş öğesi sebebiyle estetik kaygının, bazı yapılarda ise zorunluluklara bağlı olarak ortaya çıkan pah boyutlarının belirleyici olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Mimarlığı, Mimar Sinan yapıları, köşe detayı, köşe pahlı, mukarnas

INTRODUCTION

Corner parcels and the buildings located on them have historically held significant importance across many civilizations, much like they do today with their visibility from multiple perspectives and their façades facing several streets and etc. In some cases, the locations of a building have played a significant role in to become the focal point, in addition to its other architectural features (structural, formal, etc.)¹. As well as unique examples, designed specifically according to the shape of the corner parcel and a determining role in the building's plan, the elements applied to the corners of a building's body walls or surrounding walls -besides fulfilling functional needs- also enhanced the aesthetic value of the structure, contributing to some structures holding significant places in the collective memory of a city².

In both monumental and civil architecture, the corners of buildings or surrounding walls³ located on corner parcels were cut at an angle for the purpose of:

- Preventing damage to walls or building corners due to external factors such as pedestrians, animals, or vehicles pulled by animals,
- Facilitating movement between buildings or streets, or preventing obstruction,
- Aesthetic concern / emphasizing the structure (with the contribution of the elements used in the design)

Although the detail, which historically we see many examples was predominantly applied at the corners of walls facing streets, it was also used in buildings and building

-
- 1 The façade is an architectural element that can either facilitate a building's integration into its surroundings or enhance its visual prominence. Throughout various civilizations, buildings situated on corner parcels have capitalized on the advantages afforded by their location. A notable example of this is the Flatiron Building (1902) in New York, positioned at the intersection of two streets on a sharply angled corner parcel. Its triangular floor plan, derived from the shape of the plot, played a pivotal role in establishing the building as one of the city's most iconic landmarks, in conjunction with its other architectural features.
 - 2 Necipoğlu, 2005, 264. [For example, the green porphyry (*somaki*) corner column of the surrounding wall of the Şehzade Mehmet Mosque, located at the intersection of Dede Efendi and Şehzadebaşı Streets (*Divanyolu*), has attracted attention due to assumptions that it points to the geographic center of the city. This has made the surrounding wall a notable architectural feature.]
 - 3 The walls surrounding the structure, which determine the boundaries of structures and groups of structures with various functions on the land and are built to separate open spaces such as plots, gardens and courtyards from their surroundings, are defined as surrounding walls. In monumental architecture, surrounding walls have been used in many structures, from small-scale structures such as masjids, madrasahs and tombs to large-scale social complexes (Sözen and Tanyeli, 1994, 111; Orbeyi, 2019, 347).

groups (külliye etc.) that are located close to each other on narrow plots, to ease the transition between structures. Barışta⁴ states that corner details, in addition to their functional role, had a symbolic value in terms of folklore discipline and reflected the identity of the building owner. In this context, it can be said that the structure is personalized by its owner, especially with the use of region-specific materials, decorative elements, and the use of different corner chamfers in civil architecture examples. In monumental buildings, the shape of the corner elements is mostly dependent on the period in which the structure was built and is affected by the style of the period both in terms of decoration and form. The corner detail has been applied in two ways in the structures; corner chamfer and corner column⁵. This study explores the formation of the corner chamfered, which visually enriches the structures as well as being functional, in Mimar Sinan's structures. The corner detail, frequently encountered in both civil and monumental architecture, is also commonly applied in Sinan's structures. This research, based largely on fieldwork, focuses on Sinan's buildings in İstanbul, where the details could be examined firsthand. Due to the wealth of similar examples, the study primarily considers examples that possess distinctive details⁶. The details were compared based on their form, size, and material characteristics. The examined examples have been compared with Mimar Sinan's structures outside of İstanbul and with examples from different civilizations across various periods.

The factors that caused the application of corner details and determined the formation of the detail were first questioned. Using archival documents (like plans, photographs or historical maps) and current maps, the relationship between the street fabric and the building was analyzed in plan schemas, and the details were classified

4 Barışta, 1996, 96.

5 In architecture, in addition to chamfers, corner columns have also been applied at the corners of buildings or walls to soften the corner (Arseven, 1983: 1138). Corner columns have been widely used not only at the junctions of walls but also in structures such as portal jams, minaret bases, and mihrabs. Some examples of their application in Mimar Sinan's works include the corner at the intersection of Şehzadebaşı and Dede Efendi Streets on the surrounding wall of Şehzade Mehmet Mosque, the corner of the Primary School of the Selimiye Complex and the surrounding wall at the intersection of Mimar Sinan Street and Taşodalar Street, the corner of the Atik Valide Complex Dervish Lodge at the intersection of Ahmetoğlu Musallası Street and Tekke Önü Street, as well as the corner of the surrounding wall of the mosque at the intersection of Topbaşı Meydan Street and Çinili Cami Street, the corner of the southern surrounding wall of the Süleymaniye Mosque's cemetery, and the north and west corners of the Azapkapı Sokullu Mosque, where corner columns were used.

6 In this section, the limited number of examples has been examined under the specified headings. However, different formations may exist in various buildings. For instance, in some examples, such as the Kılıç Ali Pasha Complex, the narrow chamfer transition element observed on the mosque's surrounding wall was not used; instead, the inclined surface was directly connected to the perpendicular surface. The curved transition, differing from the quarter-sphere, at the chamfered of its bathhouse corner has also not been included in the study.

according to their form. Then the relationship between the detail and its surrounding was examined based on the relationship between “structure-street, structure-structure, and structure-parcel”.

Literature Review

In literature, there are only a limited number of studies specifically focusing on corner chamfers. Barışta⁷, in his publication, examines the corner details in houses from Antalya through four examples with emphasizing stone craftsmanship, and compares these with Classical Ottoman and Westernization Period examples from Istanbul. Another related work is Kılıç's⁸ study, which analyzes the corner chamfers and their decorations. Kılıç, classified the corner chamfers in both monumental and civil architecture examples in the Kaleiçi Region of Antalya based on ornamental elements and presented a typology. Research on this subject is mostly limited to the examples covered in the studies, specific to the region and/or building examined, and the corner chamfers are studied in a general sense. For instance, in Sönmez's⁹ study of the traditional features of Bergama houses, some examples of corner chamfers are provided. Like Barışta¹⁰, Sönmez notes that the chamfer detail has a symbolic meaning in addition to its functional feature. Another study that deals with corner chamfers within the scope of specific structures is Orbeyi's¹¹ publication, which examines surrounding walls in the works of Mimar Sinan. In this work, examples of corner chamfers are presented specifically in the context of surrounding walls.

CORNER CHAMFERS

Corner chamfers have been used as a universal application in various geographical regions. Chamfers are found in buildings located on corner lots, especially in small residential areas where historical structures with dense urban fabric are preserved. (Figure 1)¹². Corner chamfers have been applied in different forms across various civilizations. In European architecture, some chamfers found in monumental and civil architectural examples in historical cities with very narrow streets (such as the city of Toledo in Spain, etc.) have been applied in sculptural forms or with sculptures (Figure 1a, 1b and 1c). Myths and legends have emerged about the figures applied, and they have become symbols of the city¹³. Corner chamfers in Middle Eastern architecture are prominently

7 Barışta, 1996, 95.

8 Kılıç, 2022, 397-427.

9 Sönmez, 1998, 43.

10 Barışta, 1996, 96.

11 Orbeyi, 2019, 355.

12 Considering the density of the scope of the structures, a limited number of examples with accessible visuals have been presented.

13 Stories are told that the stone spheres found at the corners of many buildings in Toledo indicate the presence of a cistern that could be used as a water collection point in case of a fire (URL1).

featured in examples where muqarnas are intensively used (Figure 2). Figure 2 illustrates examples of corner chamfers in monumental buildings constructed in different periods and regions¹⁴. In Anatolian Seljuk architecture, some caravanserais and mosques feature the use of wide chamfers (Figure 3). Corner chamfers found wide application in Ottoman period architecture, being used in both civil and monumental structures¹⁵ (Figure 4).

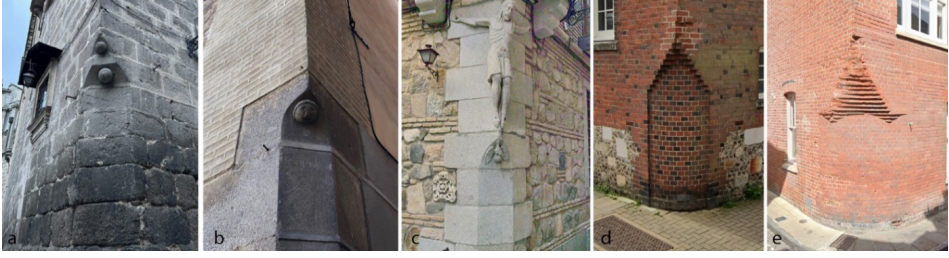


Figure 1. Examples of corner chamfers in European monumental and civil architecture; a and b) Toledo Cathedral (12th century), (URL1 and URL2), c) The Lopez Mansion (16th century), (URL3, 2025), d and e) chamfered corner detail in brick buildings, London (URL3, 2025).



Figure 2. Examples of corner chamfers in Middle Eastern monumental architecture; a) Jami' al-Aqmar (URL4), b) Madrasa al-Jaqmaqiyya (URL5); c) Madrasa al-Shu'aybiyya, (URL6); d) Chella Rabat (URL7)

¹⁴ Figure 2 illustrates the muqarnas-style corner chamfers in the following examples: the Al-Aqmar Mosque from the Fatimid period (12th century) in Cairo, Egypt; Madrasa al-Jaqmaqiyya built during the Mamluk Period (13th-16th centuries) in Damascus, Syria; Madrasa al-Shu'aybiyya constructed during the Zangid period (12th-13th centuries) in Aleppo, Syria; and Chella Rabat built during the Marinid Dynasty period (12th-15th centuries) in Morocco.

¹⁵ For examples of the application of corner chamfers in civil architecture, see: Barışta, 1996, 95-104; Sönmez, 1998, 9-83; Kılıç, 2022, 397-427.

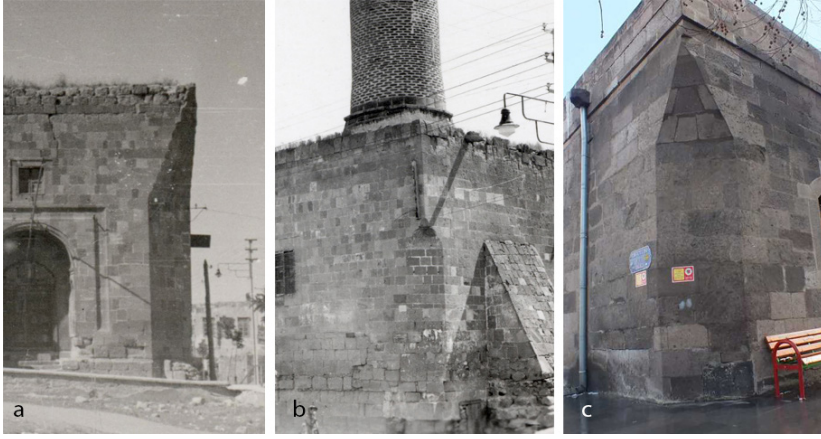


Figure 3. Examples of corner chamfers in Anatolian Seljuk monumental architecture; a) Erzurum Great Mosque, 12th century (Ülgen Archive, URL8), b) Erzurum Great Mosque, 12th century (Ülgen Archive, URL9), c) Kayseri Ulu Cami, 12th century (URL10)



Figure 4. Examples of corner chamfers in Ottoman Empire monumental architecture; a) Hacı Ilyas Yatağan Mosque, 15th century (URL11) b) Kadırga Üsküplü Yahya Efendi Primary School, 16th century (URL11), c) Great Çukur Han, 16th century (URL11), d) Saraçhane Mosque, Bolu (18th century) (URL12)

In Ottoman architecture, various design approaches are observed in buildings located on corner parcels. The position of the building and the shape of the parcel play a significant role in determining the building's floor plan. Particularly in the design of structures situated on narrow-angled corner plots, the disadvantage posed by the plot's irregular shape is often transformed into an advantage by creating a unique plan. Corner chamfers, which can be found in various types of Ottoman structures such as mosques, tombs, and fountains etc., are commonly used in civil architecture, particularly in buildings located on narrow streets and corner plots. In civil architecture, streets are generally narrow, and houses are closely located. In such cases, although the shaping of building

corners is mostly influenced by functional requirements, in some applications aesthetic concerns have overtaken this and have been effective in the emergence of different forms. However, in some instances, aesthetic considerations take precedence over functionality, resulting in the emergence of different forms¹⁶. Corner details, frequently encountered in monumental architecture too, are also commonly applied in many of Mimar Sinan's works.

In architectural terminology, the softening of the corners of intersecting walls through angled cuts is referred to as a "chamfer, wall chamfer, corner chamfer¹⁷, corner cutting, corner breaking," or in Turkish, "köşe çalığı, çal köşe or çalık köşe"¹⁸. The term refers to an angled or diagonally cut corner at the intersection of two walls, either concave or convex in form, often adorned with various decorative elements¹⁹. The term "çalık köşe" refers to a cut corner²⁰. Different forms of chamfers are referred to by various names. For instance, the term "corner cutting" (köşe kesmesi) refers to a broader cut compared to similar examples, typically applied based on necessity or functional requirements, with the size determined accordingly²¹. In the examples analyzed in this study, different forms of transitions between the chamfer and the flat part (such as the eaves line of the facade or the wall) have been observed. Based on their formation, corner chamfers are categorized into three muqarnas main types²²: classic muqarnas transition²³, flat muqarnas transition, and curved muqarnas transition.

Muqarnas Transition

Muqarnas, serving the function of transitioning and joining surfaces, is an architectural element used to create smooth transitions between different geometric forms, often in domes, vaults, and ceilings (Diez, 1979, 564; Tayla, 2005, 603; Mülayim, 2020, 126). It is a decoration specific to Islamic architecture, which was widely used in Medieval Anatolian Turkish architecture and evolved in form and richness until the Ottoman period. By the first quarter of the 16th century, different schemes had been

16 Sönmez (1998, 43), in his study on the houses of Bergama, notes that the corner chamfer examples examined were created using transitional elements such as the Turkish triangle and muqarnas. He also points out that these examples have moved away from their traditional forms and have taken on more of a symbolic meaning.

17 Chamfering at a 45 degree angle.

18 Turani, 1975, 72; Arseven, 1983, 496; Sözen and Tanyeli, 1994, 138; Barışta, 1996, 95; Sönmez, 1998, 21, 43; Hasol, 1998, 277, 344.

19 Hasol, 1998, 115.

20 Dilçin, 1983, 49.

21 Arseven, 1983, 1137.

22 All the titles are varieties of muqarnas corner chamfers. The similar ones have been classified under the specified titles.

23 Muqarnas consisting of stepped honeycomb-like niche series.

developed, introducing new elements distinct from those of the pre-Ottoman period²⁴ (for detailed information on muqarnas and its development, see Ödekan, 1977; Diez, 1979, 564-566; Aslanapa, 1979, 566-567; Tayla, 2005, 600-619; Mülâyim, 2020, 126-127; Ödekan, 1975; Ödekan, 1982; Ödekan, 1988, 475; Uluengin, 2018). It has a broad field of application in architecture, being used in many areas, such as transition elements for coverings (pendentive), portals, mihrabs, column capitals, eaves, and minaret balcony. As a structural and ornamental element, the muqarnas is frequently used in Ottoman monumental architecture in corner chamfers as in many areas, to achieve smooth transitions between surfaces while enhancing the aesthetic impact. In this section, the formation of muqarnas transitions corner chamfers examples, which are the most frequently encountered decoration examples in Mimar Sinan's buildings, is examined in 19 details located in 15 of Mimar Sinan's structures²⁵.

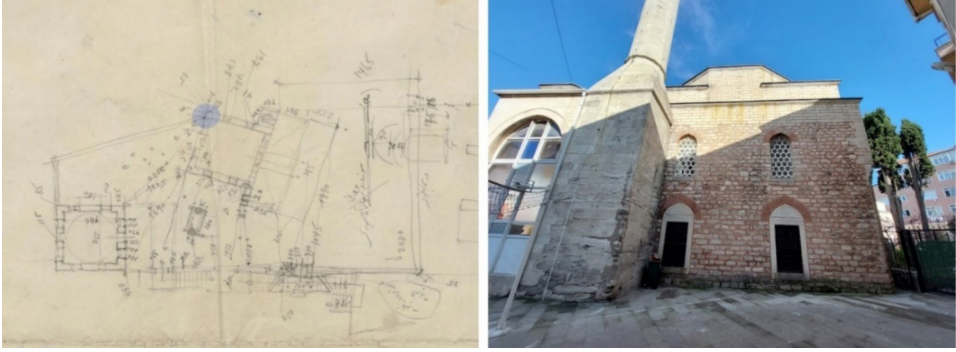


Figure 5. Dırağman Complex; a) The location of the corner chamfer in the Complex survey plan (URL13), b) Westside of the mosque (Author's archive, 2023)

Among the examples studied, the earliest is the Dırağman Mosque²⁶ (1541-42). The mosque has undergone numerous restorations over time. It is situated on an irregularly shaped, sloped plot at the intersection of two streets, bounded on two sides by neighboring buildings and facing streets on the remaining two sides. Due to the site's

24 Ödekan, 1988, 476.

25 The detail has been analyzed in fifteen structures designed by Mimar Sinan. However, some buildings feature multiple instances of this detail; for example, two in the Haseki Sultan Complex, two in the Süleymaniye Complex, and two in the Rüstem Pasha Complex, as well as four in the Zal Mahmut Pasha Complex.

This number represents the examples studied within the scope of this research, not all instances of muqarnas used in Mimar Sinan's structures. Although the Sinaneddin Yusuf Pasha Tomb, one of the structures in the Mihrimah Sultan Complex, is not a design by Mimar Sinan himself, it has been included in the study due to its location within a complex designed by Mimar Sinan.

26 The mosque is also referred to by the names Drağman, Tercüman Yunus, İsazade, and Draman Yunus Bey (Tanman, 1988, 323).

slope, the mosque has two entrances at different levels. The northern entrance, which is level with the ground, now lies within the building's plot but was depicted in archival maps as a narrow street leading to Draman Avenue. The surrounding wall enclosing the building also forms part of the façade that borders this narrow street (Table 1). The surrounding wall follows the irregular form of the plot and meets the mosque's southwest corner at an angle (Figure 5a, 5b). This corner is chamfered to align with the wall of the mosque. The chamfer measures 0.55 meters in width and its height is approximately 0.60 meters, extending upward to the level of the upper windows, where it terminates in a muqarnas decoration (Table 2). The walls of the mosque are primarily constructed of rubble masonry, with the muqarnas chamfer and the subsequent section made of finely cut limestone (küfeki). The muqarnas was formed by carving and stacking three layers of stone blocks, integrating into the wall's overall masonry pattern (Figure 5b, Table 2). When evaluating the corner chamfer in terms of its relationship with the structure-parcel and structure-street layout, it can be said that the width of the surrounding wall and the angle at which it connects to the mosque, play a decisive role in determining the dimensions of the chamfer.

Another structure is the Kepenekçi Sinan Madrasah (1545?)²⁷, located at the intersection of Kepenekçi Sabunhanesi and Kepenekçi Madrasah Streets, on a corner parcel of an irregular polygonal parcel bordered by streets (Table 1). Today, the dome-covered classroom of the madrasah that is in a state of ruin positioned at the intersection of narrow streets (Figure 6a, b). The structure was built using the alternating technique of three courses of brick and one course of stone, and its corner was chamfered at a 45-degree angle to facilitate movement between the narrow streets and prevent damage to the corner^{28 29} (Figure 6). The surrounding wall begins from the part of the chamfer within the parcel (Table 1³⁰). The 0.55-meter-wide chamfer extends up to the eaves line and features a muqarnas pattern crafted from limestone, formed by stacking three stone blocks on top of one another (Table 1 and 2). When evaluating the corner detail in the complex in the context of the relationship between the structure-street and the street-parcel, the chamfer, located at the intersection of three narrow, organically shaped streets, contributes significantly to emphasizing the corner of the structure.

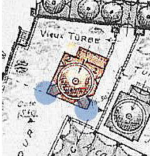
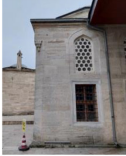
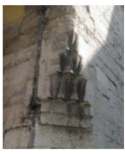
27 The madrasah is also known by the names "Sinan Emk" and "Emin Sinan Efendi". Ahunbay, 1988, 246.

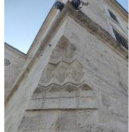
28 Today, there is an iron-barred gate located at the point where the surrounding wall connects to the mosque's main body wall.

29 Ahunbay, 1988, 246; Ahunbay, 1993, 548-549.

30 Sources of structures plans: Çatalca Ferhad Pasha, Azapkapı Sokullu, and Hadım İbrahim Pasha Mosques, A.S. Ülgen archive (Ülgen, 1989); the other plans, Pervititch Maps, 1922-1945 ((Pervititch, 2000) and German Blues, 1913-1914 (Dağdelen, 2006); photographs Haseki Sultan Complex Hospital, Zeynep C. Keçici's Archive, 2017; Çatalca Ferhad Pasha Mosque, S. Giray Küçük's Archive, 2018; Rüstem Pasha Mosque, URL11. The photos other than those specified were taken between 2018 and 2024 and are owned by the author.

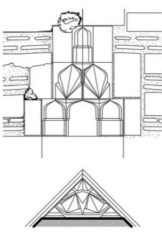
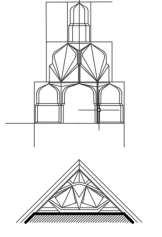
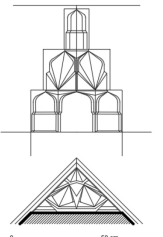
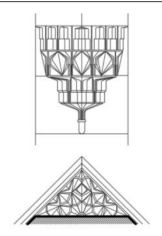
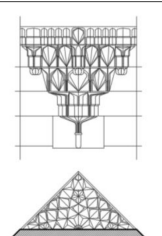
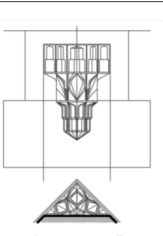
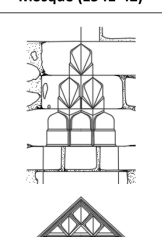
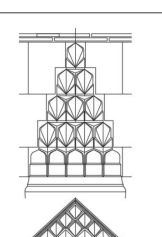
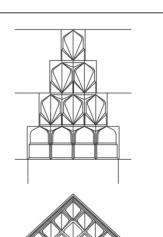
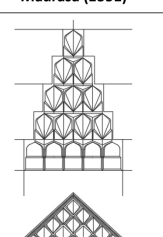
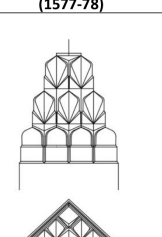
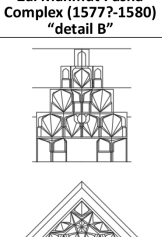
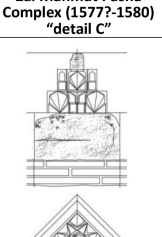
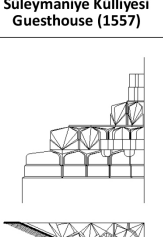
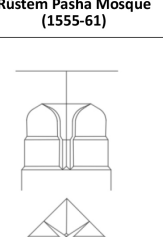
Table 1. Detail locations and photos (for the sources of structures plans see note 30)

Mosque	Aerial Photographs	Location of structure and detail on archive maps (Pervititch, German Blues, or A. S. Ülgen Arhieve)	Details location	Chamfer width (meter)	Chamfer environment relationship			Detail photos
					Parcel- structure	Struc- struc.	Street- structure	
Draman Karamanlı Yusuf Bey Mosque (1541-43)				0.55	+			
Kepenekçi Sinan Madrasa (1545?)				0.55			+	
Sinaneddin Yusuf Paşa Tomb (1548)				0.56		+		
Haseki Sultan Complex Hospital (1550)				0.50	+	+		
Kara Ahmet Pasha Primary School (1555)				0.50			+	
Süleymaniye Complex Hospital and Guesthouse (1557)				1.00			+	
				0.90	+			
Hacı İbrahim Paşa Erkeği Madrasa (1561)				0.68 ve 0.70	+			

Mosque	Aerial Photographs	Location of structure and detail on archieve maps (Pervititch, German Blues, or A. S. Ülgen Arhieue)	Details location	Chamfer width (meter)	Chamfer environment relationship			Detail photos
					Parcel-structure	Parcel-structure	Struc.-struc.	
Catalca Ferhad Pasha Mosque (1575-88)				0.55			+	
Zal Mahmut Pasha Complex (1577?-1580)				0.50		+		
				0.40		+		
				0.40		+		
				0.51	+			
Azapkapı Sokullu Mosque (1577-78)						+		
Rüstem Pasha Mosque (1555-61)							+	

Mosque	Aerial Photographs	Location of structure and detail on archive maps Pervititch, German Blues, or A. S. Ülgen Archive)	Details location	Chamfer width (meter)	Chamfer environment relationship			Detail photos
					Parcel-structure	Parcel-structure	Struc.-struc.	
Yavuz Selim Madrasah (				1.70			+	
				1.30			+	
Kadrğa Sokullu Lodge				1.00			+	
Şehzade Mosque					+			

Tablo 2. Corner chamfer surveys (Author's archive)

TYPE 1	Kara Ahmet Pasha Primary School (1555)	Çatalca Ferhad Pasha Mosque (1575-88)	Zal Mahmut Pasha Complex (1577?-1580) "detail D"		
					
TYPE 2	Sinaneddin Yusuf Pasha Tomb (1548)	Süleymaniye Complex Hospital (1557)	Zal Mahmut Pasha Complex (1577?-1580) "detail A"		
					
TYPE 3	Draman Yunus Bey Mosque (1541-42)	Kepenekçi Sinan Madrasa (1545?)	Haseki Sultan Complex Hospital (1550)	Hadım İbrahim Pasha Madrasa (1551)	Azapkapı Sokullu Mosque (1577-78)
					
Incompatible	Zal Mahmut Pasha Complex (1577?-1580) "detail B"	Zal Mahmut Pasha Complex (1577?-1580) "detail C"	Süleymaniye Külliyesi Guesthouse (1557)	Rüstem Pasha Mosque (1555-61)	
					

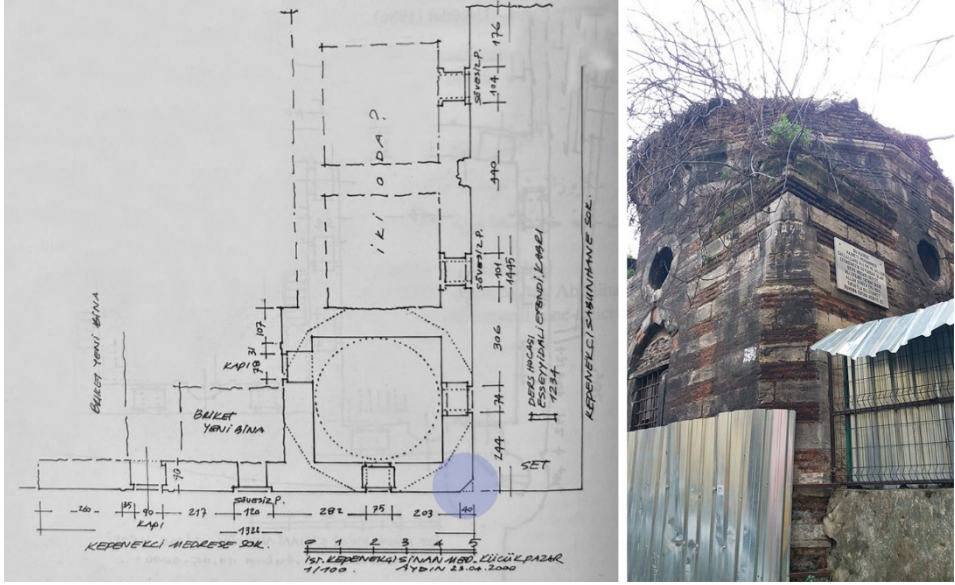


Figure 6. Kepenekçi Sinan Madrasah; a) the location of the corner chamfer in the madrasah plan³¹; b) Corner detail (Author's archive, 2020)

The Kurşunlu Madrasah and the mosque, part of the Mihrimah Sultan Complex (1548) in Üsküdar, are connected by a narrow corridor like path bordered by walls (Table 1). Two tombs, later additions to the complex, are located here. The Sinaneddin Yusuf Pasha Tomb, situated to the north, cannot be precisely dated due to the absence of an inscription. The other tomb, that is Ethem Pasha Tomb, was added to the complex in 1892, as indicated by its inscription³². The northern and southeastern corners of the tomb's body walls, which face the mosque, are chamfered up to the eaves line and measure of chamfer is 0.56 meters in width (Table 2). In the chamfer, is seen similar formation with the column capitals of the last prayer hall of the mosque, was implemented a transition created with a half muqarnas scheme according to the diagonal axis (Table 2, Figure 7). Between the eaves line and the ornamentation, there are two rows of stone. The muqarnas decoration, like the body walls, is made of limestone. It was created by carving the corners of two independent stone blocks to form the muqarnas detail within the wall masonry. In Figures 3a and 3b, it is seen that the tomb's roof and mosque's outer arcade roof has a disconnected. During the 2012-2014 restoration, the roof covering the last prayer hall was extended to connect both roofs (Figure 7c). When evaluating the corner detail in the complex in the context of the relationship between the structure-structure and structure-parcel it thinks that using chamfer of the tomb's northern and southeastern corners may

31 Ayverdi, 2004, 30.

32 Kuran, 1975, 49.

have been applied to ease the narrow transition between the tomb and the mosque's last prayer hall. Also, although it is not necessary, the application of the chamfer on both sides of the tomb suggests that the purpose is to provide symmetry on the façade (Figure 7a, c).



Figure 7. Sinaneddin Yusuf Pasha Tomb; a) Western façade (URL 14), b) Corner detail, southwest view (Author's archive, 2009), c) Corner detail, southwest view (Author's archive, 2023)

The Primary School (*sıbyan mektebi*), soup kitchen (*imaret*), madrasah, and hospital (*darüşşifa*) from Haseki Complex (1550) are located close to each other on a relatively small plot of land directly across from the Complex's mosque. Due to their proximity, a narrow, corridor-like street approximately 2.00 meters wide has formed between the imaret and the hospital buildings (Table 1, Figure 8a). The chamfer in this area measures 0.50 meters in width and approximately 2.10 meters in height. The chamfer is constructed from the same material as the walls, using limestone. The muqarnas decoration applied in this transition is integrated into the wall's masonry, with the chamfer consisting of four rows of stone blocks. The muqarnas pattern is symmetrical with the axis of the corner, and its form resembles the chamfer seen in the Kepenekçi Sinan Madrasah (Table 2, Figure 8b). When evaluating the corner detail in the complex in the context of the relationship between the structure-structure, the corner near the arched entrance of the hospital-which is connected to the street-was likely chamfered to ease movement. In contrast, the chamfer facing the outer area, when considered in relation to the structure-parcel, appears to have been implemented to soften the connection between the building and the surrounding wall.

The Primary School of the Kara Ahmet Pasha Complex (1555?) is located at the corner plot bordered on two sides by neighboring parcels where Beyazıtâğa Yağhane Street opens onto the main road. The corner of the building's wall, constructed with alternating rows of two courses of brick and one course of lime cut stone, is chamfered from ground level to approximately half the height of the wall (Figure 9a). The corner chamfer is symmetrical in relation to the diagonal axis of the building and is adorned with a muqarnas pattern, carved from three blocks of limestone. Although the detail is

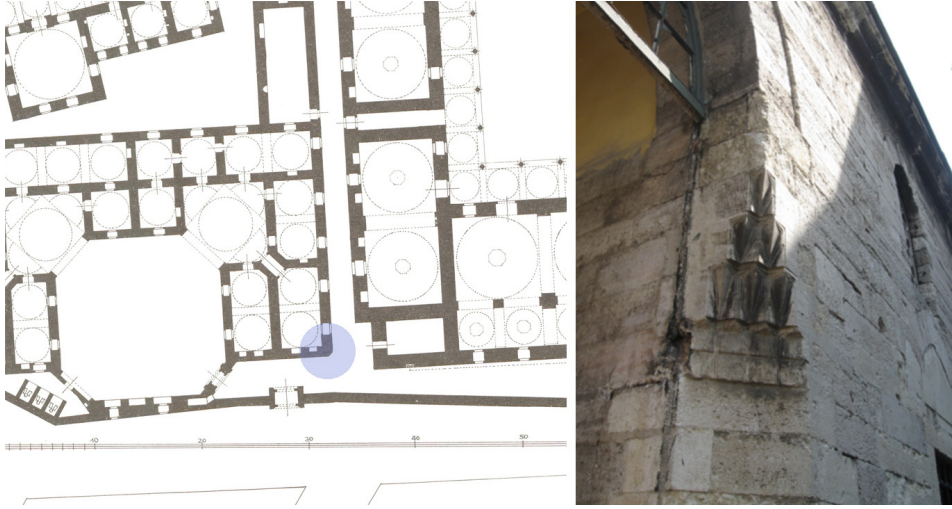


Figure 8. Haseki Sultan Complex Hospital a) the location of the corner chamfer in plan (URL 15), b) corner detail (Zeynep C. Keçici Archive, 2017)

integrated into the masonry, the stone courses of the alternating brick and limestone do not align (Figure 9b, c). When evaluating the corner detail in the complex in the context of the relationship between the structure-street, and structure-parcel layout, the chamfered corner enhances the structure's prominence the narrow, organically formed streets and the location of the detail at the corner facing the intersection of three streets.

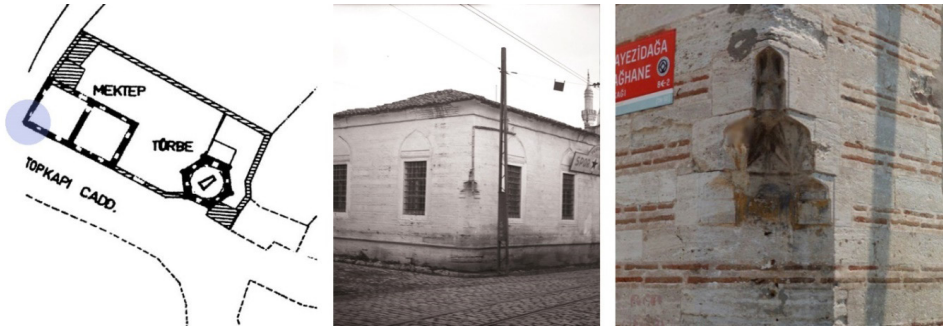


Figure 9. Kara Ahmet Pasha Primary School; a) the location of the corner chamfer in plan³³, b) Corner detail (URL 16), c) Corner detail (Author's archive, 2018).

33 Wiener, 1987, 487.

Tahtakale Rüstem Pasha Complex (1555-1561) is in a densely packed area, bordered by neighboring parcels (Table 1, Figure 10a). The detail is situated at a lower level, at the intersection of the street and the mosque's body walls. Compared to other examples of muqarnas patterns, this one is simpler, with the transition consisting of a single row of muqarnas decoration. The chamfer begins at ground level, and above the muqarnas, a single row of stone masonry leads up to the cornice. The pattern, like the body walls, is made of limestone (Table 2, Figure 10b). When evaluating the chamfered corner in terms of the relationship between the structure-street and structure-structure, the chamfer likely serves to ease movement through the narrow passages between the streets and to protect the building from damage in a highly congested area that was historically a bustling commercial district. The chamfer softens the sharp corner, preventing it from becoming a hazard.

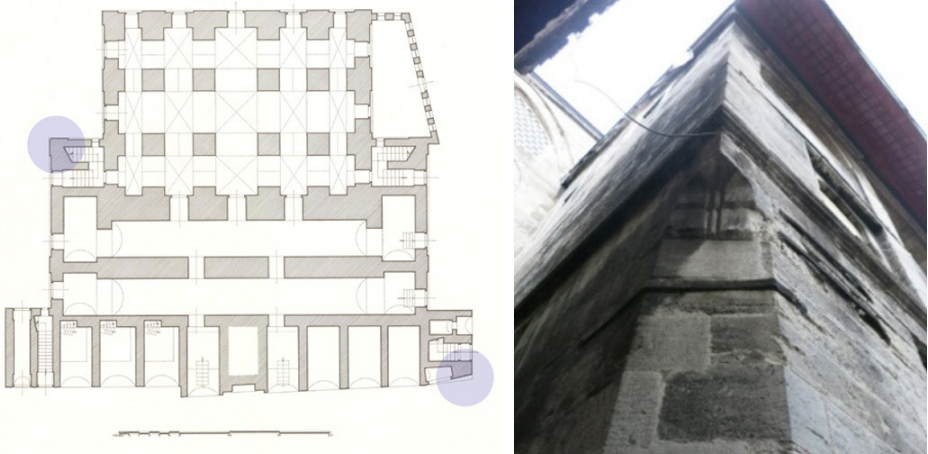


Figure 10. Tahtakale Rüstem Pasha Complex; a) the location of the corner chamfer in plan (URL 17), b) chamfer detail (Author's archive, 2020)

A similar application to the one seen in the Sinaneddin Yusuf Pasha Tomb can be observed at the corner of the hospital of the Süleymaniye Complex (1557), facing the Süleymaniye Mosque (Table 1). The hospital is located at the intersection of narrow streets on the western side of the mosque. The corner of the building, constructed from cut limestone, is chamfered from the ground up to the cornice at a width of approximately 1.00 meter. The muqarnas pattern used for the transition at this corner resembles a column capital cut at a 45-degree angle (Table 2). The large-scale muqarnas decoration, proportionate to the size of the chamfer, emphasizes the building's corner (Figure 11a, b). The muqarnas element is formed by shaping the corners of five stone blocks in the wall's masonry to fit the muqarnas decoration. As a result, the rows of the muqarnas correspond with the cut-stone masonry. Above the transition element, a row of cut-stone masonry leads up to the eaves line (Figure 11c). Because this chamfer is larger than those found

in similar examples, the muqarnas pattern is also larger in scale. Another example within the Süleymaniye Complex can be found at the eastern corner of the guesthouse (*tabhane*) building. Unlike the previous example, this corner is not chamfered at a 45-degree angle (Figure 12). Instead, the angle was determined by the geometry of the plot and how the surrounding wall connects to the corner. The chamfer begins a few steps up from the ground and extends to the eaves line. The transition to the cornice is achieved through an asymmetrical muqarnas pattern (Table 2, Figure 12b). In the first example, when evaluating the corner detail in the complex in the context of the relationship between the structure-street, it can be said that it increases the emphasis on the corner facing the intersection of three streets. In the second example, when analyzed in terms of both the structure-street and structure-parcel relationships, the shape and size of the chamfer are largely influenced by the geometry of the plot and the angle at which the surrounding wall connects to the building. Despite being harder to see due to its elevation, the chamfer remains a notable feature at the corner.



Figure 11. Süleymaniye Complex plan (URL 18); a) the location of the corner chamfer in plan, b) hospital's corner (Author's archive, 2020), c) corner detail (Author's archive, 2020)



Figure 12. Corner detail of the Guesthouse in the Süleymaniye Complex (Author's archive, 2020)

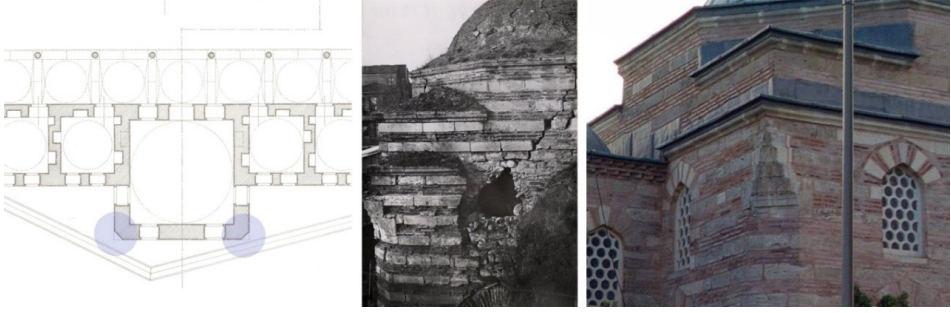


Figure 13. Hadım İbrahim Pasha Madrasah; a) the location of the corner chamfer in plan³⁴, b) corner detail (URL 19), c) corner detail (Author's archive, 2023)

The Hadım İbrahim Pasha (Esekapı) Madrasah (1551) is situated on a narrow parcel relative to the structure's size. The madrasah's prominent main room (*başoda*) on the western side is positioned very close to the surrounding wall (Table 1, Figure 13a). The corners of the space are chamfered to leave sufficient clearance between the building's body walls and the surrounding wall. The chamfer measures 0.70 meters on the western side and 0.68 meters on the southern side, continuing up to the eaves line. Today, the southeast section of the surrounding wall seen in Figure 8a no longer exists. The body walls are built using an alternating technique of three courses of brick and one course of cut limestone, while the muqarnas decoration used for the transition is also made of limestone (Table 2, Figure 13b, 13c). When evaluating the corner detail in the complex in the context of the relationship between the structure-parcel, the shape of the plot and the connection between the surrounding wall and the structure played a decisive role in determining the size and form of the chamfer.

Another example located on a restricted plot is the Çatalca Ferhat Pasha Complex (1575-88). The Primary school, one of the buildings within the complex, is positioned at the corner of the plot, which is defined by Müftü Lütü Davran Street to the north and Vezir Ferhat Pasha Street to the east (Table 1, Figure 14a). The corner of the building's street-facing walls is chamfered at a 45° angle from the ground level up to a height of approximately 3.90 meters. The chamfer begins about 0.20 meters above the ground. Its width is 0.55 meters. The muqarnas decoration applied in the transition is made of limestone. Its height is 0.60 meters. The muqarnas is symmetrically aligned with the diagonal axis of the corner and is formed within three rows of cut limestone blocks in the madrasah's wall masonry. The applied muqarnas pattern resembles the example seen in the Kara Ahmet Pasha Primary School (Table 2, Figure 14b). Despite its prominent location at the intersection of the streets, the detail has become obscured today due to the addition of electrical cables and other modern fixtures that pass over the chamfer (Figure 14b). When evaluating the corner detail in the complex in the context of

34 Ülgen, 1989.

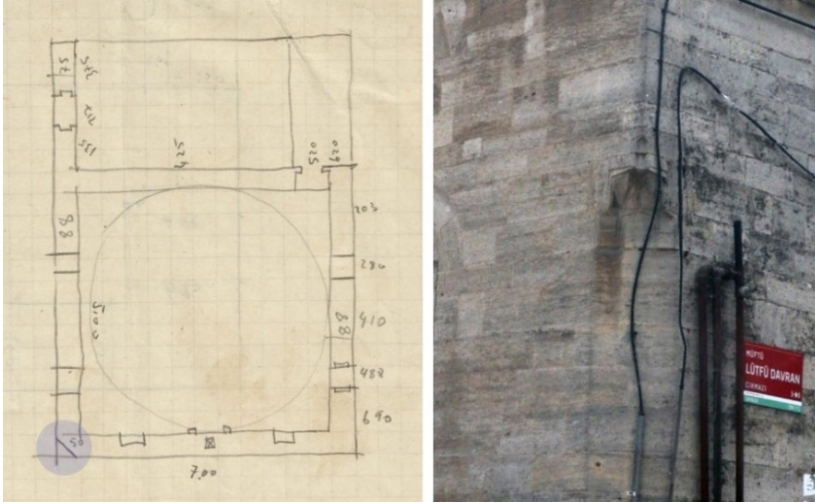


Figure 14. *Çatalca* Ferhat Pasha Complex Madrasah; a) the location of the corner chamfer in plan (URL 20), b) corner detail (Sezgi Giray Küçük Archive, 2018)

the structure-street, it can be said that the chamfer's position at the intersection of three streets contributes to the prominence and emphasis of the building's corner.

In the Zal Mahmut Pasha Complex (1577?-1580), there are four³⁵ examples of chamfered corners at different points in the complex. The stairs leading from the lower madrasah to the upper madrasah are bordered by the madrasah wall on one side and another wall on the opposite side. One of the details (Detail A) is in the Upper Madrasah on the western wing, directly across from the last prayer hall (*son cemaat revağı*) (Figure 15a, b). This detail differs from the other two examples in form, resembling a half-column capital along the diagonal axis. The wall surface in which the chamfer is located is plastered, and the chamfer is approximately 0.40 meters height. Two stone blocks forming the muqarnas decoration can be seen within the plastered wall surface. The chamfer extends up to the cornice, where the muqarnas decoration terminates just below the cornice line. When evaluating the chamfered corner in terms of the relationship between the structure-structure this chamfer was likely created to ease access in the narrow passageway leading to the western entrance of the complex, particularly in an area prone to heavy foot traffic, to soften the sharp corner.

Another chamfer (Detail B) is located at the left corner of the entrance door of the stair the chamfer continues up to the cornice, integrated within the wall's masonry. In this detail, it can be said that aesthetic concerns play a role, as the chamfer visually em-

35 Zal Mahmut Pasha Complex features numerous chamfer details throughout the structure. At the rear entrance of the complex, there are two additional chamfers located beside the door. These chamfers were created due to the shape of the door, enhancing both functionality and aesthetics.

phasizes the entrance to the main courtyard below (Figure 15a, 16a). The wall structure consists of two rows of brick and one row of cut stone. The door jamb and threshold are made of limestone. The chamfered section, approximately 0.50 meters wide, is also entirely constructed from limestone. The courses of stone in the chamfer and muqarnas detail are arranged independently from the alternating brick and stone masonry system. The chamfer sits on a raised platform that is three steps higher than the door's ground level.

Another chamfered corner (Detail C) is located at the eastern corner of the upper madrasah (Figure 15a, 16b). The chamfer is about 0.40 meters wide. The body walls of the upper madrasah in this direction are built using the alternating masonry technique of three rows of brick and one row of stone. The chamfer continues up to the eaves line. The muqarnas decoration is resolved in this section. It continues up to the eaves line, integrated within the wall's masonry. In detail B and C concerns play a role, as the chamfer visually emphasizes the entrance to the main courtyard below. When evaluated in terms of the structure-structure relationship, the detail is located in a wide area at the point opening to the courtyard. Therefore, there is no necessity for its construction. In this case, it can be said that aesthetic concerns have played a role in shaping its form.

The final chamfered corner (Detail D) is located on the east-south side of the complex, near the surrounding wall (Figure 15a, 16c). The corner of the main room of the madrasah, close to the surrounding wall, is chamfered to facilitate easier passage. Without the chamfer, the clearance would have been 0.35 meters, but with the chamfer, the passage width increases to 0.54 meters. The wall surface where this chamfer is found is plastered, and the chamfer extends up to the cornice, where the muqarnas decoration terminates just below the eaves line. When evaluating the chamfered corner in terms of the relationship between the structure-parcel, it appears that the chamfer in the Upper Madrasah may have been applied to soften the narrow space between the last prayer hall and the madrasah, as the proximity of these two structures creates a narrow passage.

The final example of a classical muqarnas-patterned corner in this section is found in the Azapkapı Sokollu Mosque (1577-1578), where a chamfered corner is applied at the intersection of the building's body wall and the surrounding wall, located at the southeast corner of the structure (Table 1, Figure 17a). In 2007, it was observed that the walls, up to the spring line of the arched windows, were partially buried underground. As a result, in older photographs, the muqarnas transition above the chamfer appears to be very close to the ground. During restoration in 2008, the ground level was adjusted, raising the basement windows and the corner detail higher above ground level (Figure 17b). The walls of the mosque and muqarnas chamfer are constructed of finely cut limestone. The muqarnas was formed by carving and stacking three layers of stone blocks, integrating into the wall's overall masonry pattern. When evaluating the chamfered corner in terms of the relationship between the structure-parcel, the corner serves to facilitate movement at the point where the pathway connects to the building's corner, while also emphasizing the corner itself. The shape, location, and size of the surrounding wall and the plan of the building played a significant role in shaping the chamfered corner.

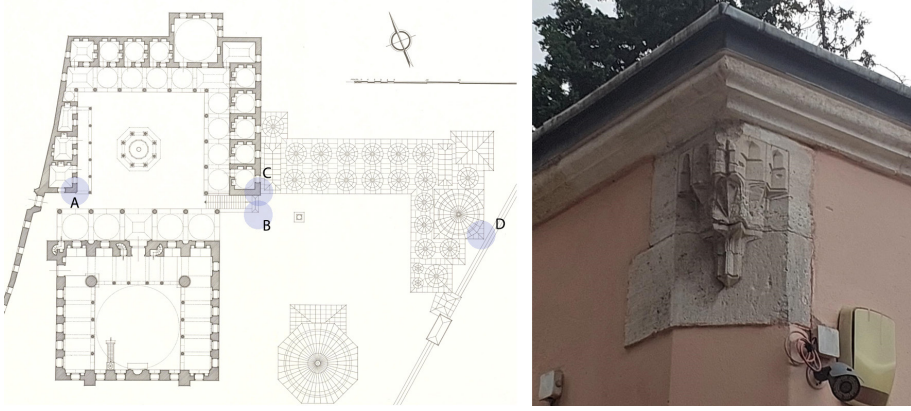


Figure 15. Corner detail of the Zal Mahmut Pasha Complex; a) the location of the corner chamfer in plan (URL 21), b) Detail A (Author's archive, 2019)



Figure 16. Corner detail of the Zal Mahmut Pasha Complex; a) Detail B, 2019 (Author's archive), b) Detail C, 2019 (Author's archive), c) Detail D, 2019 (Author's archive)



Figure 17. Corner detail of Azapkapı Sokollu Mosque; a) the location of the corner chamfer in plan (URL 22), b) chamfer detail (Author's archive, 2007), c) chamfer detail (Author's archive, 2024)

Flat Muqarnas Transition

One of the rarer applications compared to other forms of transitions is the flat muqarnas transition, which has been applied solely in the body walls of the Yavuz (Sultan) Selim Madrasah (1550) among the structures examined in this study (Table 1). The madrasah is situated on a relatively narrow plot in relation to the building's size, and at several points, there is limited space (approximately 60-70 cm) between the surrounding walls and the madrasah's body walls, with the surrounding walls intersecting the body walls in some areas (Figure 18a). The corner of the madrasah's body wall, which extends toward Halıcılar Köşkü Street, has been chamfered to avoid obstructing pedestrian passage. Due to its size, this chamfer, measuring 1.70 meters wide, can be classified as a "corner cutting". The transition to the cornice was achieved by staggered stepping of the lime cut stone masonry used in the construction of the body walls. The transition is completed with eight rows of stone (Figure 18b). A similar chamfer is located at the symmetrical wing of the madrasah, at the corner where Halıcılar Köşkü Street intersects with Adnan Menderes Boulevard. However, this chamfer was applied to provide additional clearance between the surrounding wall and the building for pedestrian passage. The distance between the surrounding wall and the chamfer is approximately 0.80 meters. This chamfer is narrower than the one at the other corner, measuring 1.30 meters. The transition element here was formed by staggered stepping of five rows of stone blocks (Figure 18c). The Sultan Selim Madrasah was restored between 1958 and 1963. Archive photographs reveal differences in ground elevation heights³⁶. Today, a large portion of the body wall is below the current street level. As a result, the transition element has become closer to the ground, falling below head clearance height at lower levels. When evaluating the chamfered corners in terms of their relationship with the street and parcel, it can be argued that the organic shape of the parcel, the building's positioning within the plot, and the interaction between the parcel and the street made the use of chamfers necessary at both corners.

A similar example can be found in the Rüstem Pasha Complex (1555-1561). Located within the marketplace, in a highly confined space at the intersection of four narrow streets, the northeastern corner of the structure features an angled floor plan (Table 1, Figure 10a). Unlike the previous example, except Süleymaniye Guesthouse, this corner is not chamfered at a 45-degree angle. The ground floor wall of the building is constructed at a different angle, while the upper floor plan corrects this slope, making it nearly perpendicular (Figure 19). The transition is achieved through the overlapping of three rows of stones in the masonry. The streets are quite narrow for such a densely populated commercial area. Even today, vehicles can barely pass through the streets. The corner chamfer is located at a narrow angle in the plan. When considering the chamfered corner in relation to the street-parcel dynamics, it can be argued that the organic shape of the parcel and streets, along with the relationship between the parcel and the street, made

36 URL 23

the use of chamfers a necessary design choice. However, even in this case, it is evident that the stones at the corner of the wall have worn down, with visible cracks in some areas (Figure 19).

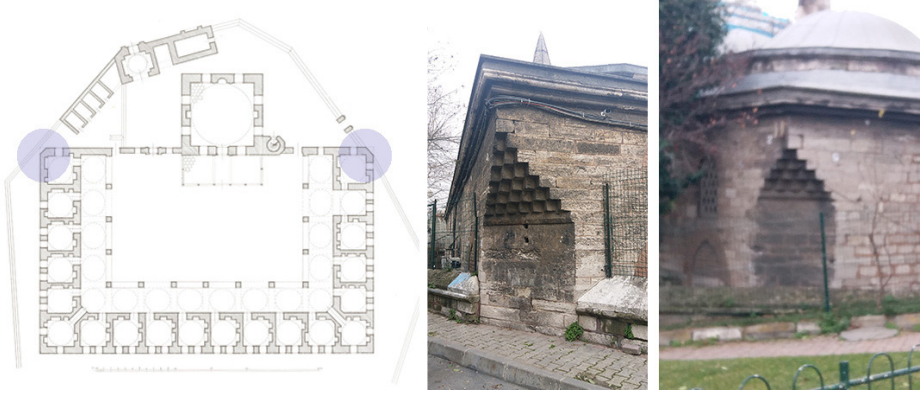


Figure 18. Yavuz (Sultan) Selim Madrasah; a) the location of the corner chamfer in plan (URL 23), b) Stepped transition detail (Author's archive, 2020), c) (Author's archive, 2020)



Figure 19. Rüstem Pasha Complex chamfer detail (URL 11)

Spherical Transition

This is a more straightforward application compared to other examples of transitions and has been implemented in various sizes across numerous structures. This form is more commonly seen in cases where the chamfer is narrow and designed up to the head height level of the wall. Comparable examples can be observed at the corner of the prayer hall of the Şehzade Mosque (1543-48) and the surrounding wall of the Hadım İbrahim Pasha Mosque in Silivrikapı (1551). In both instances, the corners are chamfered at a 45-degree angle (Table 1, Figure 20). In the case of the prayer hall, the chamfer

extends to approximately half the length of the body wall, whereas in the surrounding wall, it reaches the coping (*harpuṣta*). In both examples, the stone courses at the transition are shaped in a curved form. When analyzed in relation to the structure-parcel interaction, the chamfered corner of the surrounding wall is designed to mitigate potential damage at the intersection of the streets. In contrast, the chamfer at the prayer hall may have been intended to aesthetically soften the corner.



Figure 20. Prayer hall of the Şehzade Mosque and Hadım İbrahim Pasha Mosque surrounding wall (Author's archive, 2019)

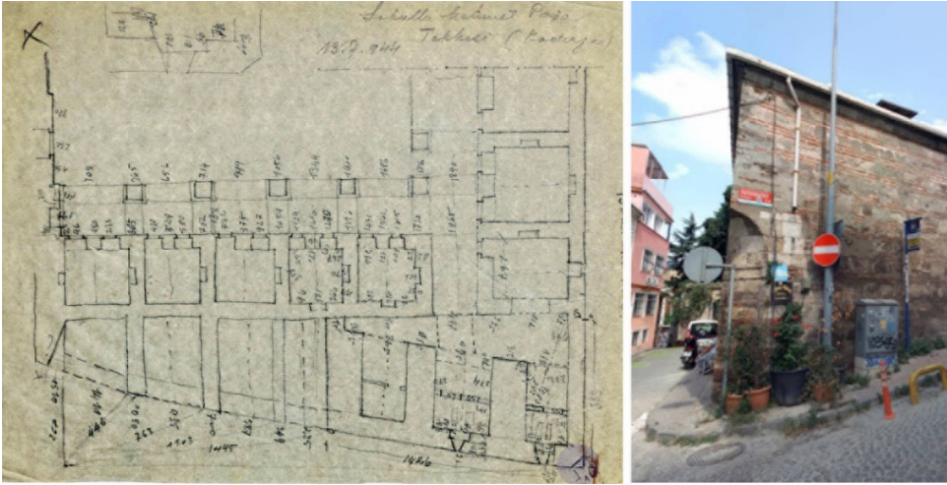


Figure 21. Corner detail of the Sokullu Mehmet Pasha Complex dervish lodge in Kadirga; a) the location of the corner chamfer in plan (URL 24), b) corner detail (Author's archive, 2020)

Another example with a wider chamfer can be found in the dervish lodge (*tekke*) of the Sokullu Mehmet Pasha Complex in Kadirga (1571-1572) (Table 1, Figure 21a).

The chamfer at the intersection of Su Terazisi Street and Şehit Mehmet Pasha Street is approximately 1.00 meter wide. The transition from the inclined surface to the flat surface is achieved through a spherical curve. The chamfer, like the body walls, is built using an alternating masonry technique, and the transition element is constructed from four rows of cut limestone (Figure 21b). The corner chamfer is located at a narrow and sharp angle in the plan. A relatively wide chamfer was applied to prevent vehicles from damaging the building's corner during turns, particularly in consideration of its relationship with the street-structure.

EVALUATION

In the muqarnas transition corner chamfer applications examined in this study, the size and form of the muqarnas decoration vary depending on the building in which the detail is found, the material, and its position within the structure. Accordingly:

- Chamfers in the buildings studied are applied at two different heights. In the first application, the chamfer starts at the ground level and ends at a height sufficient for the passage of a vehicle, person, or animal. In the second application, the chamfer also starts at ground level but extends up to the cornice. The height at which the muqarnas decoration ends differs it terminates roughly halfway up the walls in the Dırağman, Kara Ahmet Pasha, and Haseki Mosques; at the cornice level in Azapkapı and Rüstem Pasha Mosques; and at the eaves line in other structures.

- The details were evaluated based on their relationship with the streets, parcels, and other buildings within the architectural ensemble. Five details were shaped by the structure-street relationship, five by the structure-plot relationship, and six by the structure-structure relationship.

- There is no standardized width for chamfers. In all the examples examined in this study, the corners of the walls are cut at an angle of 45° or close to it. However, the width of the chamfer created by this cut varies depending on the intended purpose. In cases where there is no functional or structural need to cut the corner to a specific width, the dimensions of the chamfer are primarily determined by the size and form of the applied transition element, in other words, aesthetic considerations. For example, in the Yavuz Sultan Selim Madrasah, the width of the chamfer is determined by the distance the wall protrudes into the street, making it wider than other examples. In cases where the chamfer was applied to facilitate easier transitions at corners, while there is no fixed standard, it can be said that the dimensions of the chamfer are largely dictated by the size and form of the transition element used to connect the chamfer with the wall. In most of the examples, the chamfer's width ranges between 0.50 and 0.55 meters (Table 1). Exceptions to this range, such as the examples from the Süleymaniye Hospital and Guesthouse, as well as the Esekapi and Yavuz Sultan Madrasah, suggest that the dimensions of the chamfer were determined by necessity.

- Chamfer examples can be grouped under three types (Table 2).

- a. In Type 1, the three examples, Kara Ahmet Pasha Primary School, Çatalca Ferhat Pasha Madrasah, and Zal Mahmut Pasha Complex Detail D, are almost identical in terms of size, shape, and material.
- b. In Type 2, the three details are different from the other structures, as the column capitals are cut at a 45-degree angle to the diagonal. Their sizes and shapes differ from one another. But they are similar in formation. These examples are Sinaeddin Yusuf Pasha Tomb, Süleymaniye Hospital, Zal Mahmut Pasha Complex Details A.
- c. Type 3 is the most repeated formation. The point where the chamfer ends is followed by a muqarnas decoration, which narrows and rises. Although the size and number of repeating elements and muqarnas rows differ, the formation is the same. These examples are; the Dırağman Yunus Bey Mosque, the Kepenekçi Sinan Madrasah, and the Haseki Sultan Hospital, Hadım İbrahim Pasha Madrasah, and Azapkapı Sokullu Mosque.
- d. The other examples exhibit a different form compared to the ones mentioned above. These include the Zal Mahmut Pasha Complex Details B and C, the Süleymaniye Guesthouse, and the Rüstem Pasha Mosque. Detail C of the Zal Mahmut Pasha Complex is currently in a state of deterioration. However, based on the remaining portions, it can be inferred that it may have been like Detail B. In the Süleymaniye Guesthouse, due to the chamfer not being cut at a 45-degree slope, a rare example is presented where the muqarnas design is asymmetrical in relation to the diagonal.

When examining structures different from those addressed in the study, it can be observed that corner chamfers with similar typological forms have been applied. The Edirne Yahya Bey Mosque (1577-1578) was commissioned by Şair Yahya Bey to Mimar Sinan as a mosque. Positioned amidst a narrow street fabric, the corner of the mosque's mihrab facade, where it intersects with the surrounding wall, has been chamfered in parallel to the street. The muqarnas detail applied at the chamfer transition is identical in material and form to the muqarnas detail found in Type 1 (Figure 22, Table 2). Similar to the Kara Ahmet Pasha Primary School (Figure 9), the structure's exterior walls were built using two rows of brick and one row of cut stone masonry, with a muqarnas chamfer carved from limestone. In the Yahya Bey Mosque, in addition to this detail, there are stone-carved ornamental patterns beneath the muqarnas scheme.

In the Edirne Üç Şerefeli Mosque (1437-1447), which is not a Mimar Sinan structure, the corner of the mihrab facade intersects with the surrounding wall. At the chamfered corner, a muqarnas carved from limestone, similar to the scheme in Type 2, is applied (Table 2). Although the arrangement of the applied elements differs, it is similar in form and material. The muqarnas was formed by carving and stacking four layers of limestone blocks, integrating into the wall's overall masonry pattern (Figure 22b).

The Hatice Turhan Valide Fountain, built in Eminönü (1663-1664), has its corner facing the intersection of Şeyhülislam Hayriefendi Street and Celal Bey Street cham-

ferred, largely to ease the narrow passage. The muqarnas scheme at this corner is a similar application to Type 3 (Figure 22c). The muqarnas decoration is identical in both material and form to the application found in the Haseki Sultan Complex Hospital (1550) (Figure 8) (Table 2)³⁷. Although muqarnas schemes appear in buildings constructed in different periods, their forms and material usage are similar to the details of the Sinan's era.

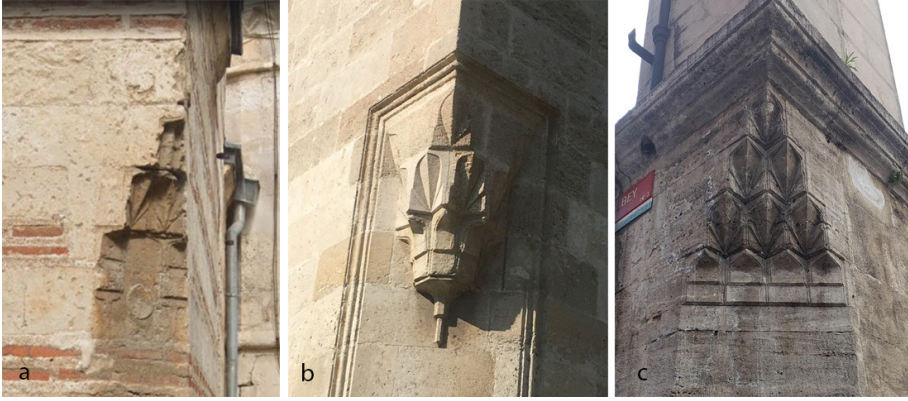


Figure 22. Examples of classical muqarnas transition elements; a) Edirne Yahya Bey Mosque, 2025 (URL3), b) Edirne *Üç Şerefeli* Mosque (author's archive, 2015), Hatice Turhan Valide Fountain (author's archive, 2024)

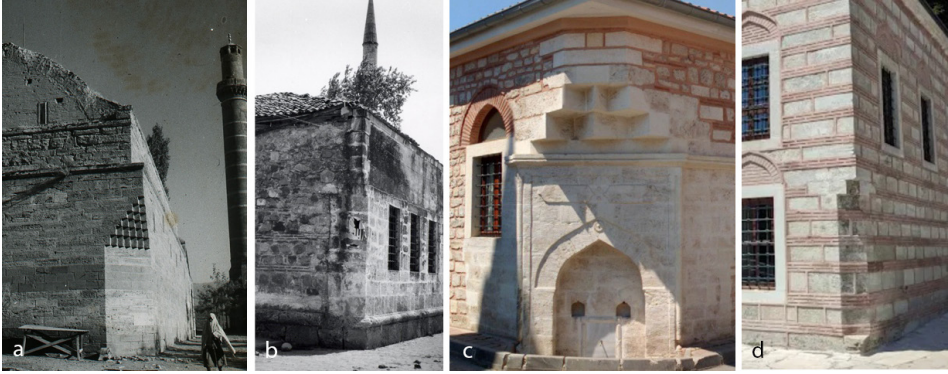


Figure 23. Examples of flat muqarnas transition elements; a) Ereğli Rüstem Pasha Caravanserai (URL 25), b) İzmit Pertev Pasha Complex Primary School (*Ülgen* archive, 1958, URL26), c) Hacı Hüseyin Ağa Primary School (pre-17th century, URL 11), d) Ayasofya Primary School (Author's archive, 2024)

37 Another application like Type 3 can be seen at the corners of the Darülkurra and Darülhadis Madrasah in the Edirne Selimiye Complex, which is a work of Mimar Sinan. Although similar in form, the muqarnas is smaller and consists of two rows. Another similar example can be found at the corner of the Üsküplü Yahya Efendi Primary School (1506), which faces the intersection of streets.



Figure 24. Examples of curved muqarnas transition elements; a) Elazığ Harput Alacalı Mosque (13th century), b) Selimiye Külliyesi Madrasah, (Author's archive, 2015), c) An example of traditional Antalya houses, (Cengiz Bektaş archive, URL 27)

The flat muqarnas has been applied, albeit in limited examples, in various structures. The first of these examples is the Rüstem Pasha Caravanserai in Konya Ereğli (1552), a structure designed by Mimar Sinan, which is very similar in size, shape, and material to the Yavuz (Sultan) Selim Medrese. The building's northwest corner, located at the intersection of streets, is chamfered in a manner like the applications seen in the Sultan Selim Madrasah in Istanbul. The transition element was created based on the width of the chamfer, achieved through the staggered stepping of six rows of stone blocks (Figure 23a). Another example can be found at the corner of the *İzmit* Pertev Pasha Complex Primary School (1579), which faces the street. The corner of the structure is chamfered to a width of 0.52 meters³⁸. The applied muqarnas scheme consists of two rows. One facade of the building, where the corner is formed, is built with two rows of brick and rubble stone masonry, while the other facade is constructed with cut stone masonry. The chamfer and muqarnas transition are made with limestone (Figure 23b). Another example is seen in the Hacı Hüseyin Ağa Primary School (pre-17th century). The corner of the building, constructed with rubble stone, is chamfered to a large size. A fountain is located at the chamfered section, and the transition above the fountain is completed with three rows of cut limestone, featuring a flat muqarnas detail (Figure 23c). The final example of this application is found in the Ayasofya Primary School (1740)³⁹. The building, constructed with one row of stone and two rows of alternating masonry technique, has its corner chamfered using the same masonry technique. The muqarnas detail is made of limestone and consists of two rows (Figure 23d). Some examples of the use of curved muqarnas include the Elazığ Harput Alacalı Mosque (1203-1204), Selimiye Complex Madrasah, and examples from Antalya's traditional civil architecture (Figure 24).

38 For detailed information survey drawings and photographs of the *İzmit* Pertev Paşa Works, see.; URL 28.

39 Another example, similar in both size and form, can be found at the corner of the Hacı Beşir Ağa Complex Madrasah (1744-1745), which faces the courtyard of the complex and the corner of the Şeyh Ebul Vefa Mosque, which faces the street.

CONCLUSION

Corner detailing has been applied in various forms throughout different periods of history across many civilizations. In addition to the chamfers implemented for functional purposes in European architecture, some examples feature sculptures incorporated into the decoration, transforming these elements into components with a pronounced aesthetic significance. Over the extensive period from Middle Eastern Islamic architecture to the Ottoman era, the transition of corner chamfers with the muqarnas schema is observed to have been applied extensively in both monumental and civil architecture⁴⁰. During the era of Mimar Sinan, corner chamfers utilizing the muqarnas schema were employed in a wide range of structures with diverse functional purposes.

In most of the buildings examined, the corner details were applied primarily to soften the corners in narrow streets, prevent obstruction, or ease movement between closely spaced structures. On walls facing wider openings, these chamfers were likely chosen to enhance the visual dynamism of the façade and strengthen its aesthetic impact. The classic muqarnas based transition, known for its strong visual impact, is the most frequently applied transition element in the buildings studied, having been used in many structures with striking details, with its size and form varying depending on the width of the chamfer. Curved transitions, on the other hand, are mostly used in areas that are not focal points, typically in less visible parts of the building. The transition with flat muqarnas is primarily applied in larger corner cuts. At this point, it may have been preferred because it is a transition that can be applied based on the dimensions of the chamfer rather than its position within the structure.

Buildings situated on corner parcels have historically garnered attention due to their strategic locations. One of the primary reasons for this is that corner structures occupy a prominent place in the collective urban memory, functioning as easily identifiable landmarks and focal points for the public⁴¹. When evaluated in this context, the large muqarnas chamfer at the corner of the Süleymaniye Hospital, overlooking the expansive square at the intersection of streets, as well as the corner chamfers of the Kara Ahmet Pasha and Çatala Ferhat Pasha Primary Schools, located at the intersections of streets, serve as significant focal points, areas of definition, and gathering spots in spaces populated by large crowds. Unlike other examples, these structures play a crucial role in facilitating social interaction within public spaces.

When examining corner chamfers according to the functions of the buildings they are located in, it is observed that seven of the examples⁴² considered in the study are found in madrasahs, four in mosques, two in elementary schools, hospitals, and

40 Ödekan, 1988, 475, 476.

41 Yılmaz and Saban, 2021, 505.

42 Three of the corner chamfers in the Zal Mahmut Pasha Complex are located in the madrasah buildings. One is found at the staircase door, which connects the courtyards. Due to the madrasah being located at the end of the wall, it is included in the count of madrasah buildings.

surrounding walls or courtyard walls, and one each in a tomb, a dervish lodge, and a guesthouse. The schema defined as Type 2 has been applied in areas visible to visitors, such as the courtyard or square. The two examples of Type 1, on the other hand, are found in primary schools. Type 3 has been applied in 2 madrasahs, 2 mosques, and 1 hospital. While it is not possible to directly associate the applied ornamentation with the function of the structure, a review of similar examples outside of Sinan's work reveals that two of these are in mosques, one in a fountain, and all three are located at the corners of buildings facing the street. The muqarnas chamfer in the Üç Şerefeli Mosque, with a schema similar to Type 2, is particularly noteworthy due to its position at a point of the structure that is visible from multiple angles. This strategic placement makes it a prominent feature of the building.

Details constructed in different civilizations and/or periods, regardless of their size and form, have been applied for similar purposes, even though their aesthetic emphasis may vary across periods. The definability of these details, particularly those from the pre- and post-Sinan eras, according to the typology presented in this study, serves as a significant indication of the influence between different periods.

REFERENCES

- Ahunbay, Z. (1993). Kepenekçi Sinan Medresesi. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C. 4, 548-549) İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı.
- Ahunbay Z. (1988). Mimar Sinan'ın Eğitim Yapıları: Medreseler Darülmurallar Mektepler. *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri* (C. I, 239-275) Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Arseven, C. E. (1983). Duvar Pabucu. *Sanat Ansiklopedisi*, 5(1), 496, Ankara: Maarif Vekâleti.
- Arseven, C. E. (1983). Duvar Pahlı. *Sanat Ansiklopedisi*, 5(1), 496, Ankara: Maarif Vekâleti.
- Arseven, C. E. (1983). Köşe Kesmesi. *Sanat Ansiklopedisi*, 5(3), 1137, Ankara: Maarif Vekâleti.
- Arseven, C. E. (1983). Köşe Sütunu. *Sanat Ansiklopedisi*, 5(3), 1138, Ankara: Maarif Vekâleti.
- Ayverdi, E. H. (2004). *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri*, Ankara: Maarif Vekâleti.
- Barışta, Ö. (1996). Antalya'nın Bazı Evlerinden Çalık Köşeler. *Adalya Suna İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yıllığı*, 1, 95-104. Retrieved November 22, 2024, from https://akmedmedia.ku.edu.tr/Adalya/Adalya_1996/8._h._orcun_barista.pdf
- Dağdelen, İ. (2006). (prepared by), *Alman Mavileri 1913-1914 I. Dünya Savaşı Öncesi İstanbul Haritaları*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Yayınları.
- Diez, E. (1979). Mukarnas, *İslam Ansiklopedisi*, VIII, 564-566.
- Dilçin, C. (1983). *Yeni Tarama Sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- Hasol, D. (1998). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Kılıç, S. (2022). Antalya-Kaleiçi'nin Sivil ve Dini Mimari Örneklerinde Görülen Köşe Pahları ve Süslemeleri. *Sanat Tarihi Dergisi*, 31(1), 397-427. Retrieved November 22, 2024, from <https://doi.org/10.29135/std.1004885>
- Kuran, A. (1975). Üsküdar'da Mihrimah Sultan Külliyesi. *Boğaziçi Üniversitesi Hümaniter Bilimler Dergisi*, 3, 43-72.
- Kütükoğlu, M. S. (1977). 1869'da Faal İstanbul Medreseleri. *Tarih Enstitüsü Dergisi*, 7-8, 277-392. Retrieved November 22, 2024, from <https://core.ac.uk/download/pdf/154358843.pdf>

- Mülayim, S. (2020). Mukarnas, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 31, 126-127.
- Necipoğlu, G. (2005). *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- Orbeyi, N. (2019). Surrounding Wall of Mimar Sinan's Mosques: Components and Construction. *Art-Sanat*, 12, 343-367. Retrieved November 22, 2024, from <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/773809>
- Ödekan, A. (1975). "Bir Mukarnaslı Portal Yarım Kubbesi. Geometrik şemadan üçüncü Boyuta Geçiş Örneği", İsmail Hakkı uzunçarşılıya Armağan, 437-445, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayını.
- Ödekan, A. (1977). *Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Mukarnaslı Portal Örtüleri*, D. Tezi (Basılmış), İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Ödekan, A. (1988). "Mukarnas Bezeme". *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 475-478.
- Pervititch, J. J. (2000). *J. Jacques Pervititch Sigorta Haritalarında İstanbul*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Sönmez, N. (1998). Bergama Evlerinin Geleneksel ve Batı Etkili Özellikleri. *Bergama Belleten*, 8, 9-83. Retrieved November 22, 2024, from <https://bergama.bel.tr/wp-content/uploads/belleten8.pdf>
- Sözen, M.& Tanyeli, U. (1994). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tanman, M. B. (1988). Sinan'ın Mimarisi Tekkeler. *Mimar Başı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 311-332, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Tayla, H. (2005). Geçiş Elemanları ve Stalaktitler. *60. Yaşında Sinan Genim'e Armağan Makaleler*, 600-619, İstanbul: Ege Yayınları.
- Turani, A. (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Toplum Yayınları.
- Uluengin, M. F. (2018). *Mukarnas*. Haz. B. Uluengin, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Ülgen, A. S. (1989). *Mimar Sinan Yapıları (Katalog)*, F. Yenişehirlioğlu & E. Madran (Ed.), Ankara: TTK Yayınları.
- Wiener, W. M. (1987). İstanbul'un Tarihsel Topografyası (Bildlexikon zur Topographie Istanbul). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yılmaz, N., & Saban, F. D. (2021). Mimarların Köşe Bina Tasarımı Yaklaşımları

Üzerine Bir İnceleme. *FSM İlmi Araştırmalar İnsan Ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 18, 503-530. Retrieved April 7, 25, from <https://doi.org/10.16947/fsmia.1050324>

- URL1. Fake news en Toledo. Retrieved April 7, 25, from <https://www.leyendasdetoledo.com/fake-news-en-toledo/>
- URL2. Curiosidades en las calles de Toledo. Retrieved April 7, 25, from <https://www.leyendasdetoledo.com/curiosidades-en-las-calles-de-toledo/>
- URL3. Retrieved April 7, 25, from. <https://www.google.com/earth/about/>
- URL4. View of west facade, north side. Retrieved April 7, 25, from https://www.archnet.org/sites/2310?media_content_id=131100
- URL5. Detail of corner with muqarnas and inscription. Retrieved April 7, 25, from <https://www.archnet.org/sites/1833/>
- URL6. Muqarnas at chamfered corner. Retrieved April 7, 25, from https://www.archnet.org/sites/3718?media_content_id=4604
- URL7. Historic view, tower flanking gate. Retrieved April 7, 25, from https://www.archnet.org/sites/1744?media_content_id=5808/
- URL8. SALT Research, Ülgen Family Arhive, Erzurum Great Mosque. Retrieved April 7, 25, from <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/70503>
- URL9. SALT Research, Ülgen Family Arhive, Erzurum Great Mosque. Retrieved April 7, 25, from <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/87707>
- URL10. Retrieved April 7, 25, from https://www.kulturportali.gov.tr/repoKulturPortali/large/SehirRehberi/GezilecekYer/20170118152535328_DSCF1962.JPG?format=jpg&quality=50.
- URL11. <https://sehirharitasiapi.ibb.gov.tr/>
- URL12. <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bolu/gezilecekyer/sarachane-camii>
- URL13. SALT Research, Ülgen Family Arhive, Survey sketches of Tercüman Yunus Bey Mosque in Draman. Retrieved November 22, 2024, from <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/92123>
- URL14. SALT Research, Ülgen Family Arhive, Mihrimah Sultan Mosque in Üsküdar. Retrieved November 22, 2024, from <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/205790>

- URL 15. SALT Research, Ülgen Family Arhive, Reports and surveys of Haseki Darüşşifa. Retrieved November 22, 2024, from <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/74816>
- URL 16. SALT Research, Ülgen Family Arhive, Gazi Ahmet Pasha Primary School. Retrieved November 22, 2024, from <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/205839>
- URL 17. SALT Research, Ülgen Family Arhive, Basement floor plan of Rüstem Pasha Mosque in İstanbul. Retrieved November 22, 2024, from <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/73632>
- URL 18. SALT Research, Ülgen Family Arhive, Süleymaniye Guesthouse Survey. Retrieved November 22, 2024, from <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/74628>
- URL 19. SALT Research, Ülgen Family Arhive, Esekapi Hadım İbrahim Pasha Madrasah. Retrieved November 22, 2024, from <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/76292>
- URL 20. SALT Research, Ülgen Family Arhive, Survey Sketches of Ferhat Pasha Mosque in Çatalca. Retrieved November 22, 2024, from <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/86627>
- URL 21. SALT Research, Ülgen Family Arhive, Drawings and photos of Zal Mahmut Pasha Mosque in Eyüp. Retrieved November 22, 2024, from <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/72598>
- URL 22. SALT Research, Ülgen Family Arhive, Azapkapı Sokullu Mosque plan drawing. Retrieved November 22, 2024, from <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/78692>
- URL 23. SALT Research, Ülgen Family Arhive, Drawings and photos of Sultan Selim Madrasah in Yenibahçe. Retrieved November 22, 2024, from <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/76715>
- URL 24. SALT Research, Ülgen Family Arhive, Survey sketches of Sokullu Mehmet Pasha Lounge in Kadirga. Retrieved November 22, 2024, from <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/88617>
- URL 25. SALT Research, Ülgen Family Arhive, Plan of Rüstem Pasha Caravansary in Edirne. Retrieved November 22, 2024, from <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/92235>
- URL 26. SALT Research, Ülgen Family Arhive, The courtyard entrance door of the İzmit Pertev Pasha Mosque and the surrounding structures. Retrieved April 7, 25, from <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/87675>

- URL 27. SALT Research, Bektaş Arhive, The photographs taken by Cengiz Bektaş during his trip to Antalya. Retrieved April 7, 25, from <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/209075>
- URL 28. SALT Research, Ülgen Family Arhive, Photos and survey sketches of Pertev Pasha Monuments in İzmit. Retrieved April 7, 25, from <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/70600>

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar bir çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek beyanı yapmamıştır.

İntihal ve Diğer Etik Beyanlar: İntihal taraması *iThenticate* yazılımıyla yapılmış ve benzerlik oranı, derginin üst sınırı olan %15’in altında çıkmıştır. Yazar, makalede, kaynak gösterilenler dışındaki görsellerin kendisine ait olduğunu belirtmiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Plagiarism & Other Ethical Statements: Plagiarism detection was conducted using the *iThenticate* software and the similarity ratio was detected below the journal’s upper limit of 15%. The author has stated that the images, except for those whose sources are shown, belong to her.

Makaleler, ilk başvurudan yayın aşamasına değin, ön inceleme, hakem değerlendirme, editör ve İngilizce editörü inceleme süreçlerinde görülen ihtiyaçlara göre, gözden geçirme ve düzeltme yapabilmesi amacıyla yazara en az bir kere geri gönderilmekte ve yayın öncesinde de yazarın son durum onayı alınmaktadır. Yoğunluk ve personel sıkıntısı dolayısıyla dergi tarafından ayrıca nihai, detaylı bir redaksiyon işlemi yapılamamaktadır. Dilin kullanımı, imlâ ve redaksiyonla ilgili hususlar ve kullanılan görsellerin kalitesi yazarların sorumluluğundadır.

From the first submission to the publication stage, articles are returned to the author at least once for review and correction, depending on the needs encountered during the preliminary review, peer review, editor and English editor review processes. In addition, the author’s approval is obtained for the final version of the article in publication format before publication. Due to the density, and lack of personnel, no additional redaction (editing the writing/typing) is performed by the journal. The language usage, expressing style, spelling, typing and reduction matters and the quality of the images used are the responsibility of the authors.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | Ege University, Faculty of Letters
Sanat Tarihi Dergisi | Journal of Art History
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 34, Sayı: 1, Nisan 2025 | Volume: 34, Issue: 1, April 2025

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Selami FEDAKAR ♦ Baş Editör (Editor in Chief): Dr. Ender ÖZBAY ♦ Editöryal Kurul (Editorial Board): Prof. Dr. Lale DOĞER, Prof. Dr. Semra DAŞCI, Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryâ - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

(İlgili sayının bilimsel hakemleri, tüm makaleleri içeren “Sayı Tam Dosyası”nda belirtilmiştir.)

(The scientific referees of the relevant issue are presented in the “Full Issue File” containing all articles.)

[İnternet Savfası \(Acık Erisim\)](#)

[İnternet Page \(Open Access\)](#)

DergiPark
ACADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.



ESCI
Emerging Sources Citation Index



HİNDİSTAN'DA İLK TÜRK-İSLÂM NİŞÂNESİ: DELHİ KUTUB KÜLLİYESİ



THE FIRST TURKISH-ISLAMIC MARK IN INDIA: DELHI QUTB COMPLEX

Fadime ÖZLER KAYA*

ÖZ

İslâm mimarisi yüzyıllar boyunca farklı coğrafyalarda ve çeşitli bölgelerde gelişen geniş bir stil yelpazesini kapsamaktadır. Hindistan Yarımadası İslâm sanatı ve mimarisinin en önemli eserlerinden bazıları barındırmaktadır. Hindistan'da İslâm mimarisine ait ilk eserler Delhi Türk Sultanlığı döneminde inşa edilmiştir. Kutub Külliyesi içerisinde; Kuvvetü'l İslâm Camii, Kutub Minâr, Ala-i Minâr, İltutmuş Türbesi, Alâeddin Halacî Medresesi, Alâeddin Halacî Türbesi, Ala-i Dervaza bulunmaktadır. Külliye, 1993 yılından beri UNESCO Dünya Mirası Listesinde yer almaktadır. Hint-İslâm mimarisi ilk olarak Kutub Külliyesi'nde ortaya çıkmıştır. Yapının çoğu şu anda harap halde olsa da mevcut kalıntılar, tarihi açıdan önemli olan bu külliye'nin geçmişteki ihtişamına dair ipuçları vermektedir. Külliye, İslâm'ın öğretilerine uygun bir şekilde hem dini hayata hitap ederken hem de sosyal alanda gösterdiği etkinlikle, gayrimüslim efkarıumumiyesinin "yakıp yıkma/talan/ yağma" gibi yanlış bir yerde konumlanan algılarını ortadan kaldırmış; İslâm'ın yaşatma, imar etme, üretme, güzelleştirme ve insana verdiği değer başta olmak üzere diğer ahlaki normlarını Türklerin eliyle Hindistan'da asırlar boyunca temsil etmiştir. Günümüzde ise farklı inanç ve milliyete sahip pek çok insanın ziyaretgâhı olarak bu misyonunu zihinlerde devam ettirmektedir. Kutub Külliyesi ile ilgili olarak ülkemizde yapılan bilimsel çalışmalar yok denecek kadar azdır. Araştırmanın konusunu; Kutub Külliyesi'nde bulunan Delhi Türk Sultanlığı dönemi mimari eserleri oluşturmaktadır. Bu çalışmayla, detaylı bir saha araştırması yapıldıktan sonra külliye'nin vaziyet planı çıkarılmış, mevcut eserlerin planları çizilmiş, güncel fotoğrafları çekilerek belgelenmiştir. Türk-İslâm tarihi ve sanatı açısından önemli bir yere sahip olan ve günümüzde ciddi bir yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalan bu eserlerin gelecek kuşaklara aktarılması amaçlanmıştır. Delhi-Türk Sultanlığı üzerine yapılacak benzer çalışmalara ışık tutması öngörülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Delhi-Türk Sultanlığı, Hind-İslâm Sanatı, Kutbüddin Aybek, Kutub Külliyesi, Kutub Minâr.

* Dr. Öğretim Üyesi, Erciyes Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Kayseri.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9241-9874> ♦ E-mail: fozler@erciyes.edu.tr

ABSTRACT

Islamic architecture encompasses a wide range of styles that developed in different geographies and regions over the centuries. The Indian subcontinent (the area covered by today's Pakistan, India, Bangladesh, parts of Afghanistan, Ladakh, Assam and Kashmir) is home to some of the most important works of Islamic art and architecture. Indo-Islamic architecture is essentially a combination of the architecture of two periods, the Delhi Turkish Sultanate (1206-1526) and the Mughal Dynasty (1526-1858). Turkish dynasties left behind many architectural works such as mosques, madrasahs, palaces, forts, inns and mausoleums in the Indian subcontinent. The first works of Islamic architecture in India were built during the Delhi Turkish Sultanate period. Inside the Qutb Complex; The Qutub Minar, Ala-i Minar, Iltutmish Tomb, Alaeddin Halaci Madrasa, Alaeddin Halaci Tomb, Ala-i Dervaza are located. A small palace, a mosque and the Tomb of Imam Zamin built during the Mughal period as well as the Iron Pillar of Delhi, Major Smith Dome, Sanderson Sundial are other works in the complex. The structure has been on the UNESCO World Heritage List since 1993. Indo-Islamic architecture first emerged in the Qutub Complex. The complex is not only the symbol of the domination of Aybek and his state, but also gained importance as the first concrete presence of Islam in India. The materials, construction techniques and decorative elements used in the construction of all individual structures, especially the Qutub Minar, together with the Turkish Sultanate of Delhi; It set an example for the Turks who ruled India after them, and especially for the Mughals, who brought the development of architecture to an important level in the history of India and the world. Although most of the structure is now in ruins, the existing ruins provide clues about the past magnificence of this historically important complex. The complex, while addressing both religious life in accordance with the teachings of Islam and with its activity in the social field, eliminated the misplaced perceptions of the non-Muslim public opinion such as "destruction/plunder/looting"; it represented Islam's moral norms of sustaining, developing, producing, beautifying and valuing people, primarily through the Turks, in India for centuries. Today, it continues this mission in the minds of many people of different beliefs and nationalities as a place of visit. There are almost no scientific studies conducted in our country on the Qutb Complex. The subject of the research is the architectural works of the Delhi Turkish Sultanate period in the Qutb Complex. In this study, after a detailed field research, the site plan of the complex was drawn, plans of the existing works were drawn, and current photographs were taken and documented. It was aimed to pass on these works, which have an important place in terms of Turkish-Islamic history and art and are currently in serious danger of extinction, to future generations. It is envisaged that it will shed light on similar studies to be conducted on the Delhi-Turkish Sultanate.

Keywords: *Delhi Turkish Sultanate, Indian-Islamic Art, Qutb-al-din Aybek, Qutb Complex, Qutb Minar.*

Giriş

Hindistan’da medeniyetin tarihi MÖ 5000 ile 7000 yıllarına kadar uzanmaktadır. Asırları aşan bilgi ve beceriye sahip sanatlarını sürekli geliştirerek kıtalara yayan Türkler, Pamir ve Hindukuş Dağlarını geçip tarihin farklı dönemlerinde Hindistan’da da boy göstermişlerdir. Tarih öncesi dönemlerde Türklerin Hindistan’a gelerek Hint kültürünü etkiledikleri ve Hindistan’ın kuzeyi başta olmak üzere pek çok bölgede varlık gösterdikleri bilinmektedir.¹ MÖ III. bin yılda Dravitlerin, MÖ VIII. yüzyılda Subarların yerleşim ve yaşam kültürlerinin ortaya koyduğu veriler ile MÖ 1700-1500 yılları arasında “Mohejo-daro” ve “Harappa”da gelişmiş bir uygarlık düzeyine sahip iki önemli yerleşim yerinde elde edilen heykelciklerin Türk sanat anlayışından izler taşıması², Türklerin tarih öncesi dönemlerden beri bu bölgedeki etkinliklerine dair önemli ipuçları vermektedir. Sakalar, Gurlular, Kuşanlar ve özellikle Ak Hunlar³ Hindistan’da etkin bir rol oynamıştır. Müslüman Türklerin ise Hindistan’a girişi Gazneliler Devleti (955-1187) dönemine rastlamaktadır.⁴ İslâm dini, Aşağı İndus Vadisine ilk olarak Emevî halifelerinin Arap valileri zamanında girmiştir.⁵ Bu dönemde Arap valiler aracılığıyla İndus bölgesinde etkisini göstermeye başlayan ancak kuzey kesimlere doğru yayılma olanağı bulamayan İslâm dini, Gazneliler ile birlikte buradaki nüfuzunu da arttırmıştır.⁶ Müslüman Türklerin Hindistan içlerine bütün ağırlıkları ile girmeleri, Gaznelilerin güneye doğru büyümesi sonucunda gerçekleşmiştir.⁷ Bu süreç X. asrın sonunda Gazne ordularının Pencap’ı ve Hindistan’ın kuzey bölgelerini zapt etmesi ile başlamıştır.⁸ Gazneliler Pencap’ı alarak burayı Hindistan’daki daimî üsleri yapmışlardır. İktidarlarının sonuna doğru ise merkezleri Lahor olmuştur.⁹ Gazneli Mahmud’un Pencap’a hâkim olmasıyla Türk sanatı da Hindistan’da ortaya çıkmaya başlamıştır.¹⁰ 1173 yılından itibaren Gurlular egemenliği ele geçirerek fütihat faaliyetlerine devam etmişlerdir. Gurlulara bağlı olarak Hindistan’da fetihlerde bulunan Türk komutan Kutbüddin Aybek (Kutbeddin Aybeg-Kutbeddin Aybey) 1206 yılında Delhi Türk Sultanlığını kurmuş, sultanlık çeşitli Türk hanedan ve ailelerinin yönetiminde XVI. yüzyılın ortalarına kadar varlığını sürdürmüştür.¹¹ Hindistan’daki İslâmî yönetimin kökeni, Arap tüccarların Hindistan’ın batı kıyılarına ilk geldiği VII. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Sind (İndus) vadisinde kurulan en erken İslâm şehirleri Banbhore ve Man-

1 Bayur, 1987, 8-9.

2 Bayur, 1987, 8.

3 Galib ve Gömeç, 2013, 9-22.

4 Macun, 1990, 347-359.

5 Merçil, 2006, 22.

6 Öztuna, 1996, 824.

7 Kortel, 2006, 2.

8 Migeon ve Toprak, 1943, 17.

9 Merçil, 2006, 22.

10 Aslanapa, 2019, 57.

11 Brend, 1991, 200.

surat'dır.¹² Günümüzde Pakistan'ın Sind kentindeki Tatta (Thatta) yakınlarında bulunan Banbhore'deki surlarla çevrili şehrin yapımına İslâm'ın doğuşundan kısa bir süre sonra başlanıldığı ve buranın Güney Asya'daki en eski Arap yerleşimi olduğu tahmin edilmektedir.¹³ Ancak düzenli bir yönetimin Gurî Sultanı Muizzüddin Muhammed b. Sâm (1173-1206) tarafından "Delhi Türk Sultanlığı" adı altında ilk kez kurulması, XII. yüzyılın son çeyreğine rastlamaktadır. Bununla birlikte, Hindistan'daki fetih hareketlerini yöneten ilk komutan Kutbüddin Aybek (1206-1210) zamanında Delhi ve Lahor önemli kentler olmak üzere Delhi Türk Sultanlığı tam anlamıyla kurulmuştur. Delhi Türk Sultanlığı hem İslâmiyet'in hem de Türk-İslâm mefhumuna ait kültürel öğelerin Hindistan'da etkili bir uygulayıcısı olmuştur.¹⁴ Sultanlık, saltanatı birbirini takip eden beş hanedandan oluşmaktadır: Köle Sultanlar (1206-1290), Halaciler (1290-1320), Tuğluklar (1320-1414), Seyyidiler (1414-1451), Lûdiler (1451-1526) ve Suriler (1540-1555). Timur'un Tuğlukları yenmesi ile (1398) Delhi'deki Türk Sultanlığı sarsılmış, bu olaydan kısa bir süre sonra Timur'un desteklediği Seyyidiler başa geçmiştir. Daha sonra Seyyidilerin yerini alan Lûdilerin Bâbürlülere yenilmesiyle Delhi Türk Sultanlığı Bâbürlü toprağı haline gelmiştir. Böylece Hint alt kıtasında Türklerin yaklaşık olarak sekiz asırlık baskın bir hakimiyeti söz konusu olmuştur. Ayrıca Bâbürlü Devleti (1526-1858) dışında irili ufaklı Türk hanedanlarının da Hindistan'ın farklı bölgelerinde hakimiyet kurdukları görülmüştür.¹⁵

İslâm mimarisi yüzyıllar boyunca farklı coğrafyalarda ve çeşitli bölgelerde gelişen geniş bir stil yelpazesini kapsamaktadır. Hindistan Yarımadası (bugünkü Pakistan, Hindistan, Bangladeş, Afganistan'ın bir kısmı, Ladakh, Assam ve Keşmir'in kapsadığı bölge), İslâm sanatı ve mimarisinin en önemli eserlerinden bazılarını barındırmaktadır. Hint-İslâm mimarisi; esas itibarı ile Delhi Türk Sultanlığı (1206-1526) ve Bâbürlü Hanedanlığı (1526-1858) olmak üzere iki dönem mimarisinin birleşiminden oluşmaktadır. Türk sülaleleri Hint alt kıtasında camiler, medreseler, saraylar, kaleler, hanlar, türbeler gibi birçok mimari eser bırakmışlardır. Türkistan'dan gelen sanatkârlarla beraber yerli ustaların çalışması suretiyle vücuda gelen bu eserler, Türkistan sanatı ile Hint sanatının Jaina üslûbunun karışımı sonucu oluşan yeni bir karakter iktisap etmiştir. Hint sanatının yeni bir devrini teşkil eden bu sanat, -Türk sanatının tesiri altında kaldığından- Mısır'daki Türk eserleri gibi Türk sanatının bir şubesi gibi düşünülüp Türk-Hint sanatı şeklinde ifade edilmektedir. Mamafih Avrupa sanat tarihçileri ise bu dönemi Hint sanatının İslâm devri olarak tasnif etmektedirler.¹⁶ Birçok devlet, hanedan, beylik ve emirlik döneminde gelişme göstererek yoğrulan Türk-İslâm sanatı; Delhi Türk Sultanlığından önemli ölçüde etkilenen Bâbürlülerle birlikte kayda değer bir düzeye ulaşmıştır. Delhi Türk Sultanlığı döneminde inşa edilen Kutub Külliyesi ise Türk sanatının coğrafyadan bağımsız olarak, etki alanının Hindistan'daki önemli bir örneğini temsil etmektedir.

12 Vaughan, 2000, 454.

13 Michell ve Zebrowski, 2008, 5.

14 Şahin, 2018, 127-142.

15 Merçil, 2006, 323-351.

16 Arseven, 1956, 63.

Delhi Kutub Külliyesi ile ilgili çok sayıda çalışma bulunmasına rağmen ağırlığın yurt içinden ziyade yurt dışında olduğu görülmektedir. Bununla beraber yurt dışındaki çalışmaların odak noktasını Hint-İslâm mimarisi oluşturmaktadır. Bu çalışmanın ise aksine çıkış noktası Hint sanatının etkisinin göz ardı edilmeyip çok fazla değinilmeyen Türk-İslâm sanatı vurgusudur. Yapılan çalışmalara bakıldığında en kapsamlı çalışmalardan biri 1847 yılına tarihlenen Sayyed Ahmad Khan'ın "Âsârü's-Sanâdîd" adlı eseridir. Çalışmada Kutub Külliyesi'nin detaylı bir şekilde incelendiği, özellikle o dönem imkanları dahilinde külliye de yer alan kitabelerinin teleskop yardımı ile okunmaya çalışıldığı ve bunların çoğunun yanlış yerleştirilme sonucu okunamadığı yazar tarafından dile getirilmektedir. Bir diğer önemli çalışma J. A. Page'nin 1998 tarihli "An Historical Memoir on the Qutb: Delhi" adlı çalışmasıdır. Bu çalışma külliye yi birçok yönü ile ele almış, çalışmada yapıların planları detaylı bir şekilde çizilmiş yapılarda yer alan kitabeler "Âsârü's-Sanâdîd" ışığında değerlendirilmiştir. Her iki kapsamlı eserde de İltutmuş Türbesi'nde yer alan kitabelere yer verilmemiştir. Diğer bir çalışma ise Catherine B. Asher'in "Delhi's Qutb Complex: The Minar, Mosque and Mehrauli" adlı eseridir. Bu çalışma Mehrauli bölgesi ve Kutub Külliyesi'nin tarihini ve mimarisini detaylı bir şekilde incelemektedir. Sonia Nasir Khan ve Muhammad Ahsan Bilal tarafından yazılan "The Architecture Plan of Qutb Complex (Delhi and Its Decoration Analysis)" makalede Kutub Külliyesi'nin mimari planı ve süslemeleri analiz edilerek İslâm mimarisinin Hindistan'daki erken dönem gelişimi incelenmektedir. Sâbir Mahmûd Sellûm, Mu'tasım Mâlik Avd ve İbrahim Hüseyin el-Cebbûrî tarafından yayımlanan "Architectural History in India (Qutb Minar Mosque as a Case Study)" adlı makalede Kuvvetü'l-İslâm Camii ele alınarak XII. yüzyılda Hindistan'daki İslâm mimarisinin gelişimi incelenmektedir. Türkiye'de ise konu ile ilgili olarak yapılan çalışmalara bakıldığında Engin Beksaç öne çıkmaktadır. Engin Beksaç tarafından Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi'nde yer alan "Kutub Minâr" başlıklı maddesi, yapılacak çalışmalara yol gösterici nitelikte olup, Kutub Minâr'ın yapılış amacı, tarihi ve mimari özellikleri hakkında önemli bilgiler içermektedir. Suut Kemal Yetkin'in "İslam Mimarisi" ile Oktay Aslanapa'nın "Türk Sanatı" adlı çalışmalarında külliye hakkında kısaca bilgiler verilmektedir.

Bu araştırmada, tüm yapılarıyla günümüze kadar ulaşmamış olsa da içinde Kutub Minâr gibi bir şaheser bulunan Kutub Külliyesi'nde; Delhi Türk Sultanlığının Hindistan'daki ilk eserleri mimari ve süsleme özellikleri bakımından incelenmiş, mevcut eserler hakkında detaylı bilgiler verilmiştir. Külliye nin vaziyet planı çıkarılmış, mevcut eserlerin mimari planları çizilmiştir. Ayrıca yapıda yer alan yazıtların birçoğu okunmaya çalışılmış, özellikle İltutmuş Türbesi'nde yer alan ve daha önce okunamayan yazıtların büyük bir çoğunluğu okunmuştur. Bu çalışma ile Türk-İslâm sanatı açısından önemli bir yere sahip olan ve günümüzde ciddi bir yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalan bu eserlerin gelecek kuşaklara aktarılması amaçlanmıştır.

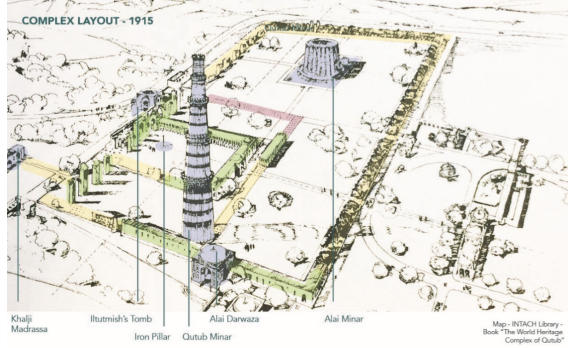
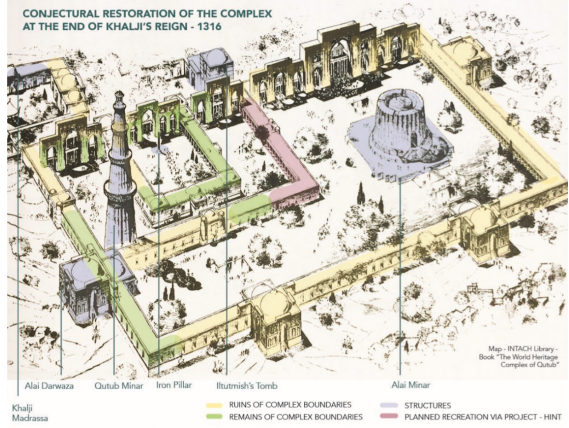
1. Kutub Külliyesi

Delhi şehrinin Mehrauli bölgesinde Kale-i Rai Pithora/Lâl Kot içerisinde bulunan Kutub Külliyesi; Delhi Türk Sultanlığının ilk yerleşim yeri olmasının yanında, Kut-

büddin Aybek'in idari bölgelerini oluşturarak ikametgâhını kurduğu önemli bir bölgedir. Külliye, dik-dörtgen bir şemaya sahip olup; alan dıştan yaklaşık olarak 235 m. (kuzey-güney) x155 m. (doğu-batı) ölçülerindedir. Külliye'nin orijinalinde kuzey ve güneyde birer, doğuda da iki adet olmak üzere dört anıtsal kapısı bulunmaktayken¹⁷ günümüzde yalnızca güneydeki kapı yani Alâ-i Dervaza ayakta kalmıştır (Görsel: 1-2). Kutub Külliyesi esas olarak bir cami ve bir dizi revaklı bölüm içinde yer alan iki minareden oluşmaktadır. Kuvvetü'l-İslâm Camii, külliye'nin güneybatı köşesini kaplamaktadır. Kutub Minâr (minaresi) külliye'nin güneydoğu kesiminde caminin güneyinde yer almaktadır. Tamamlanamamış Alâ-i Minâr ise, külliye'nin kuzeydoğu kesiminde yer almaktadır. Kutub Külliyesi içerisinde, Kuvvetü'l-İslâm Camii'nin kuzeybatı köşesinin hemen dışında, caminin batı duvarının ortasında, İltutmuş (1211-1236)'ın Kuvvetü'l-İslâm Camii'ne yaptırdığı eklemelerin hemen devamında kendi türbesi yer almaktadır. Caminin güneybatı duvarının devamında ise Alâeddin Halacî (1296-1316)'nin medresesi ve türbesi bulunmaktadır. Bu yapılara ek olarak, külliye ayrıca birkaç küçük eser daha içermektedir: Bâbürlül döneminde inşa edilen küçük bir saray ve cami ile İmam Zâmin Türbesi, Demir Sütunu, Binbaşı Smith Kümbeti ve Sanderson Güneş Saati (Görsel: 3-4-5). Yapı 1993 yılından beri UNESCO Dünya Mirası Listesinde yer almaktadır¹⁸.

1.1. Alâ-i Dervaza

Alâ-i Dervaza, Kutub Minâr'ın güneybatısında yer almaktadır. Kapının doğu, kuzey ve güney kemerleri üzerindeki kitabelerden 7 Mart 1311 (h. 710) tarihinde Ebu'l

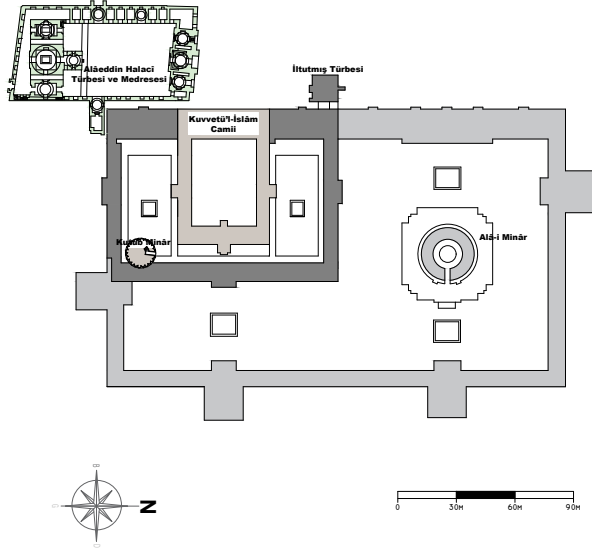


Görsel: 1-2 Kutub Külliyesi Vaziyet Planı (Ashish-dubey, 2024)

¹⁷ Page, 1998.

¹⁸ Ramos, Casarin, Algeri, Lourenço ve Modena, 2006, 633-640.

Görsel: 3
Kutub Külliyesi
Vaziyet Planı
(Özler Kaya, 2024)



Görsel: 4-5 Kutub Külliyesi Genel Görünüşü (Özler Kaya, 2023)

Muzaffer Muhammed Şah (Alâeddin Halacî) tarafından tamamlandığı öğrenilmektedir.¹⁹ Yazıtların büyük bir kısmı silinmiştir ve bunların okunuşları Âsârü's-Sanâid'in sonunda bulunan kopyalara dayanmaktadır.²⁰ Buna göre kemerlerin okunabilen diğer kısımlarında İsrâ Sûresi, Âl-i İmrân Sûresi, Tevbe Sûresi ve Hz. Muhammed'in hadislerine atfen mescit inşa etmenin faziletlerinin yer aldığı, yapının Kâbe ile özdeşleştirilip yüceltici sıfatlarla tavsif edildiği, çoğunlukla da bazı peygamberlerle Büyük İskender'in özelliklerine sahip olduğu belirtilen Alâeddin Halacî için dini/dünyevi övgü, hayırseverlik, kahramanlık ve dua sözlerinin bulunduğu anlaşılmaktadır (Görsel: 6-7-8).

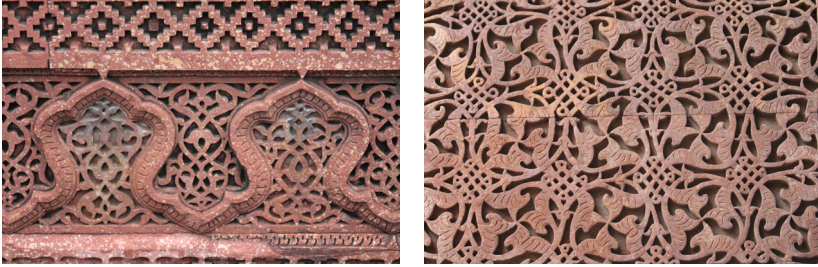
¹⁹ Page, 1998, 34.

²⁰ Sayyed Ahmad Khan, 1847, 203.



Görsel: 6-7-8 Alâ-i Dervaza Genel Görünüşü (Özler Kaya, 2023)

Alâ-i Dervaza, kare planlı (17.2 x 17.2 m), merdivenlerle çıkılan yüksek bir girişi olan, dört yönde at nalı şeklindeki kemerlere dayanmış giriş açıklıkları bulunan, üzeri merkezi basık bir kubbeyle örtülü anıtsal bir kapıdır. Kırmızı kumtaşı ile beyaz mermerin bir arada kullanıldığı erken örneklerden biri olan kapının kubbe hariç dış cephe ve iç mekân tüm duvar yüzeyleri; oyma tekniği ile oluşturulmuş iç içe geçmiş kare ve sekizgenlerden oluşan çokgenler ile altıgenler ve altı kollu yıldızlardan oluşan farklı geometrik desenler, palmet ve rumi gibi klasik motiflerden oluşan stilize bitkisel motifler, nesih karakterli hüsnühat yazılarıyla ve yoğun arabesk desenlerle süslenmiştir. At nalı kemerler alt tarafta lotus tomurcuğu saçaklarla süslenmiştir. Kemerlerin iç kısımları tonoz yüzeylerinde ise Mühr-i Süleyman’lar dikkat çekicidir. Ters düz sıralı palmet dizileri içlerinde yine palmet ve rumilerle doldurulmuş, hemen üzerlerinde yer alan geniş bordürde baklava dilimleri mevcuttur. Alâ-i Dervaza, Türkistan geleneklerine bağlı kalınarak Hint sanatının etkilerini de görmeye başladığımız en önemli yapılardan biridir (Görsel: 9-10-11-12).



Görsel: 9-10 Alâ-i Dervaza Süsleme Detayları (Özler Kaya, 2023)



Görsel: 11-12 Alâ-i Dervaza Süsleme Detayları (Özler Kaya, 2023)

1.2. Kuvvetü’l-İslâm (Kutbü’l-İslâm) Camii

Hindistan’ın ilk camisi “İslâm’ın Gücü” anlamına gelen Kuvvetü’l-İslâm Camii; Kutbüddin Aybek tarafından Rai Pithora’ya karşı kazandığı zafer için yaptırılmıştır. İnşasına 1192’de başlanan yapı 1198’de tamamlanmıştır. Kutbüddin Aybek caminin yanına 1199’da kırmızı kumtaşından, yaklaşık olarak 73 m uzunluğunda dünyanın en yüksek minaresi olan Kutub Minâr’ı yaptırmıştır.²¹ İltutmış (1211-1236), Kutbüddin Aybek’ten sonra caminin doğuya doğru genişletilmesini emretmiş ve bu da caminin boyutunu neredeyse iki katına çıkarmıştır. Tasarım sürekliliği ve simetri korunarak kuzey ve güney taraflarına iki adet revak duvarı eklenmiştir. İltutmış ayrıca Kutub Minâr’a üç kat daha ekletmiş ve üzerine bir kubbe koydurmuştur²². Saltanatı İltutmış’tan devralan Alâeddin Halacî bölgenin artan Müslüman nüfusunu barındırmak için caminin boyutunu üç katına çıkarmıştır. Sultan Halacî caminin güney ucuna Alâ-i Dervaza’yı da ekletmiştir. Halacî bu cami uzantısına ikisi doğu duvarında, biri kuzey duvarında olmak üzere üç kapı daha ekletmiştir. Halacî, mevcut Kutub Minâr’dan daha büyük bir minare inşa ettirmeye karar vermiştir. Bu yeni minare Alâ-i Minâr, Kutub Külliyesi’nin kuzeydoğu kısmına yerleştirilmiş; ancak bu minarenin yapımının ilk aşamasında Halacî’nin ani ölümü üzerine çalışmalar durdurulmuştur. Camiye son genişletme Tuğluklar döneminde, esas olarak Kutub Minâr’a beşinci ve altıncı katları ekleyen Fîrûz Şah Tuğluk (1351-1388) tarafından yapılmıştır. Tuğlukların yerini daha sonra Timurlular almıştır. Timurlular ve Bâbürlüler döneminde camiye herhangi bir ekleme yapılmamıştır²³ (Görsel: 13-14).



Görsel: 13-14 Kuvvetü’l-İslâm Camii Genel Görünüşü (Özler Kaya, 2023)

Kutub Külliyesi bünyesinde, Delhi Sultanlığından çok önce gelen medeniyetlerin kalıntıları taşınmaktadır. Kuvvetü’l-İslâm Camii’nin inşasında, komşu bölgelerdeki Hindu ve Jainist tapınaklarından devşirme malzemeler kullanıldığı birinci doğu kapısının iç lentosunda bulunan Arapça kitabelerden öğrenilmektedir: “*Bu kale ve bu cami h. 587 (m. 1191-1192) yılının aylarında, ordunun büyük ve şanlı komutanı olan Emir Kutbüd-*

21 Aslanapa, 2019, 57.

22 Page, 1998.

23 Vaughan, 2000, 454.

din, emirlerin emiri Aybek Sultan tarafından -Allah destekçilerinden razı olsun- fethedilmiştir. Her birinde 2.000.000 Dehlival harcanan 27 tapınağın malzemeleri (bu caminin inşaatında) kullanılmıştır. Yüce Allah, iyi inşaatçının imanı için dua edene merhamet etsin” şeklinde yazmaktadır. Ayrıca yapı üzerinde yer alan kitabelerin bazı yerleri zamanla deforme olmuş bazı yerleri kaybolmuş geri kalan kısmı da kitabe okumayı bilmeyen (Arapça bilmediği düşünülen) restoratörler tarafından aslına uygun şekilde yerleştirilmediği için kitabelerin okunabilen kısmı sınırlıdır. Caminin üzerinde yer alan ve okunabilen kitabelere bakıldığında ise doğu kapısının iç lentosunda: Âl-i İmrân Sûresi’nin 91. ve 92. ayetleri ile doğu kapısının kemerinde: “Bu camii Kutbüddin Aybek tarafından inşa edilmiştir. Yüce Allah, iyi inşaatçının imanı için dua edene merhamet etsin”, kuzey kapısının kemerinde: Yûnus Sûresi’nin 26. ve 92. ayetleri ile “1197 yılının aylarında bu inşaat ulu şanlı Sultan muizü’ d-dünya ve’ d-din Muhammed İbn Sam’ın yüce emriyle sürdürülmekte idi”, güneydeki büyük revakın orta kemerini çevreleyen yazıtlı bordürün alt kısmında: “... tarih 594 yılının Zilkade ayının 20’si” (m. 1199) ve İltutmuş’ın eklettiği büyük revak duvarının güney kemerinin doğu yüzünde : “... 627 yılının aylarında (m.1229) ...Hizmetçi Fadl bin Abi Al Maali’nin atanmasında (mütevellilik)... ” yazmaktadır (Görsel: 15-16).



Görsel: 15-16 Kuvvetü’l-İslâm Camii Süsleme Detayları (Özler Kaya, 2023)

Kuvvetü’l-İslâm Camii dikdörtgen plana sahip, çok sayıda devşirme sütun ve ayaklarla çevrili geniş bir avludan oluşmaktadır. Caminin dikdörtgen avlusu; dış ölçüleri doğudan batıya 64 m., kuzeyden güneye 46 m., iç ölçüleri de takriben 43x43 metredir.²⁴ Kutbüddin Aybek; camiye önce bir maksure ile kible duvarı boyunca uzanan bir revak ve daha sonra batı eyvanını yaptırmıştır. Avluya bakan yüzdeki sarı ve kırmızı kumtaşından yapılmış beş adet sivri kemerli revak bölümü, her iki tarafında iki küçük olan bir büyük merkezi yüksek kemerden oluşmaktadır. Revak duvarı; 2.4-3 metre kalınlığında, ortasında bulunan sivri kemer 6.70 m. genişliğinde, 16.15 m. yüksekliğinde, kible duvarı boyunca sivri kemerli revak alanı 45.72 m. uzunluğundadır. İlk başta revaklarda bu tarz 270 ayak vardır ve 3150 m²’lik bir alanı kapsamaktadır. Batı tarafında bulunan harim kısmı, şimdi harabe halde olup yalnız yirmi iki adet devşirme sütun ayakta kalmıştır.²⁵ Hipostil

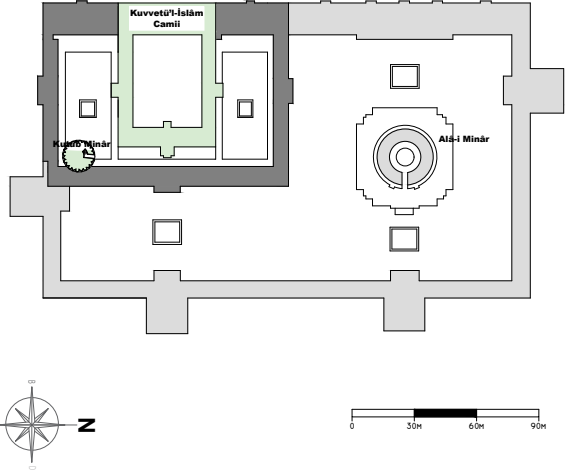
²⁴ Yetkin, 1965, 332.

²⁵ Yetkin, 1965, 332.

Görsel: 17

Kuvvetü'l-İslâm Camii Planı
(Özler Kaya, 2024)

mekân 1210 ve 1295 yıllarında büyütülerek 3 hektarlık, 230 metreye 140 metrelik bir alana ulaşmıştır. Art arda yapılan büyütme çalışmaları neticesinde zamanla Hindistan'ın en geniş harime sahip camisi haline gelmiştir²⁶ (Görsel: 17).



Kırmızı kumtaşı ve yıkılmış tapınakların harabelerinden alınan malzemelerin yeniden kullanılması yapıya melez bir üslup kazandırmıştır.²⁷ Orijinal caminin yapılışı ile ilgili olarak mevcut kalıntılar, caminin yıkılmış bir Hindu tapınağının bulunduğu yerde yapılmasının yanı sıra, kaide seviyesine kadar bu yapının belirli bir bölümünü de bünyesinde barındırdığını göstermektedir. Hatta tapınak kaidesinin boyutu, kuzey ve güney kapılarının batısındaki cami alanının yarısı ile örtüşmektedir²⁸ (Görsel: 18-19).

Günümüzde çok az bölümü ayakta kalan caminin taş oyma ile oluşturulan bitkisel motiflerin ağırlıkta olduğu süslemelerinde Kur'an-ı Kerim'den ayetlere de yer verilmiştir. Cami sonradan eklenen kitabeler ve ortadaki daha geniş ve yüksek olarak üç sivri kemerle bir cephe eklenerek tamamıyla Selçuklu mimarisine bağlanmıştır.²⁹ Cephe, oyma tekniği ile dikey yazı kuşakları ve stilize bitkisel motiflerle doğal olarak büyüyen sarmaşıklarla zengin bir şekilde süslenmiştir. Arapça harflerle yazılmış Kur'ân-ı Kerim'den ayetler, tipik olarak İslâm dünyasındaki mescitlerin cephesini süslerken, arabesk formların görünümü oldukça sıra dışıdır. Genellikle Gurlular'ın İran'daki anavatanlarında bulunan daha düzleştirilmiş, soyutlanmış desenlerin yerine geçen bu natüralist formların izleri, yerli tarzda çalışmaya devam eden Hintli duvar ustalarına kadar uzanabilir (Görsel: 20-23). Camide insan ve hayvan figürleri ile süslenmiş tapınak sütunlarının büyük bir kısmı korunmuştur. Bazı duvar yüzeylerinde lotus motifleriyle birlikte Vişnu ve Budha'nın heykelleri hala görülebilmektedir. Tapınakların kabartmalarındaki Hindu motifleri ve özellikle figüratif formlar, cami ve avlusunu oluşturan revaklarda arka yüzeye gelecek şekilde düzenlenmiştir (Görsel: 24-26).

²⁶ Page, 1998.

²⁷ Stierlin, 2015, 62.

²⁸ Page, 1998, 7.

²⁹ Aslanapa, 2019, 57.



Görsel: 18-19 Kuvvetü'l-İslâm Camii Genel Görünüşü (Özler Kaya, 2023)



Görsel: 20-23 Kuvvetü'l-İslâm Camii Süsleme Detayları (Özler Kaya, 2023)



Görsel: 24-26 Kuvvetü'l-İslâm Camii Figürlü Kabartmalar, Buda ve Vişnu Heykelleri (Özler Kaya, 2023)

1.3. Kutub Minâr

Delhi şehrinin simgesi haline gelen, külliye adını veren ve külliyeenin en önemli yapısını teşkil eden Kutub Minâr’ın inşasına 1199 yılında başlanmış ve Kutub Minâr bugünkü durumuna 1368 yılında ulaşmıştır. Hint-İslâm mimarisinin şaheserlerinden biri olup dünyanın en yüksek (72,59 m.) ve en güzel minaresi kabul edilir.³⁰ Kutub Minâr’ın 1199’da inşa edilmeye başlanmasından İskender Lûdî dönemindeki 1503 tarihli onarımına kadar geçen süreç, üzerinde yer alan kitabelerden öğrenilmektedir. Kutub Minâr’ın üzerinde yer alan kitabeleri şu şekildedir:

Birinci kat en alt kuşak; bu kuşaktaki yazıtların düzeni, okuma yazma bilme-yen bir restoratör tarafından keyfi bir şekilde değiştirilerek bozulmuştur. Restore eden kişi, levhaların hepsini rastgele bir biçimde değiştirmiştir³¹. Yazıt, büyük ölçüde Kur’ân-ı Kerîm’den ayetlerden oluşmaktadır. Tarihi önemdeki okunabilen tek ifade şu şekilde baş-lamaktadır: “Yüce, şanlı, başkomutan, büyük emir”. Bu ünvanlar, görünüşe göre Kut-büddin Aybek’e atfedilmektedir, ancak adı hiçbir yerde görünmemektedir³² (Görsel: 27).

Birinci kat ikinci kuşakta; Haşr Sûresi ile Ebu’l-Muzaffer Muhammed İbn Sam’a yapılan övgü ve dualar yer almaktadır (Görsel: 28). Birinci kat üçüncü kuşakta; Fetih Sûresi’nin 1-6 ayetleri yazmaktadır (Görsel: 29). Birinci kat dördüncü kuşakta; Ebu’l-Muzaffer Muhammed İbn Sam’a yapılan sitayiş ve dua sözleri yer almaktadır (Görsel: 30). Birinci kat beşinci kuşakta; Haşr Sûresi’nin 22. ve 23. ayetleri ve Allah’ın sıfatları yazılıdır (Görsel: 31). Birinci kat altıncı kuşakta; Bakara Sûresi’nin 255-260 ayetleri yazılıdır (Görsel: 32). Birinci kat giriş açıklığının üzerinde; mescit inşa etmenin faziletine dair bir hadise atıf, İskender Lûdî’ye övgü ve dualar ve İskender Lûdî döneminde Hanzade Feth Han’ın gözetiminde h. 909/23 Eylül 1503 tarihinde onarım yapıldığına dair bilgiler bulunmaktadır (Görsel: 33). İkinci kat alt kuşakta; Sultan Şemseddin İltutmış’a övgüler sıralanmış olup dua ile biten sözler bulunmaktadır (Görsel: 34). İkinci kat üst kuşakta; İbrahim Sûresi’nin 29-30. ayetleri; Cum’a Sûresi’nin 9-10. ayetleri ve ikinci kat girişte; yapının Sultan İltutmış’ın emriyle tamamlandığı yazmaktadır (Görsel: 35). Üçüncü kat yazı kuşağında; Sultan Şemseddin İltutmış övgü ve dualarla anıldıktan sonra buranın Muhammed Emir Kuh’un gözetiminde tamamlandığından bahsedilmektedir (Görsel: 36). Dördüncü katta; bu yapının Süleyman Krallığının vârisi Şemseddin İltutmış döneminde onun emriyle inşa edildiği yazmaktadır (Görsel: 37). Beşinci kat; yıldırım düşmesi sonucu hasar gören bu kısmın h. 770 (m. 1369) yılında Firûz Şah’ın emriyle onarıldığı belirtilip ona yapılan övgü ve dua cümleleri ile yazının bitirildiği anlaşılmaktadır.

30 Beksaç, 2002, 500.

31 Sayyid Ahmad Khan, 1847, 203.

32 Page, 1998, 7.



Görsel: 27 Birinci Kat, En Alt Kuşak (Özler Kaya, 2023)



Görsel: 28 Birinci Kat, İkinci Kuşak (Özler Kaya, 2023)



Görsel: 29 Birinci Kat, Üçüncü Kuşak (Özler Kaya, 2023)



Görsel: 30 Birinci Kat, Dördüncü Kuşak (Özler Kaya, 2023)



Görsel: 31 Birinci Kat, Beşinci Kuşak (Özler Kaya, 2023)



Görsel: 32 Birinci Kat, Altıncı Kuşak (Özler Kaya, 2023)



Görsel: 33
Birinci Kat, Giriş Kapısı
(Özler Kaya, 2016)



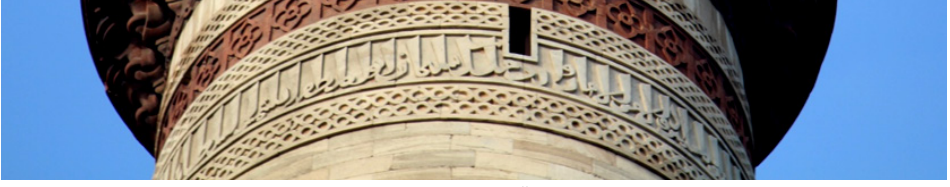
Görsel: 34 İkinci Kat, Alt Kuşak (Özler Kaya, 2023)



Görsel: 35 İkinci Kat, Üst Kuşak (Özler Kaya, 2023)



Görsel: 36 Üçüncü Kat (Özler Kaya, 2023)



Görsel: 37 Dördüncü Kat (Özler Kaya, 2023)

Bu bilgilere göre; Kutub Minâr'ın yapımına, ilk Delhi sultanı Kutbüddin Aybek'in meliklik döneminde Kuvvetü'l-İslâm Camii'nin 50 m kadar güneyinde 1193'te başlanmış ve sağlığında yalnız birinci katı bitirilebilmiştir. Minare daha sonra damadı ve halefi Şemseddin İltutmış tarafından 1220 yılına kadar üç kat daha yükselmiştir. Minare, İltutmış'ın 1225'te camiye yaptırdığı ilâveler sırasında güney dış avlusunun güneybatı köşesinde kalmıştır.³³ Sultan İltutmış tarafından dört kat halinde tamamlatılan yapı Firûz Şah Tuğluk zamanında yıldırım düşmesi sonucu hasar görmüş ve 1368'de yapılan onarım sırasında yıldırımın yıktığı dördüncü katla birlikte bir kat daha eklenerek beş katlı hale getirilmiştir.³⁴ Minarenin son katına bir kubbe daha eklenmiştir. Minareye, Bâbürlü hanedanlığının yerleşmesinden çok önce, 1381-1517 yılları arasında Tuğluklular ve Lûdî Hanedanlıkları dönemleri arasında önemli restorasyon girişimleri yapılmıştır. XIX. yüzyıla gelindiğinde ise restorasyon girişimleri devam ettirilmiş özellikle 1803 yılında Kutub Minâr'ın, yaşanan güçlü bir deprem sonrasında üst katı çökmüş ve Firuz Şah Tuğluk'un yaptırmış olduğu minarenin kubbesi onarılamaz derecede hasar görmüştür. 1829 yılına Binbaşı Smith tarafından yaptırılan restorasyonlar tamamlanmış ve Kutub Minâr'da bazı önemli üslup değişiklikleri yapılmıştır. Hint-İslâm tasarımına sahip Firuz Şah Tuğluk'un yaptırmış olduğu kubbe, Bengali-Hindu tasarımından esinlenen çatı tarzı bir kubbeye değiştirilmiştir. Ancak 1848'e gelindiğinde Hindistan Genel Valisi Viscount Hardinge, Kutub Minâr'ın tasarımları ile uyuşmayan eğreti duran Smith'in kubbesini kaldırarak onu Kutub Minâr'ın doğusuna, bugün hala ayakta olan ve "Smith'in Çılgınlığı" olarak bilinen yere yerleştirilmiştir³⁵ (Görsel: 38-40).

Kutub Minâr'ın yüksekliği 72,59 metredir. Aşağıdan yukarı doğru daralmaktadır. Minarenin birinci bölümünde; atlamalı olarak yerleştirilmiş yarı dairesel ve sivri köşeli dilimler, ikinci bölümünde dairesel dilimler, üçüncü bölümünde ise sivri köşeli dilimler dikkati çekmektedir. Dördüncü bölümü dairesel formda düz bırakılmışken; beşinci bölüm dairesel dilimlidir. Kutub Minâr'ın gövdesinin çapı tabanda 14,42 metre, tepede 2,75 metredir. Minarenin içinde tepeye çıkan 379 basamaktan oluşan sarmal merdiven vardır. Türkistan'daki benzerleri gibi müstakil bir yapı halinde ortaya konulan Kutub Minâr'ın gittikçe daralan beş katlı bir gövdesinin ilk üç katı kırmızı kumtaşından, dördüncü ve beşinci katları kırmızı kumtaşı ile birlikte daha çok beyaz mermerdendir; her katın

33 Beksaç, 2002, 500.

34 Beksaç, 2002, 500.

35 Page ve Sharma, 2002, 52.



Görsel: 38-40 Kutub Minâr Genel Görünüşü (Özler Kaya, 2023)

arasında mukarnaslar ve yazı kuşaklarıyla bezenmiş dört şerefe bulunur. Çok kalın bir gövde halinde yukarı doğru incelen beş katlı ve dört şerefeli minare, altta bir yuvarlak, bir keskin, birinci katta yuvarlak ikinci katta keskin kenarlı olarak değişik iri yivlerle çevrilidir. Beş katın her biri çap ve yükseklik bakımından küçülerek devam eder. Minarenin gövdesi, kitabe ve süsleme kuşakları ile zenginleştirilmiştir.³⁶ Derin mukarnaslı şerefe bölümleri geometrik örgülerden, petek gözlerden oluşan süslerini, kufi yazı kuşakları çevirmekte, yüksek kabartma daireleri bitkisel ve geometrik şekiller doldurmaktadır. Minare; Selçuklu, Gurlu ve Gazneli mimarisinin izlerini taşır. Bu minarenin en yakın örneği; Afganistan'daki Cam mevkiinde XII. yüzyıla tarihlenen bir camiye ait olduğu düşünülen Cam Minâr'dır. Türkistan'da başlayan bu tür minare mimarisinin en gelişmiş örneği sayılan Kutub Minâr bilhassa Gurî minareleriyle yakın bir ilişki içindedir. Bunda minarenin bânisi Kutbüddin Aybek'in Gurlu Sultanı Muizzüddin Muhammed'in azatlısı olmasının da rolü büyüktür. XII. yüzyılda özellikle Karahanlılar tarafından yaptırılmış ilk örneklerle ortaya çıkan ve Gazneliler'le Gurlular tarafından geliştirilen daire planlı kalın ve yüksek minareler, batdakilerden farklı bir düşünceyle daha çok zafer âbidesi şeklinde ele alınmıştır.³⁷ Kutub Minâr; tuğladan inşa edilen Karahanlılar'a ait Can Kurgan minaresi ile Gazne'de Sultan III. Mesud minaresinin, taşla yapılan ve daha zengin süslemelere sahip bir çeşit devamı olarak görülebilir³⁸. Yıkılmış olan son iki kat XIV. yüzyıl son yarısında, mermer olarak tamir edilmiştir.³⁹ Kutub Minâr Tac Mahal'in inşasına kadar Hindistan'ın en yüksek yapısı olmuştur (Görsel: 41-44).

36 Aslanapa, 2019, 57.

37 Beksaç, 2002, 499-500.

38 Asher, 2017, 42.

39 Aslanapa, 2019, 58.



Görsel: 41-42 Kutub Minâr Detay Görünüşü (Özler Kaya, 2023)



Görsel: 43-44 Kutub Minâr Detay Görünüşü (Özler Kaya, 2023)

1.4. Alâ-i Minâr

Kuvvetü'l-İslâm Camii'nin güneybatısında devasa bir minare temeli durmaktadır. Yaklaşık 120 metre olarak planlanan, yapımı 1310'da Sultan Alaeddin Halacî tarafından başlatılan minare, Halacî'nin 1316'daki ölümüyle yarım kalmıştır.⁴⁰ Alâeddin Halacî, Kutub Minâr'ın iki misli büyük bir benzerini yaptırmayı amaçlamış fakat gerçekleştirememiştir. Minarenin yalnızca yaklaşık 25 m yüksekliğindeki birinci katı yapılabilmektedir. Seyyid Ahmed Han (1817-1898) Âsârü's-Sanâid'de Alâ-i Minâr'dan "mazana", "lath minar" ve "yarım kalan minare" şeklinde bahsetmektedir⁴¹. Bu minarenin alt kısmı, tasarlanan ölçü hakkında yaklaşık bir değer vermektedir.⁴² Kutub Minâr, âbidevî karakteriyle Delhi sultanlarının Kuvvetü'l-İslâm Camii'ne duydukları ilginin yanı sıra dikkatlerini doğrudan kendi üzerine çekmiştir. Alâeddin Halacî'nin; cami bünyesinde kalan, ölçüleleriyle Kutub Minâr'ı geçmesi amaçlanan ikinci bir minarenin yapımını başlatmış olması ve her ne kadar yalnızca alt kısmı bitirilmiş olsa da bu minarenin varlığı, âbidevî hususiyetleriyle aşılacak istenen Kutub Minâr'a duyulan ilgiyi göstermektedir⁴³, (Görsel: 45).

40 Stierlin, 2015, 64.

41 Sayyid Ahmad Khan, 1847, 203.

42 Aslanapa, 2019, 58.

43 Beksaç, 2002, 500.



Görsel: 45
Alâ-i Minâr
Genel Görünüşü
(Özler Kaya,
2016)

1.5. İltutmış Türbesi

İltutmış Türbesi; Kutub Külliyesi içerisinde, Kuvvetü'l-İslâm Camii'nin kuzeybatı köşesinin hemen dışında, İltutmış'ın Kuvvetü'l-İslâm Camii'ne yaptırdığı eklemelerin hemen devamında yer almaktadır. Delhi Türk Sultanlığının üçüncü, gerçek anlamda ise kurucusu kabul edilen Türk asıllı hükümdarı İltutmış 1211-1236 yılları arasında hüküm sürmüştür, adı kaynaklarda İltemiş/İletmiş şeklinde geçmekle birlikte ilim aleminde İltutmış diye tanınmıştır.⁴⁴ Hindistan'da ilk İslâm türbesi İltutmış tarafından büyük oğlu Sultan Gari (Nasireddin Muhammed) için yaptırdığı Sultan Gari Türbesi'dir. 1236 yılında vefat eden Sultan İltutmış'ın türbesinin 1235/36 yılları arasında kızı Raziye Sultan tarafından inşa edilmiştir⁴⁵ (Görsel: 46-47).

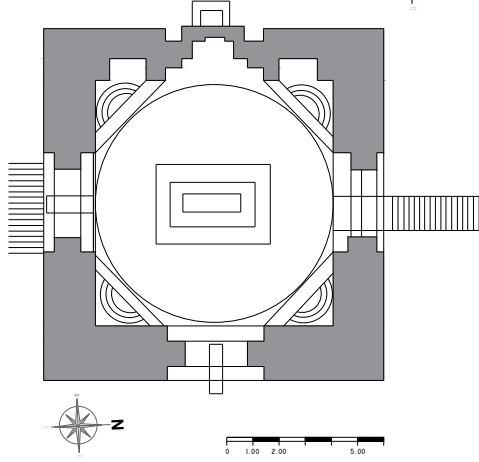


Görsel: 46-47 İltutmış Türbesi Dış Cephe Genel Görünüşü (Özler Kaya, 2023)

⁴⁴ Ansari, 2000, 158.

⁴⁵ Merçil, 2006, 338.

Görsel: 48
İltutmuş Türbesi Planı
(Özler Kaya, 2024)



Türbe; kare planlı olup, her bir kenarı 13x13 metre, orijinalinde üzeri tromplarla geçilen (sivri tromp kemerler; Hindistan’da ilk kez bu türbede uygulanmış, trompun Hintleştirilmiş bir versiyonudur), sekizgen kasnağa oturan 9 metre yüksekliğe sahip kubbe ile örtülü iken günümüze kubbesi ulaşamamıştır. Türbenin kuzey, doğu ve güney cephelerinde olmak üzere sivri kemer formunda üç girişi vardır. Mekke’ye bakan batı duvarında 3 adet dilimli mihrap nişi bulunmaktadır. İlk kez dilimli kemer burada kullanılmıştır⁴⁶. Ortadaki mihrap nişi daha geniş ve yüksek olup ayrıca beyaz mermerden yapılmışken, diğerleri kırmızı kumtaşındandır. Türbe, kırmızı kumtaşı, sang-i hara taşı ve mermerle inşa edilmiştir. Türbe, Kutub Külliyesindeki diğer yapılarda olduğu gibi devşirme malzeme kullanılmadan yeni malzemeden yani kırmızı kumtaşından inşa edilmiştir. Giriş ve dış cephenin bazı kısımları kuvarsit taşı ile kaplanmış. Kubbesi yıkılmış, kalıntılardan anlaşıldığı üzere kubbe ile örtülü türbenin günümüzde üstü açık olan merkezi odasında, zengin bir şekilde tezyin edilmiş beyaz mermer mezar sandukası bulunmaktadır. Kuzey girişinin hemen önünde yer alan basamaklar ise aşağıdaki asıl mezar odasına inmektedir (Görsel: 48, Plan).

Giriş ve dış cephenin bazı kısımları kuvarsit ile kaplanmış, kapılar derin oymalarla süslenmiştir; ancak mezarın asıl bezeme zenginliği iç mekanındadır. Duvar yüzeylerindeki stilize bitkisel motifler, hat süslemeler, arabeskler ve geometrik desenler özellikle batı duvarında yer alan mihrap nişinde ve her iki yanındaki diğer nişlerin yüzeyinde özenle oluşturulmuştur. Buradaki süslemeler İslâm mimarisindeki karakteristik süslemeler ile Hindu motiflerinin sentezini taşımaktadır. Kur’ân-ı Kerîm’den ayetler içeren yazıtlar kufi, nesih ve tuğra hatla oluşturulmuştur. Bu ayetler doğu taç kapıda İsrâ Sûresi 1-4 ayetleri, Fetih Sûresi 1-5 ayetleri, kuzey taç kapıda Meâric Sûresi 27-34 ayetleri (ayrıca bu kısımda ayetlerin başına ve sonuna sureye ait olmayan, ayet olduğu da seçilemeyen farklı kelime-

46 Khan ve Bilal, 2020, 59.



Görsel: 49-51 İltutmış Türbesi İç Mekân ve Sandukası Genel Görünüşü (Özler Kaya, 2023)

lerden oluşan gelişigüzel taşlar yerleştirilmiştir), iç mekânda batı duvarı ortadaki mihrap nişinde kırmızı kumtaşı yazı kuşağında Âl-i İmrân Sûresi 144-147 ayetleri, beyaz mermer yazı bordüründe Tâhâ Sûresi 1-13 ayetleri, kavsarada “*Lâ İlâhe İllallâhül Melikül Hakkul Mübîn Muhammedün Rasulullahi Sadikul Vadil Emin*” ile Âl-i İmrân Sûresi 39. ayet yazmaktadır. Soldaki mihrap nişinin kavsara kısmında Âl-i İmrân Sûresi 26. ayet, mihrabın en dıştaki yazı bordüründe Besmele-i Şerif, Haşr Sûresi 22-23. ayetleri, Esmâü'l-Hüsna Er-Rahman-El-Kerim'e kadar ve sağ mihrapta dış yazı kuşağında Esmâü'l-Hüsna devam etmekte ve 99 ismin tamamı bu kısımda sonlanmaktadır. Yine ikin-

ci yazı kuşağında Âl-i İmrân Sûresi 185. ayet yer almaktadır. Sağ mihrabın kavsarasında Kelime-i Tevhid ve Bakara Sûresi 255. ayeti ile alt yazı kuşağında Rahman Sûresi 26-27. ayetler bulunmaktadır. Türbenin iç mekân güney duvarının kemer yüzeyinde üst yazı kuşağında Bakara Sûresi 285-286 ayetleri, kuzey duvarının kemer yüzeyinde üst yazı kuşağında Mü'minûn Sûresi'nin tamamı, türbenin sekizgen kubbe kasnağının yüzeyinde Mülk Sûresi 1-23 ayetleri ve İltutmış'ın sandukasında ise Vakıa Sûresi 10-27 ayetleri bulunmaktadır. Kırmızı kumtaşı oymalarında lotuslar ve Hindu motifleri (zincirlerdeki çanlar gibi) de bulunmaktadır (Görsel: 49-51). Hindistan'da Türk-Müslüman bir hükümdarın günümüze ulaşan ilk mezarı olması sebebiyle ayrıca önem taşıyan türbe, 1993 yılında UNESCO dünya mirası listesine alınmıştır.

1.6. Alâeddin Halacî Türbesi ve Medresesi

Alâeddin Halacî, külliye'nin güney ucuna Alâ-i Dervaza'yı, güneybatı ucuna da Alâeddin Halacî Medresesi'ni ekletmiştir. Alâeddin Halacî 1316'da vefat etmiş Kutub Külliyesi'nde toprağa verilmiştir. Onun adına halefleri tarafından medresesinin yanına türbesi inşa edilmiştir. Hindistan'da türbeyle birlikte medresenin inşası ilk kez burada ortaya çıkmıştır; bu durum Türk-İslâm mimarisinde yaygın olmakla birlikte yapı inşasında çalışan usta ve sanatçıların Türkistan geleneklerinden, Selçuklu sanatından ilham aldığını da göstermektedir. Günümüzde türbesinin ve medresesinin büyük bir kısmı harap durumdadır. Ayrıca anı ölümü üzerine tamamlanmamış Alâ-i Minâr da türbenin bulunduğu alanda külliye'nin güneybatısında yer almaktadır. Türbe kare planlıdır ve kubbesi İltutmuş Türbesi'nin üst örtüsünde olduğu gibi burada da çökmüştür. Ana mezar odasının tam ortasında moloz taşlarla örülmüş Alâeddin Halacî'ye ait bir mezar sandukası bulunmaktadır. Sandukanın baş ucu taşı dahi günümüzde yoktur. Üzerinde herhangi bir yazı ya da süsleme bulunmamaktadır. Türbenin her iki yanında dikdörtgen planlı, görünüşte daha küçük olan, muhtemelen Alâeddin Halacî'nin ailesinin mezarlarının bulunduğu odalar yer almaktadır (Görsel: 52-56).



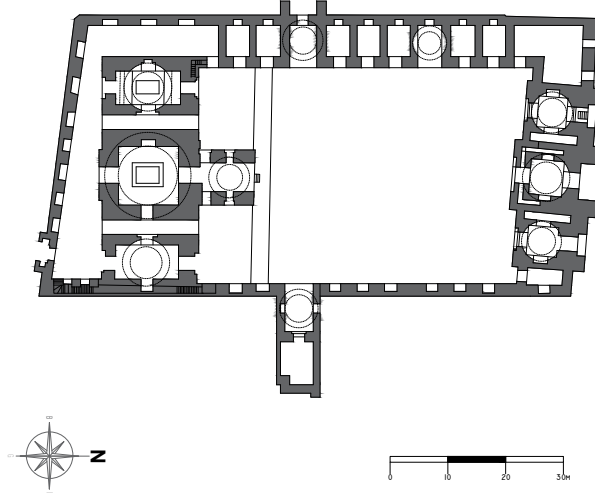
Görsel: 52-54 Alâeddin Halacî Türbesi Genel Görünüşü (Özler Kaya, 2023)



Görsel: 55-56
Alâeddin Halacî Türbesi
(Özler Kaya, 2023)

Medrese Alâeddin Halacî tarafından 1316'da yaptırılmıştır. Planı, köşesine sonradan eklenen türbeyle L biçiminde bir düzenlemeye sahiptir. Dikdörtgen planlıdır. Batı tarafında yedi küçük öğrenci hücre ve iki büyük kubbeli mekân (muhtemelen ana derhane ve mescit) yer alır. Pandantifler bindirme pandantiftir. Yapıya kuzeyde yer alan bindirme kemer şeklindeki kapıdan giriş sağlanmaktadır⁴⁷ (Görsel: 57-63).

47 Bekaş, 2021, 87.



Görsel: 57 Alâeddin Halacî Medresesi Planı
(Özler Kaya, 2024)



Görsel: 58-59 Alâeddin Halacî Medresesi Genel Görünüşü (Özler Kaya, 2023)



Görsel: 60-63 Alâeddin Halacî Medresesi Genel Görünüşü (Özler Kaya, 2023)

2. Değerlendirme

Hint alt kıtasında küçük ölçekli yapılarla varlık göstermeye başlayan İslâm mimarisi, Hindistan’da ilk büyük çaplı denemesini Delhi Türk Sultanlığının kurucusu Kutbüddin Aybek dönemiyle birlikte, sultanın meşruiyetinin sağlanması ve İslâm’ın yerleşip yayılması için gerekli görülen Cuma Camii inşası ile başlatmıştır. Kuvvetü’l-İslâm Camisi Kuzey Hindistan’daki en eski camidir. Tarzı ve tasarımı Gazneli ve Gurlu çevresinde gelişen klasik İslâm mimarisi modeline dayanmaktadır. Yapının çoğu şu anda harap halde olsa da mevcut kalıntılar, tarihi açıdan önemli olan bu ibadethanenin geçmişteki ihtişamına dair ipuçları vermektedir.

Caminin inşasına, doğu kapısının iç lentosunda bulunan Arapça kitabelerden öğrenildiği üzere, yıkılmış Hindu tapınaklarından satın alınan malzemelerle 1193 yılında başlanmıştır. Burada dikkati çeken olgu; bahsedilen malzemelerin, ayakta olan tapınağın tahrip edilmesi sonucu ya da yağma gibi yollarla değil, yıkıldığı halde tapınaktan geriye kalan kullanılabilecek sağlam nitelikli yapı unsurlarının Kutbüddin Aybek tarafından bedeli mukabilinde satın alınmasıdır. Tapınakların mimari elemanlarından inşa edilen cami başlangıçta geleneksel Hint inşaat tekniklerini takip etmiş, ilk aşamasındaki yapı, direk ve lento sisteminde inşa edilmiştir. Bu durum İslâm mimarisinde inşa edilen camilerin çoğunda yaygın olarak bulunan kemerli veya tonozlu yapı sistemleriyle tezat oluşturmuştur. Kutbüddin Aybek’in tamamen Hindu ve Jainist tapınaklarından elde edilmiş unsurlardan inşa ettirdiği cami, ilk aşamada geleneksel bir görünümünden çok yeniden düzenlenmiş bir tapınağa benzemektedir. Daha sonra Türk-İranlı mimarlar ve hattatlar ile yerli taş ustalarının ortak çalışmaları sonucunda, ibadethanenin önüne ince işlenmiş kumtaşından büyük bir revak eklenmiştir. Böylece cami genel olarak Gurlu dönemi camilerinin yaygın bir formuna göre modellenmiştir. Genel olarak Büyük Selçuklu mimari tarzını takip eden Gurlu dönemi camilerinin, üç tarafı revaklarla çevrili merkezi bir açık avlusu olup, dördüncü tarafında ise ibadet mekânı vardır. Her iki tarafta merkezi bir giriş tonozlu veya kubbeli eyvan bulunması sebebiyle bu tür camilere eyvan tipi camiler de denilmektedir. Afganistan’da Leşker-i Bazar’da Gazneliler 998’de dört eyvanlı bir avlusu olan bir saray inşa etmişlerdir. Daha sonra İran’daki Büyük Selçuklu dönemi cami ve medreselerinde de bu plan şeması benimsenmiştir.⁴⁸ Bu Büyük Selçuklu dört eyvanlı planının varyasyonları bu cami ve sonrasında Hindistan’da Bâbürlüler döneminde de inşa edilmeye devam etmiştir.

Kutbüddin Aybek, İslâm’ın Hint yarımadasında kazandığı başarıları tebarüz ettirmek üzere, başkentine büyük bir cami yanında “zafer kulesi” işlevi de gören bir minare yaptırmıştır. Delhi’nin sembolü haline gelen Kutub Minâr’ın inşasına 1199 yılında başlanmış ve yapı bugünkü görünümüne 1368 yılında kavuşmuştur. Büyük bir külliye içerisinde yer alan Kutub Minâr, birkaç büyük tarihi eserle çevrilidir. Bu eserlerin yer aldığı alana ise “Kutub Külliyesi” adı verilir. Külliye adını veren minarenin başlangıçta özel bir adı yokken pek çok tarihçi, adını Hindistan’ın ilk Müslüman hükümdarı olan

48 Stierlin, 2015, 51.

Kutbüddin Aybek’ten aldığını, diğerleri adının 1235’te külliyeinin yakınına gömülen Çiştîyye Tarikatı şeyhi Bağdatlı Kutbüddin Bahtiyâr’dan dolayı İltutmış tarafından verildiğini savunmaktadır.⁴⁹ Onun halefi İltutmış zamanında Delhi Türk Sultanlığı gerçek anlamda bağımsız bir devlet haline gelmiştir. Bu dönemde hızla artan Müslüman nüfus için daha büyük bir camiye gereksinim duyulmuş böylece yapı, Aybek’in halefi ve aynı zamanda damadı İltutmış tarafından iki katına çıkarılarak caminin önüne, süslemesi Aybek’in revak tasarımıından farklı olan yedi kemerli anıtsal bir revak inşa edilmiştir. İltutmış’ın revak eklemelerindeki motifler, Gurlu yapılarında görülenlerle yakından ilişkili olup, Kuzey Afganistan Bedgiz Bölgesi’nde, Kal’a-i Nev yakınlarında Şah-ı Meşhed Medresesi (XII. XIII. yüzyıllar)⁵⁰ ile büyük bir benzerlik göstermektedir. Şah-ı Meşhed Medresesi’nin cephe süslemeleri Kuvvetü’l-İslâm Camisi’nin revak süslemelerinden daha soyut ve derin, düz bir kabartma şeklinde oyulmuş iken; Kuvvetü’l-İslâm Camisi revak süslemeleri geometrik desenler, stilize bitkisel motifler ve hat süslemelerden oluşan bol yüzey tezyinatına sahiptir. Taştan oyulmuş yüzeyin tamamında yoğun desen oluşturma eğilimi, Bâbürlü mimarisinin ilk aşamalarında yeniden ortaya çıkmaktadır.

İltutmış döneminde Hint alt kıtasının ilk anıtsal mezar yapıları da inşa edilmiştir. Biri büyük oğlu için Sultan Gari Türbesi, diğeri ise kendisi için Delhi’de inşa edilen türbedir. İltutmış’ın kare planlı mezarının içi, Kuvvetü’l-İslâm Camii’ndeki revak süslemelerine benzerlik göstermektedir. Bu çalışmada daha önce hiçbir yayında ele alınmamış olan İltutmış Türbesi’nin üzerinde yer alan ayetlerin büyük bir kısmı okunmuştur. Hat süslemeler nesih, kufi ve tuğra hatla oluşturulmuştur. Türbenin hat süslemelerini Besmele-i Şerif, Haşr Süresi, Fetih Süresi, Âl-i İmrân Süresi, Tâhâ Süresi, Rahman Süresi, Bakara Süresi, Mülk Süresi, Meâric Süresi, Mü’minûn Süresi, Vakıa Süresi, Kelime-i Tevhid, “*Lâ İlâhe İllallâhül Melikül Hakkul Mübîn Muhammedün Rasûlullahi Sadikul Vadîl Emin*” ile Esmâü’l-Hüsna oluşturmuştur. Bu yazıtların temaları arasında Allah’ın birliği, inananların yükümlülükleri ve Allah’ın gücü yer almaktadır. Kutub Külliyesi Hindistan’da hat süslemelerin yoğun bir şekilde görüldüğü ilk yapı olması sebebiyle de ayrı bir öneme sahiptir. Kuvvetü’l-İslâm Camisi hat süslemelerinde; Âl-i İmrân Süresi, Yûnûs Süresi ve Kutub Minâr’da; Haşr Süresi, Fetih Süresi, Bakara Süresi, İbrahim Süresi, Cum’a Süresi ve bunların yanında hükümdarları öven methiyeler dualar bulunmaktadır. Her ikisi de Aybek döneminde inşa edilen Kuvvetü’l-İslâm Camisi ve onun minaresi Kutub Minâr’daki yazıtların temalarının yanında İltutmış’ın mezar yazıtlarına yeni bir tema daha eklenmiştir: Kıyamet gününde gerçek mümine ödül olarak verilecek ve orada ebedî olarak kalacakları sonsuz bir cennet... Böylece Hindistan’da mezar yapıları için cennet imgeleri geleneği başlamıştır. Bu ayetler Bâbürlüler döneminde de özellikle önemli hale gelmiştir.

İltutmış’ın 1235’teki ölümü ile başa geçen Alâeddin Halacî döneminde mimari yeniden önem kazanmıştır. Alâeddin Halacî, sembolik olarak en önemli anıta odaklanmış,

49 Tanci, 2022, 400.

50 Burbkhardt, 2005, 74.

Kuvvetü'l-İslâm Camisi'ni orijinal boyutunu üç katına çıkaracak şekilde genişletmiştir. Kutub Külliyesi'ne Halacî döneminde eklenip geriye kalan kısımlar; tamamlanmamış devasa bir minare, sütunlu galeriler ve güneyde genellikle Alâ-i Dervaza olarak bilinen bir giriş kapısıdır. Bu kapıdaki kitabelerin çoğunda Alâeddin Halacî'yi öven yazılar ile İsrâ Sûresi, Âl-i İmrân ve Tevbe Sûresi bulunmaktadır. Anıtsal olmasa da kapı, Babürlülere ilham kaynağı olarak gördüğü önemli bir yapıdır. Kapının planı İltutmış'ın türbe planına çok benzemekle birlikte süslemede büyük farklılıklar vardır. İltutmış Türbesi'nin dış cephesi sadeyken, Alâ-i Dervaza'nın hem dış cephesi hem de iç mekânı tamamen oyma taşlarla kaplıdır. Arapça harfler, stilize bitkisel motiflerle, geometrik desenler, arabeskler süslemeler İslâm Mimarisinin genel süsleme karakterini yansıtırken; lotus madalyonlar, zincirlerdeki çanlar ve tomurcuklu sarmaşıklar Hint motifleridir ve bu yapıda Hint-İslâm sentezinin erken uyarlamalarıdır. Bu süslemelerin hem yerli Hint geleneklerine hem de İslâmî kalıplara dayandığı görülmektedir. Ayrıca Alâ-i Dervaza'da Anadolu Selçuklularının mimari süslemelerinde görülen ve hat süsleme şeritleri için sıklıkla kullanılan uzun beyaz mermer kuşaklar, cephenin kırmızı kumtaşı zemininde etkili bir şekilde öne çıkmaktadır. Bunun en önemli sebebi olarak, Moğollardan kaçan usta ve sanatçılar tarafından Selçuklu sanat anlayışının ve tasarımının Hindistan'a getirilmiş olması gösterilebilir. İltutmış Asya'daki Moğol yükselişini kendisinin ve devletinin lehine çevirerek Moğollardan kaçan emir, melik ve asilzade ile önemli sanatkarların devletin hizmetine girmesini sağlamıştır.⁵¹ Bu devirde, Hindistan'daki Müslüman mimarisi Selçuklu teknik ve üslubunun etkisi altında kalmıştır. Selçuklu deyimi Afganistan'dan Anadolu'ya uzanan tek bir kültür alanına ilişkin bir içerikle tanımlanmaktadır. Bu alan, Selçukluların politik egemenliğine girmemiş olsa bile, Gazneli bölgesini de kapsar. "Selçuklu Sanatı" terimi sadece İran coğrafyası çerçevesinde ya da Anadolu-Selçuklu deyiminin bugün anlaşıldığı içeriğiyle değil, Selçuklu döneminde Türk sülalelerin egemen olduğu Doğu Türkistan ve Kuzey Hindistan'dan Anadolu ve Doğu Akdeniz'e kadar uzanan bir coğrafi kapsamda ele alınmış ve bir kültür alanı bağlamında kullanılmıştır.⁵² Çok renkli taşlarla kaplı cepheler sonraki 200 yıl boyunca nadiren görülmekle birlikte XVI. yüzyılın başlarından itibaren daha sık kullanılmış olup; Alâ-i Dervaza'dan sonra Bâbürlüler döneminde Ekber Şah döneminin başlarında inşa edilen Ategeh Han Türbesi ve Fatihpur Sikri Camisi buna örnek olarak gösterilebilir.

Sonuç

Hint-İslâm mimarisi ilk olarak Kutub Külliyesi'nde ortaya çıkmıştır. Külliye sadece Aybek'in ve devletinin hakimiyet sembolü değil aynı zamanda İslâmiyet'in Hindistan'daki ilk somut varlığı olarak da önem kesbetmiştir. Başta Kutub Minâr olmak üzere ayrı ayrı tüm yapıların inşasında kullanılan malzemeler, yapım teknikleri ve süsleme öğeleriyle birlikte Delhi Türk Sultanlığı; onlardan sonra Hindistan'da hakimiyet kuran Türklere, özellikle mimarının gelişimini Hindistan ve dünya tarihinde önemli bir

51 Cöhce, 2021, 229.

52 Kuban, 1999, 63.

düzeye ulaştıran Bâbürlülere örnek teşkil etmiştir. Seleflerinin izinde kuruluşlarından itibaren siyasi ve ekonomik olarak sürekli güçlenen Bâbürlüler mimariye de çok önem vererek bu güçlerini Türkistan coğrafyasının, Türk yaşam kültürünün ve Türk sanatının kaynaklarıyla beslemişler, dolayısıyla Hindistan’da XIX. yüzyıla kadar sürecek olan Türk egemenliğini perçinlemişlerdir. Bâbürlüler Timurlunun mirasçısı olarak Hindistan’da yurt edinirken diğer kültür çevreleri ve yerli kültürü de kullanmışlardır. Ancak tüm bunların yanında Bâbürlüler Hindistan’a ilk geldiklerinde kendilerine bu konuda örnek olarak Delhi Türk Sultanlığı ve o dönemden kalan eserler önemli bir yer tutmaktadır. Kutub Külliyesi ise Hindistan’ın ilk kompleks Türk-İslâm yapısı olmakla birlikte, Bâbürlülerin burada mimaride ulaştığı konum ve sanatta açtıkları çığırın en önemli öncülerinden, ilk kilometre taşlarından olmuştur.

Sonuç olarak Külliye, İslâm’ın öğretilerine uygun bir şekilde hem dini hayata hitap ederken hem de sosyal alanda gösterdiği etkinlikle, gayrimüslim efkarıumumiyesinin “yakıp yıkma/talan/yağma” gibi yanlış bir yerde konumlanan algılarını ortadan kaldırmış; İslâm’ın yaşatma, imar etme, üretme, güzelleştirme ve insana verdiği değer başta olmak üzere diğer ahlaki normlarını Türklerin eliyle Hindistan’da asırlar boyunca temsil etmiştir. Günümüzde ise farklı inanç ve milliyete sahip pek çok insanın ziyaretgâhı olarak bu misyonunu zihinlerde devam ettirmektedir.

KAYNAKÇA

- Alioğlu, M. A. (Ed.). (2021). Müslüman Türk Devletleri-II, İslâm Tarihi ve Medeniyeti, İstanbul: *Siyer Yayınları*.
- Ansari, A. S. (2000). İltutmuş. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 22, 158-159), İstanbul: *TDV Yayınları*.
- Arseven, C. E. (1956). *Türk Sanatı Tarihi Menşeiinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatları*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Asher, C. B. (2017). Delhi's Qutb Complex: The Minar, Mosque and Mehrauli. Mumbai: Silver Point Press Pvt. Ltd.
- Aslanapa, O. (2019). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bayur, Y. H. (1987). *Hindistan Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Beksaç, E. (2002). Kutub Minar. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 26, 499-500) Ankara: *TDV Yayınları*.
- Beksaç, E. (Ekim 2021), Hindistan'a İslâm Hüviyeti Kazandıran Mimari Eserler, *Derin Tarih*, 19, 80-87.
- Brend, B. (1991). *Islamic Art*. London: British Museum Press.
- Burckhardt, T. (2005). *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*. (T. Koç, Çev.) İstanbul: Klasik Yayınları.
- Ebû Abdullah Muhammed İbn Battûta, Tanci. (2022). İbn Battûta Seyahatnâmesi, (A. S. Aykut, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Galib, M. ve Gömeç, S. Y. (2013). *Hindistan'da Türkler*, Ankara: Berikan Yayınevi.
- Khan S. N. ve Bilal M. A., (2020). The Architecture Plan of Qutb Complex (Delhi) and its Decoration Analysis, *Perennial Journal of History (PJH)*, 1 (1), 49-68.
- Kortel, S. H. (2006). Delhi Türk Sultanlığı'nda Teşkilat (1206-1414), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kuban, D. (1999). *Divriği Mucizesi Selçuklular Çağında İslâm Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Macun, İ. (1990), Hindistan'da Türk-Müslüman Mimari. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, XXXIII (1-2), 347-359. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2152984>
- Markus H. ve Delius P. (Ed.). (2000). *Islam Art and Architecture*, Fransa: *Könemann*.

- Merçil, E. (2006). *Müslüman-Türk Devletleri Tarihi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Michell, G. ve Zevrowski, M. (2008). *The New Cambridge History of India Architecture and Art of the Deccan Sultanates*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Migeon, G. ve Toprak, B. (1943.). *İslâm Sanatları*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından.
- Öztuna, Y. (1996). *İslâm Devletleri Devletler ve Hanedanlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Page, J.A. ve Sharma, Y.D., (2002). Qutb Minar&Adjoining Monuments, Mitra, S. (Ed.), Archaeological Survey of India: Good Earth Publications, Eicher Goodearth Limited.
- Page, J. A. (1998). *An Historical Memoir on the Qutb: Delhi*. Janpath New Delhi: Memoirs of the Archaeological Survey of India.
- Ramos, L.F., Casarin, F., Algeri, C., Lourenço, P. B. ve Modena, C. (2006). Investigation Techniques Carried out on the Qutb Minar, New Delhi India, Structural Analysis of Historical Constructions, 633-640, Erişim: 02.11.2024.
- Sayyed Ahmad Khan, (1847). *Asar-as-Sanadid*. **Book Source:** [Digital Library of India Item 2015.415809/https://ia801503.us.archive.org/2/items/in.ernet.dli.2015.415809/2015.415809.Asaar-UI-Sanadeed.pdf](https://ia801503.us.archive.org/2/items/in.ernet.dli.2015.415809/2015.415809.Asaar-UI-Sanadeed.pdf)
- Stierlin, H. (2015). *İmanın ve İktidarın Hizmetinde İslâm Mimarisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şahin, H. H. (2018). Tarihsel Bir Panorama: Hint-Türk Tarihine Dair (Babürlüler Dönemine Kadar), *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*. 119 (234), 127-142. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1511587>
- URL-1, (<https://ashish-dubey.com/portfolio/HintQutubMinar/index.html>, Erişim tarihi: 03.04.2024).
- URL-2, (<https://ashish-dubey.com/portfolio/HintQutubMinar/index.html>, Erişim tarihi: 03.04.2024).
- Yetkin, S. K. (1965). *İslâm Mimarisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar bir çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek beyanı yapmamıştır.

İntihal ve Diğer Etik Beyanlar: İntihal taraması *iThenticate* yazılımıyla yapılmış ve benzerlik oranı, derginin üst sınırı olan %15’in altında çıkmıştır. Yazar, makalede, kaynak gösterilenler dışındaki görsellerin kendisine ait olduğunu belirtmiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Plagiarism & Other Ethical Statements: Plagiarism detection was conducted using the *iThenticate* software and the similarity ratio was detected below the journal’s upper limit of 15%. The author has stated that the images, except for those whose sources are shown, belong to her.

Makaleler, ilk başvurudan yayın aşamasına değin, ön inceleme, hakem değerlendirme, editör ve İngilizce editörü inceleme süreçlerinde görülen ihtiyaçlara göre, gözden geçirme ve düzeltme yapabilmesi amacıyla yazara en az bir kere geri gönderilmekte ve yayın öncesinde de yazarın son durum onayı alınmaktadır. Yoğunluk ve personel sıkıntısı dolayısıyla dergi tarafından ayrıca nihai, detaylı bir redaksiyon işlemi yapılamamaktadır. Dilin kullanımı, imlâ ve redaksiyonla ilgili hususlar ve kullanılan görsellerin kalitesi yazarların sorumluluğundadır.

From the first submission to the publication stage, articles are returned to the author at least once for review and correction, depending on the needs encountered during the preliminary review, peer review, editor and English editor review processes. In addition, the author’s approval is obtained for the final version of the article in publication format before publication. Due to the density, and lack of personnel, no additional redaction (editing the writing/typing) is performed by the journal. The language usage, expressing style, spelling, typing and reduction matters and the quality of the images used are the responsibility of the authors.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | Ege University, Faculty of Letters
Sanat Tarihi Dergisi | Journal of Art History
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 34, Sayı: 1, Nisan 2025 | Volume: 34, Issue: 1, April 2025

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Selami FEDAKAR ♦ Baş Editör (Editor in Chief): Dr. Ender ÖZBAY ♦ Editöryal Kurul (Editorial Board): Prof. Dr. Lale DOĞER, Prof. Dr. Semra DAŞCI, Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryâ - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

(İlgili sayının bilimsel hakemleri, tüm makaleleri içeren “Sayı Tam Dosyası”nda belirtilmiştir.)

(The scientific referees of the relevant issue are presented in the “Full Issue File” containing all articles.)

[İnternet Savfası \(Acık Erisim\)](#)

[İnternet Page \(Open Access\)](#)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.



YENİ BULGULAR IŞIĞINDA HİSARKÖY (ATTOUDA) CAMİSİ



THE MOSQUE OF HISARKOY (ATTOUDA) IN THE LIGHT OF NEW FINDINGS

Mustafa EKMEKÇİ*

ÖZ

Günümüzde Denizli'nin Sarayköy ilçesine bağlı Hisarköy Mahallesi, M.Ö. II. yüzyıla kadar uzanan bir geçmişe sahiptir. Antik çağın Roma kentlerinden biri olan ve adına Attouda denilen bu yerleşim yerinde yaşam neredeyse hiç kesilmeden bugüne kadar gelmiştir. Kurulduğu günden bu yana birçok medeniyete ev sahipliği yapan kentin son kültür katmanını ise XIII. yüzyıldan itibaren Türkler tarafından şekillendirilmiştir. XIV. yüzyılda Anadolu Selçuklu Devleti ile Bizans İmparatorluğunun Batı Anadolu'daki hâkimiyeti sağlama girişimleriyle zaman zaman sınırları değişen bölge, nihayetinde 1429 yılında tamamen Osmanlı topraklarına katılmış ve Hisarköy Kütahya Sancağı'na bağlanmıştır. Anadolu topraklarının Osmanlı Devleti tarafından idari bölgelere ayrılması yüzyıllara göre değişiklik gösterse de Hisar, çevresindeki daha büyük yerleşim yerlerine bağlı bir köy olarak varlığını uzun yıllar sürdürmüştür. Hisarköy Camisi ise bu tarihsel sürecin XIX. yüzyılına ait örneklerindendir. Hisarköy'ün meydanına hâkim bir noktada yer alan cami, sonradan yapılan müdahalelerle değişikliğe uğrasa da plan kurgusu bakımından döneminin özelliklerini yansıtmaktadır. Güneydoğu-kuzeybatı doğrultusunda eğimli bir arazi üzerine inşa edilen cami dikdörtgen planlı harim ve bunun kuzeyindeki son cemaat yerinden oluşmaktadır. Üzeri ahşap kırma çatı ile kapatılan caminin kitabesi bulunmamakla birlikte kapının yukarısında yer alan metal levha üzerinde Latin harfleriyle 1880 tarihi yazılıdır. Ancak bu tarihi referans gösteren herhangi bir kitabe, yazıt veya arşiv belgesine rastlanılmamıştır. Çalışmada caminin mimari ve süsleme özellikleri üzerinde durularak tanıtımı yapılmış ve çevre köylerdeki benzer örneklerle karşılaştırılmıştır. Caminin eski fotoğraflardan ve yöre halkından sağlanan veriler ışığında özgün haliyle ilgili olasılıklar üzerinde durulmuştur. İnşa tarihi bilinmeyen Hisarköy Camisi'nin bu sorununa ışık tutacak ahşap bir kitabenin araştırma sırasında tespit edilmesi, konunun özgün değerini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Hisarköy, Attouda, Hisarköy Camisi, Kırsal Mimari

* Arş. Gör. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Denizli. ♦ ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7138-8856> ♦ E-mail: mekmekci@pau.edu.tr

ABSTRACT

Hisarköy neighborhood of Sarayköy District in Denizli, Turkey, has a history dating back to the 2nd century BCE. This settlement, known as Attouda in ancient times, was one of the Roman cities and has been continuously inhabited up to the present day. Since its establishment, the city has hosted many civilizations, with the last cultural layer being shaped by the Turks from the 13th century onwards. In the 14th century, the region's borders fluctuated due to the efforts of the Anatolian Seljuk State and the Byzantine Empire to establish dominance in Western Anatolia. Ultimately, in 1429, the area was fully incorporated into Ottoman territory and Hisarköy was attached to the Kütahya Sanjak. Although the administrative divisions of Anatolian lands by the Ottoman Empire varied over the centuries, Hisar maintained its existence as a village connected to larger nearby settlements for many years. The Hisarköy Mosque is an example from the 19th century within this historical process. Located at a prominent point in the center of Hisarköy, the mosque, despite later interventions, reflects the characteristics of its period in terms of its plan layout. Among these interventions, the most notable is the demolition of the upper part of the northern wall of the prayer hall at the first-floor level to expand the gallery to the north. Additionally, the five-arched portico of the mosque has been enclosed with metal frames placed between wooden supports. The original texture, visible only on the eastern facade, is obscured on other facades due to plaster and travertine cladding. Built on a sloping terrain in a southeast-northwest direction, the mosque consists of a rectangular prayer hall and a portico to the north. Although the mosque, covered with a wooden hipped roof, does not have an inscription, a metal plaque above the door bears the date 1880 in Latin letters. However, no inscription, epitaph, or archival document referencing this date has been found. A positive development regarding the mosque, whose construction date is not definitively known, occurred during the 2021 survey surveys. A wooden inscription was found in an annex understood to have been added later at the western corner of the portico. This study introduces the mosque by focusing on its architectural and decorative features and presents some inferences about its construction date based on the data obtained from the wooden inscription. Additionally, the mosque has been compared with similar examples in surrounding villages. The situation of the northern wall of the prayer hall being demolished at the first-floor level to expand the gallery, observed in the mosque at an unknown date, has also been seen in nearby mosques. Efforts have been made to determine the changes made to the mosque, and in this context, a plan sketch of the mosque's current state has been drawn and digitized. It has been understood that old photographs encountered during fieldwork provide valuable information about the mosque's original condition. Restitution attempts have been made to reconstruct the mosque's original state by combining information obtained from photographs and interviews with local residents. Additionally, images that could shed light on the mosque's state before alterations were created using three-dimensional drawing programs and shared in the study. The fact that the Hisarköy Mosque, an example of our rural architectural heritage, has not been addressed in any previous study highlights the unique value of the subject. Furthermore, the wooden inscription found and preserved during fieldwork should not be overlooked as an important tangible data regarding the structure whose construction date is unknown.

Keywords: *Hisarköy, Attouda, Hisarköy Mosque, Rural Architecture*

Giriş

Denizli'nin Sarayköy ilçesine bağlı Hisar Köyü, Attouda antik kenti üzerine yer almaktadır¹. Antik kaynaklara göre MÖ II. yüzyıla kadar uzanan geçmişe sahip olduğu bilinen Attouda Antik Kenti'nin son araştırmalarda elde edilen bulgular ışığında bu tarihin MÖ VII. yüzyıla işaret ettiği ortaya çıkmıştır². Roma İmparatorluk Dönemi'nde Karia kentleri arasında yer alan Attouda, Bizans Dönemi'nde Phrygia Bölgesi'nin yönetim sınırları içerisinde varlığını devam ettirmiştir³. Bölgenin Türk-İslam kültürüyle tanışması ise XIII. yüzyıla rastlar⁴. Anadolu Selçuklu Devleti'nin Batı'da ulaştığı uç noktalardan biri olan Denizli ve çevresinin Bizans Devleti'yle sınır olması ve iki devletin bu topraklardaki hâkimiyet girişimleri zaman zaman sınırları değiştirse de bölgede 1429 yılında Osmanlı Devleti'nin hâkimiyeti sağlamasıyla Hisarköy Kütahya Sancağı'na bağlanmıştır⁵. Yerleşimde XV. yüzyıla tarihlenen herhangi bir somut veri bulunmamakla birlikte XVI. yüzyıla ait arşiv belgelerinde Ezine-i Lazıkıyye (Sarayköy) kazasına bağlı İbsili nahiyesinin merkezi olarak Hisarköy adı geçmektedir⁶. Hisarköy'ün 16. ve 17. yüzyıllardaki başlıca geçim kaynakları, nüfusu ve etnik yapısıyla ilgili bilgiler ise dönemin vergi kayıtlarından anlaşılmaktadır⁷. 1844-1845 yıllarına ait temettuat defterine göre Hisarköy'de 139 hanede 695 nüfusun yaşadığı ve bu nüfusun tamamının Müslüman Türk vatandaşlarından oluştuğu da belirtilmiştir⁸. 1935-1945 yılları arasındaki nüfus verilerine bakıldığında ise ortalama 900 kişinin Hisarköy'de ikamet ettiği görülmektedir⁹.

Bir antik kentin üzerinde yer alması, yerleşimin 1988 yılında 1. Derece arkeolojik sit alanı olarak ilan edilmesini beraberinde getirmiştir¹⁰. Daha sonra Aydın Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 24.12.2009 tarihli ve 2511 sayılı kararıyla Hisarköy'deki 141'i sivil mimari olmak üzere toplam 143 yapı tescil edilmiştir¹¹. 2013 yılında ise Türkiye'de 35 tane bulunan kentsel arkeolojik sit alanları arasına katılmıştır¹². Hisarköy yerleşimindeki tarihi dokunun korunması açısından olumlu bir gelişme arz eden bu durumun köyde yaşayanlar için olumsuz tarafları zamanla kendini göstermeye başlamıştır. Hisarköy sakinlerinin yaşadığı evlerin bakım, onarım, yenileme

1 Kolancı, 2021a, 57; Kolancı, 2021b, 369, 370; Kolancı, 2022, 396; Kolancı, 2023, 261; Kolancı, 2024, 345.

2 Kolancı, 2023, 261; Kolancı, 2024, 345.

3 Kolancı, 2023, 261; Kolancı, 2024, 345.

4 Baykara, 2006, 45.

5 Gökçe, 2000, 49.

6 Gökçe, 2000, 214.

7 Gökçe, 2000, 214.

8 Özçelik, 2010, 895.

9 Özçelik, 2010, 896.

10 İzmir II Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 21.09.1988 tarih ve 398 sayılı kararı.

11 Kolancı, 2023, 262.

12 Aydın Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 25.10.2013 tarih ve 2098 sayılı kararı.

vb. işlemlerinin mevzuat gereği belirli bir prosedür doğrultusunda gerçekleşecek olması ve bu sürecin hem zaman hem de maddi açıdan ağırlığı, Hisarköy'den çevre yerleşimlere taşınmanın önemli etkileri arasındadır. Köyde ikamet edenlerin birçoğu Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın kararıyla Hisarköy'ün 2 km. kuzeyindeki "Çamlar Mevkii" olarak isimlendirilen alanda toplu konut projesiyle yapılan evlere taşınmıştır¹³. Günümüzde Hisarköy'de halen sürekli ikamet eden 12 hanede yaşam devam etmektedir.

Çalışmada, kırsal mimarinin örnekleri arasında yer alan Hisarköy Camisi'nin tanıtımı yapılmış, tarihçesi ve plan özellikleriyle süslemeleri hakkında bilgi verilmiştir. Bu doğrultuda gerçekleştirilen faaliyetlerin ilk aşamasını oluşturan saha çalışmalarında, caminin mevcut durumunun planı çizilmiş, fotoğrafları çekilerek arşivlenmiştir. Bu çalışmalar esnasında son cemaat yerinin kuzeybatı köşesinde, günümüzde caminin deposu olarak kullanılan mekânda gerçekleştirilen titiz çalışma sonucunda atıl vaziyette bulunan kitabeli ahşap bir levha tarafımızca tespit edilmiştir¹⁴. Ortaya çıkarılan ahşap levhanın ölçüleri ve üzerindeki kitabeden hareketle, caminin inşa veya tamir tarihine ışık tutabilecek kıymetli veriler elde edilmiştir. Ayrıca *Hisarköy Attouda Turizm ve Yardımlaşma Derneği Arşivi*'nde bulunan eski fotoğraflardan caminin kuzey cephesindeki değişikliklerin yapılmadan önceki haline ait görseller de tespit edilmiştir. Toplanan bu bilgilerden yola çıkılarak caminin özgün haline yakın olduğu düşünülen canlandırması dijital programlar vasıtasıyla oluşturulmuş ve bu çalışmada paylaşılmıştır. Hisarköy Camisi ile ilgili bir araya getirilen bu bilgiler ayrı başlıklar şeklinde ele alınarak değerlendirilmiştir.

Hisarköy Camisi

Denizli'nin Sarayköy ilçesine bağlı Hisar Mahallesi'nde, 101 ada, 1 parselde bulunan cami¹⁵, güneyden kuzeye doğru alçalan eğimli bir arazi üzerinde inşa edilmiştir. Caminin doğu duvarı bu yönde yer alan eski ilkokulun arsa sınırını bahçe duvarıyla birlikte belirlemektedir (Fot. 1). Kuzey ve batı yönde çevre duvarıyla sınırlandırılmış "L" şeklinde bir de avlusu bulunmaktadır. Avluya güney ve kuzey yöndeki iki kapıdan ulaşılmaktadır (Fot. 2-3). Avlunun doğusunda çeşme, onun güneyinde camiyle organik bağlantısı bulunmayan minare yer almaktadır. Yapı, Aydın Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından 2012 yılında tescil edilmiştir¹⁶.

Tarihçe

Yapının inşa tarihini veya banisini işaret eden herhangi bir kitabesi yoktur¹⁷.

13 Kolancı, 2021b, 375; Kolancı, 2023, 262. Kendi evini yapana yardım projesi kapsamında çalışmalar devam etmektedir. Bkz. Sarayköy Kaymakamlığı (2019).

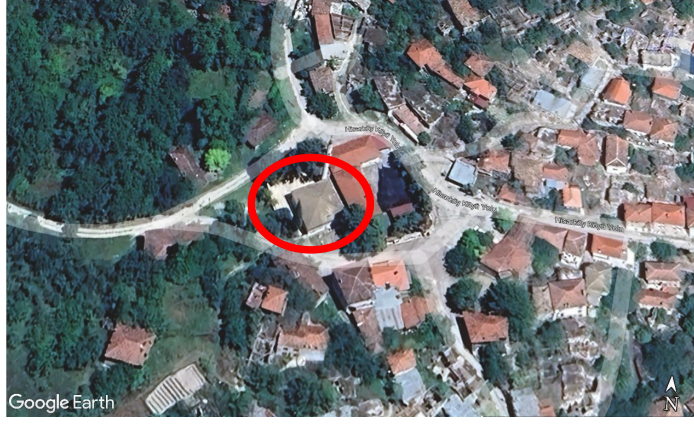
14 Ahşap kitabe ile ilgili ne cami imamının ne de köydeki herhangi bir vatandaşın bilgisi bulunmamaktadır. Tespit ettiğimiz ana kadar varlığından bihaber olunan ahşap kitabenin, kaybolma veya çalınma ihtimaline karşı Denizli Müze Müdürlüğünde koruma altına alınması sağlanmıştır.

15 Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Parsel Sorgu Uygulaması, 2024.

16 Aydın Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu 06.07.2012 tarih ve 823 numaralı karar.

17 Caminin günümüz teknolojisiyle yapılan minaresinin kaidesinde ise "Bu ezanlarki şahadetler dinin temeli yurdumun üsünde benim ebediyen inlemeli M. A: Ersoy 24.4.1973 " kitabesi bulunmaktadır.

Fotoğraf 1:
Hisarköy Camisi
Uydu Görüntüsü
(Google Earth)
(erişim tarihi:
11.11.2024)



Fotoğraf 2:
Avlu Kapısı Güney



Fotoğraf 3:
Avlu Kapısı Kuzey



Son cemaat yeri ortasındaki kapının yukarısında “Hisar Köyü Camii Yapılış Tarihi 1880” ibaresinin yazılı olduğu metal levhaya yer verildiği görülmektedir (Fot. 4). Levhadaki tarihe referans olabilecek somut verinin bulunmayışı bahsi geçen tarihe şüpheyile yaklaşılması gerektiğini hatırlatır. Camiyle ilgili vakıf kayıtlarında ve T. C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri’nde herhangi bir belgeye şu ana kadar rastlanılmaması, yapının köyde ikamet edenlerin katkılarıyla inşa edilmiş olabileceği ihtimalini de kuvvetlendirmektedir.

Yürütücülüğünü Doç. Dr. Bilge Yılmaz Kolancı’nın üstlendiği “Attouda ve Çevresi Yüzey Araştırması” adlı, YA012004(2021) numaralı T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü tarafından desteklenen proje kapsamında¹⁸, Hisarköy’de gerçekleştirilen Türk-İslâm Dönemi araştırmalarında, Hisarköy Camisi’yle ilgili önemli bir buluntu elde edilmiştir. Son cemaat yerinin kuzeybatı köşesinin ahşap panellerle ayrılıp kapı eklenerek sonradan mekân şekline getirildiği ve günümüzde cami deposu olarak kullanıldığı öğrenilen bölümde röleve çalışmalarının gerçekleştirildiği esnada caminin inşa tarihine ışık tutacak kitabeli ahşap bir levha tespit edilmiştir (Fot. 5).



Fotoğraf 4: Hisarköy Camisi Kapı Yukarısındaki Metal Levha

Levha dikdörtgen şeklinde 128.5x35.5x3 cm ölçülerinde olup, bu dikdörtgenin merkezinde yarım daire formunun sınırlandığı alanın yüzeyinde yazı kuşağı bulunmaktadır. Yazı kuşağının altında bitkisel süsleme ile ay ve yıldız motifine yer verilmiştir (Fot. 6, Çiz 1). Ortadaki süslemenin iki yanına bakışımı olarak yerleştirilen ay-yıldız motiflerinden soldakinin altında Arap alfabesiyle “سنة ١٣١١” (sene 1311) tarihi düşülmüştür (Fot. 7). Ayrıca yarım daire kemer formundaki yazı kuşağının yüzeyinde Arapça Kelime-i Tevhid, Maşallah ve Kur’an-ı Kerim Fetih Suresinin ilk ayeti yazılıdır (Fot. 8, 9). Hisarköy Camisi’nin tarihiyle ilgili çok önemli bir delil olduğu düşünülen ahşap kitabenin bir bütünün parçası olduğu kuvvetle muhtemeldir.

Kitabenin ait olduğu bu bütün ile ilgili iki ihtimal üzerinde durulmuştur¹⁹. Bunlar-

18 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğüne, Sarayköy Belediyesine, Hisarköy Attouda Turizm ve Yardımlaşma Derneği ile Yüzey Araştırması ekibine desteklerinden dolayı teşekkür ederiz.

19 Belirtilen ihtimallere karşı görüş olarak; levhanın Hisarköy’deki başka bir yapıya ait olabileceği



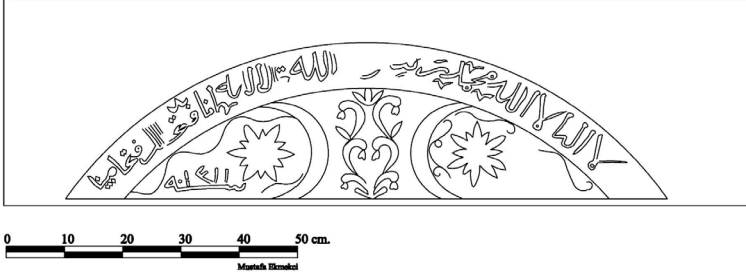
Fotoğraf 5: Ahşap Levhanın
Tespiti (Yazar)

dan ilki özgün minberin (günümüzde mevcut değildir) kapı tacına ait olabileceği yönündedir. Özgün minberin yerinde günümüzde yenilenmiş minberin yer alması bununla ilgili yapılacak olasılık çalışmalarını bertaraf etmektedir. Ayrıca levhanın ebatları bakımından minberin konumlandırıldığı harim güney ve batı duvarlarının kesiştiği köşedeki 85 cm lik genişlikten büyük olması bu ihtimali ortadan kaldırır. Kırsal mimari örneklerden biri olan Hisarköy Camisi'yle yakın mimari özelliklere sahip Anadolu örneklerine bakıldığında, minberler çoğunlukla güney ve batı duvarının kesiştiği köşede konumlandırılmıştır²⁰. Minberlerin genişliği genellikle bahsi geçen köşeden güney duvarının en batısındaki pencereye kadar olan mesafe ölçülerindedir. Uzunlukları ise batı duvarın en güneyindeki pencerenin bazen önüne bazen de pencere genişliğini aşacak şekilde değişkenlik göstermektedir. Bu bilgiler ışığında 103,5 cm genişliğe sahip ahşap levhanın yarım daire formunu veren bölümü, caminin güneybatı köşesinden doğudaki en yakın pencereye olan 85 cm ölçüsüyle uyumsuzdur. Dolayısıyla ahşap levhanın özgün minberin kapısına ait bir parça olabileceği düşünülmemektedir.

İkinci ve en kuvvetli ihtimal olarak; yarım daire kemer şeklindeki harim kapı açıklığını kapatan ahşap kapının üstlüğü, ebatları açısından bu alana uygun düştüğünden parçanın harim kapısına ait olduğu düşünülmektedir. Caminin bilinmeyen bir tarihte kuzey cephesinin birinci kat seviyesinde yıkılması, yıkılan bu alanın taşıyıcılığının iki serbest ayağa yüklenmesi ve yıkılan duvarın tavanda ortaya çıkardığı boşluğun ahşap kaplamayla kapatılarak en son gri renkli yağlı boyayla boyanması, bu cephede yapılan müdahalenin son safhasını teşkil etmiş olmalıdır. Aynı renk boyanın ahşap levha üzerinde de bulunması kuzey cephedeki değişiklik

veya çevre yerleşimlerden getirilerek üzerinde Kur'an-ı Kerim'den bir ayetin yer almasından dolayı kutsal bir mekânda saklanması uygun görülmüş olabileceği göz önünde bulundurularak olasılık çalışmaları yapılmıştır. Ancak bu karşı görüşü kanıtlayacak herhangi bir somut veriyle karşılaşılmamıştır.

20 Anadolu'nun birçok bölgesindeki örneklerde genellikle bu durum değişmemektedir. Ancak burada tamamına değinilemeyeceğinden seçme örnekler verilmiştir. Uşak Sivashlı Akarca Köyü Camisi (Gürsoy, 2017, 1009); Nıksar Gültepe Köyü Camisi (Boy, 2020, 200); Ankara Karahoca Köyü Camisi (Karaaslan, 2021, 174); Burdur Kemer İbrahim Çavuş ve Burdur Kemer Elmacık Köyü Camisi (Atasoy, 2022, 1757, 1765); Emirdağ Sığracık Köyü Camisi (İnce, Atasoy ve Atıcı, 2021, 267); Mudanya Halil Ağa Camisi (Atıcı, 2024, 680); Tekirdağ Kapaklı/Karaağaç Köyü Camisi (İnce ve İnce, 2024, 90); Sivas Çongar Köyü Eski Camisi (Çelemoğlu, 2024, 948).



Fotoğraf 6: Ahşap Kitabe / Çizim 1: Ahşap Kitabe



Fotoğraf 7: Ahşap Kitabedeki Tarih Detayı

sırasında kapının da boyanmış olabileceğini akla getirir. Bunun yanında harimdeki ahşap ayaklar üzerindeki yeşil renkli boya ise kitabeye ilgili ortaya koyulan ihtimali kuvvetlendirmektedir. Yüzeyi tamamen griye boyanan kitabenin yazı kuşağı üzerinden aşağıya doğru sızan yeşil boyanın gri renkten daha sonra kullanıldığını göstermektedir (Bkz. Fot. 5-9). Harim kapı üstlüğünü gösteren iki eski fotoğrafa bakıldığında ise gerek form gerek renk açısından kitabeye uyumlu olduğu görülür (Fot. 10-11).

Yukarıda teknik verilerden yola çıkarak ahşap kitabenin yeri tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu teknik verilere ek olarak kitabe metninin içeriğine odaklanılmış ve kitabenin nereye ait olabileceği yönünde birtakım ipucu aranmıştır. Kitabede Fetih Suresi'nin ilk ayetine **إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينًا** “İnnâ fetahnâ leke fethan mubînâ(n)” yer

Fotoğraf 8:
Ahşap Kitabedeki
Kelime-i Tevhid



Fotoğraf 9:
Ahşap Kitabedeki
Fetih Suresinin İlk
Ayeti



verilmesi “Doğrusu Biz Sana (zafer yollarını) açtık; apaçık bir fetih ihsan ettik.”²¹ Türkçe mealinde geçen açmak fiiliyle özdeşleştirilen “kapı açmak, yol açmak” eylemini karşıladığı düşünülebilir²². Bu durum camilerin mihrabında karşılaşılan ve içinde “mihrap” kelimesi geçen ayetlerle benzemektedir²³.

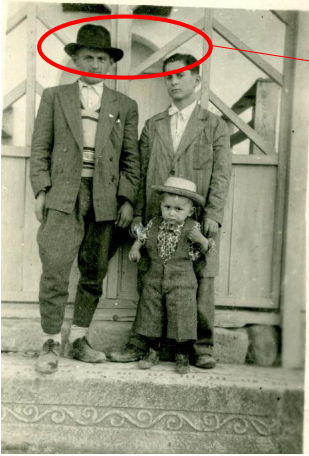
21 Türkçe Kuran Mealleri (2024, 24 Nisan). Fetih Suresi 1. Ayet.

22 Fetih Suresi adını ilk ayette geçen “feth” kelimesinden almaktadır (Işık, 1995, 456). Surede birkaç defa fetihten söz edildiği için bu anlamının yanında kapalı olan bir şeyin açılması manası da bulunmaktadır. Konya İnce Minareli Medrese’nin taçkapısında Yasin Suresi ile Fetih Suresi’nin birlikte kullanılması bezeme anlayışının yanında kapalı olan bir şeyin açılmasını da ifade etmektedir (Kuru, 2008, 43). Kanuni Sultan Süleyman’ın kendi adına inşa ettirdiği caminin açılışını mimarbaşına yaptırması, Mimar Sinan’ın da kendi ifadesiyle [“Ya Fettah!” deyip açtım] sözleriyle bunu gerçekleştirmesi, kapalı olan bir şeyin açılması anlamındadır (Mülayım, 2021, 204). Kayseri ve çevresinde “çatal kapı” denilen, büyük ahşap çift kanatlı kapıların üzerinde, sahipleri tarafından kapıların hayırlara açılmalarını dileyen dualar arasında Fetih Suresi’nin ilk ayeti ile El-Fettâh Esmâ’ül Hüsnasının Yâ Fettâh(hayır kapılarını açan) biçimine yer verilmesi kapalı olan bir şeyin açılması manasındadır (Tali, 2020, 84).

23 Bakırer, 2000, 99; Erzincan, 2020, 31; Atıcı, 2023, 596-599, 615.



Fotoğraf 10:
Hisarköy Camisi
Kuzey Cephesi
(Hisarköy Attouda
Turizm ve
Yardımlaşma Derneği
Arşivinden)



Fotoğraf 11: Hisarköy Camisi Kuzey Cephesi
(Hisarköy Attouda Turizm ve Yardımlaşma Derneği
Arşivinden)

Ahşap kitabeyle ilgili köy sakinleriyle gerçekleştirilen görüşmelerde ise kitabenin ne zaman kim tarafından caminin bu bölümüne konulduğuyla ilgili herhangi bir bilgiye de ulaşılamamıştır. Tüm bu bilgiler ışığında caminin deposunda bulunan ahşap kitabenin Hisarköy Camisi'nin harim kapısına ait olabileceği düşünüldüğünde, yapının kitabede geçen H. 1311/M. 1893-94 yılında onarım, yenileme veya ibadete açılarak faaliyete geçmiş olma ihtimalini kuvvetlendirir.

Onarım ve Değişiklikler

Caminin geçirdiği onarım ve değişikliklerin kayıtlı olduğu herhangi bir belgeye rastlanılmamıştır. Ancak köy halkıyla yapılan görüşmeler neticesinde, kuzey cephede yapılan düzenlemenin iki aşamada gerçekleştiği anlaşılmıştır²⁴. Bunlardan ilki 1972-73

24 05.11.2024 tarihinde eski Hisarköy muhtarlarından Ali Kasap (D. 1946) ile yapılan görüşmelerden elde edilmiştir.

yıllarında muhtar Osman Tanrıverdi tarafından son cemaat yerini taşıyan ahşap ayakların arasının metal doğramalarla kaplanıp kuzey cephenin kapatılmasıdır. İkinci düzenleme ise dönemin muhtarı Ali Kasap tarafından 1984 yılında gerçekleştirilen caminin çatısının yenilenmesidir. Bunların dışında cami cemaatine yetmediği düşünülerek harim kuzey duvarının birinci kat seviyesinin yıkılarak mahfilin kuzeye doğru genişletilmesinin çatı yenilenmesi esnasında yapıldığı aynı kişiden alınan bilgiler arasındadır. Caminin iç tarafındaki düzenlemelerin de bu tarihlerde yapılmış olma ihtimali kuvvetlidir. Ayrıca minberinin cami imamı Cemal Mısırlı tarafından eskidiği gerekçe gösterilerek bugünkü haliyle değiştirildiği, özgün minberin ise yakacak olarak kullanıldığı bilgisi de bulunmaktadır²⁵. Cephelerin travertenle kaplamasının bir hayırsever tarafından bilinmeyen bir tarihte gerçekleştirildiği öğrenilmiştir²⁶. Caminin kim tarafından ne zaman yapıldığı bilinen tek unsuru minaresidir²⁷ (Fot. 12). Yapının inşa edildiği dönemde minaresinin olup olmadığıyla ilgili kesin bilgi bulunmamaktadır. Ancak caminin içinden ulaşılan ve doğu duvarında çok yüksek olmayan ahşap bir minaresinin olduğuyla ilgili sözlü bilgiler mevcuttur²⁸. Bunun yanında caminin minaresinin olmadığı, imamın avluda bulunan devşirme blokların üzerine çıkarak ezan okuduğu yönünde karşıt bilgiler de vardır²⁹. Ayrıca Hisarköy Attouda Turizm ve Yardımlaşma Derneği arşivindeki eski fotoğraflarda da minare görüntüsüne rastlanmamıştır. Cami minaresinin olup olmadığı hakkında kesin bilgi bulunmamakla birlikte sözlü tarih bilgilerindeki tutarsızlık ve minarenin varlığını kanıtlayacak herhangi bir somut veriyle karşılaşılmaması bu konuda sağlıklı bir çıkarım yapmayı zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla köy sakinlerinin verdiği bilgiler saklı kalmak kaydıyla, 28.04.1973 tarihinde inşası tamamlanana kadar caminin minaresinden bahsetmek mümkün görünmemektedir.

Mimari Özellikleri

Cami, 11.39x8.30 m ölçülerindeki kareye yakın enine dikdörtgen planlı harim ile bunun kuzeyindeki son cemaat yerinin meydana getirdiği kare alanı kaplamaktadır (Çizim 2). Caminin kuzeydoğusunda yer alan minaresi ise 28.04.1973 tarihlidir. Yapının tüm cephelerindeki pencere düzeni birbirinden farklıdır. Güney cephede altta ve üstte dörder pencereye, batı cephede altta iki, üstte üç pencereye yer verilmiştir (Fot. 13, 14). Hatta batı cephede, üst sırada yer alan ve mihrap duvarına yakın olan pencere, birinci kat seviyesindeki diğer pencerelerden daha aşağı kottadır. Doğu cephede ise sadece birinci kat seviyesinde dört pencere bulunmaktadır (Fot. 15). Bu pencerelerden en kuzeyde yer alan son cemaat yerine açılmaktadır. Kuzey cephede ise kapı açıklığının iki yanında birer

25 02.02.2024 tarihinde Mustafa Öztekin (D.1980) ile yapılan görüşmelerden edinilmiştir.

26 02.02.2024 tarihinde Tarık Urgan (D.1973) ile yapılan görüşmelerden edinilmiştir.

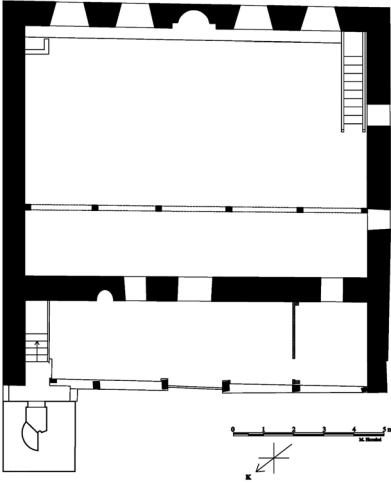
27 Minare kaidesinde “Bu ezanlarki şahadetler dinin temeli yurdumun üsünde benim ebediyen inlemeli M. A: Ersoy 24.4.1973 ” ibaresinin yazılı olduğu kitabe mevcuttur.

28 Çatı yenilemesi sırasında doğu duvardaki pencereden ulaşılan, yaklaşık 2 m yüksekliğindeki üzeri teneke kaplı ahşap minarenin de bu işlem sırasında söküldüğü dönemin muhtarı Ali Kasap’tan öğrenilmiştir.

29 02.05.2024 tarihinde Özcan Akbıyık (D.1941) ile yapılan görüşmelerden edinilmiştir.



Fotoğraf 12:
Hisarköy Camisi
Minare Kitabesi



Çizim 2: Hisarköy Camisi
Zemin Kat Planı

pencere bulunmaktadır. Ancak Hisarköy At-touda Turizm ve Yardımlaşma Derneği'nin arşivinde yer alan bir fotoğraftan caminin kuzey cephesinde birtakım değişiklikler yapıldığı anlaşılmaktadır (Bkz. Fot. 10). Bu değişikliklerden en belirginini ise günümüzde metal doğramalarla kapalı olan son cemaat yerinin aslında beş kemer gözlü, ahşap ayakların taşıdığı yarı açık mekân şeklide olduğudur. Ayrıca harim kuzey duvarının birinci kat seviyesinin tamamen yıkılarak, mahfilin, daha önceleri açık olduğu tespit edilen son cemaat yerine doğru uzatıldığı görülmektedir. Son cemaat yerindeki ahşap ayaklar arasında yer alan korkulukların yerine ise aynı yükseklikte duvar örülmüştür. Dolayısıyla kuzey cephede bu müdahale yapılmadan önce mihrap eksenindeki kapı açıklığı ile iki yanında pencereler bulunurken, kapının yukarısında mükebbire ve doğusundaki dikdörtgen açıklıklı

pencerenin varlığı fotoğraftan anlaşılmaktadır. Günümüzde metal doğramalarla kaplanarak kapalı hale çevrilen son cemaat yerinin merkezine kapı açıklığı yerleştirilmiştir (Fot. 16). Kapıdan içeriye girildiğinde son cemaat yerinde yapılan bu değişiklik izlenebilmekle birlikte ahşap panellerle ayrılıp bir de kapı eklenerek mekân şekline getirilen ve depo olarak kullanılan bölüm de görülebilmektedir (Fot. 20).

Son cemaat yeri ortasında yer alan kapı açıklığından 11.30x8.30 m. ölçülerindeki dikdörtgen planlı harime girilir (Fot. 17). Harimin güney duvarı ortasında içbükey mihrap nişi, onun batısında ahşap minber ve mihrabın doğusunda vaaz kürsüsü yer almaktadır.

Fotoğraf 13:
Hisarköy Camisi Güney
Cephesi



Fotoğraf 14:
Hisarköy Camisi Batı
Cephesi



Fotoğraf 15:
Hisarköy Camisi Doğu
Cephesi





Fotoğraf 16: Hisarköy Camisi Kuzey Cephesi

Harimin dört duvarını pencere altı seviyesinde dolaşan fayans kaplamalar mihrap nişi ile vaaz kürsüsünde de karşımıza çıkmaktadır. Harimin kuzeyindeki mahfil katını taşıyan ahşap ayaklar birbirlerine dekoratif kemerlerle bağlanmaktadır (Fot. 18). Mihrap eksenini hariç tutulduğunda ahşap ayakların arasında 0.71 m. yüksekliğinde korkuluklara yer verildiği görülmektedir. Düz tavanla kapatılan harim tavanının ortasında malzemenin zıt yönde yerleştirilmesiyle kare alan oluşturulmuş ve içerisinde çıtalarla meydana getirilen sekizgene yer verilmiştir (Fot. 19). Çıtakâri tekniğindeki bu düzenlemede tavanın merkezinde sekizgen şekli tekrar eden tavan göbeği bulunmaktadır. İçten düz tavan şeklindeki örtü dıştan dört yöne meyilli kırma çatıdır.

Caminin mahfil katına son cemaat yerinin doğu duvarına sabitlenen ahşap merdivenle çıkılır (Fot. 20). Mahfil katı harim kuzey duvarının birinci kat seviyesinde yıkılarak son cemaat yerine doğru uzatılmasıyla genişletilmiştir. Mahfil katında yıkılan bu bölümünün üzerine, doğu ve batı duvara yakın konumda yerleştirilen iki ahşap ayakla örtü sistemi desteklenmektedir (Fot. 21). Zemin kattaki ahşap taşıyıcı ayaklar mahfil katında aynı istikamette devam ettirilmiş ve birbirlerine dekoratif kemerlerle bağlanmıştır. Mahfilin mihrap ekseninde ileriye taşırılan balkon zeminden 0.60 m. yüksekliğindeki korkuluklarla çevrenmekle birlikte bu korkulukların taşıyıcı ayaklar arasında da devam ettirildiği görülmektedir (Fot. 22). Kuzey yönde son cemaat yerindeki ahşap sütunlara kadar uzanan mahfil katı, burada metal doğramalarla araları kapatılan sütunlara dayanmaktadır.

Süsleme açısından hat sanatı örneklerinden bahsedilebilen caminin harim batı duvarı ile güney duvarın batı kenarında doğrudan sıva üzerine yapılan kalemişi hat ör-



Fotoğraf 17: Hisarköy Camisi Harimi



Fotoğraf 18: Hisarköy Camisi Harim Kuzey Yönü

nekleri bulunur (Fot. 23). Yazılar, daire şeklindeki siyah zemin üzerine altın yıldız rengindedir. Güney duvarın batı kenarındaki örnekte “Bilal-i Habeşi” yazılıdır (Fot. 24). Batı duvardaki birinci kat pencerelerinin arasında yer alan diğer iki yazı güney duvardaki örneğe göre daha büyük ölçekli olup benzer formdadır. Yazılardan en güneyde yer alan örnek ortada Mühr-ü Süleyman’ı oluşturan altı kollu yıldızın her kolundan çıkan ışınların en dışarıda daire şeklini oluşturacak şekilde istiflenmiş yazı kuşağıyla birleşmesinden meydana gelmektedir. En dıştaki yazı kuşağı ile Mühr-ü Süleyman’ın kollarından çıkan ışınların arasında kalan bölümlerde ise yedi uyurların ve köpeklerinin adı yazılıdır. Ayrıca Mühr-ü Süleyman’ın kollarındaki üçgen yüzeylerde tirfil süslemelerine yer verildiği görülmektedir (Fot. 25). Batı duvardaki diğer örnek ise benzer bir tasarıma sahip olmakla



Fotoğraf 19: Hisarköy Camisi Harim Tavan Örtüsü



Fotoğraf 20: Hisarköy Camisi Son Cemaat Yeri

birlikte ortadaki sekiz kollu yıldız ve yazı kuşağı bakımından birbirinden ayrılmaktadır. İhlas suresinin yazılı olduğu madalyonun bazı bölümlerinde tirfil süslemesine de yer verilmiştir (Fot. 26). Harim güney ve doğu duvarlarındaki pencereler arasında bulunan metal levhalarda ise “Allah, Muhammed ve Dört Halife”nin isimleri yer almaktadır. Harimde doğrudan sıva üzerine yapılan bu hat örneklerinin dışarıda son cemaat yerinde de yer aldığı arşiv fotoğraflarından öğrenilmektedir (Fot. 27). Ayrıca caminin harim tavanında ve son cemaat yeri ortasındaki tavanda çitakârî süslemeler de bulunmaktadır (Fot. 19, 22).



Fotoğraf 21: Hisarköy Camisi Mahfil Katındaki Ahşap Taşıyıcı Ayaklar



Fotoğraf 22: Hisarköy Camisi Mahfil Katı Görünüşü

Fotoğraf 23:
Hisarköy Camisi
Güney ve Batı
Duvardaki Hat
Örnekleri



Fotoğraf 24: Güney Duvardaki
Bilal-i Habeşi Yazılı Hat



Fotoğraf 25: Batı
Duvardaki Yedi Uyurlar
ile Köpeklerinin Adının
Bulunduğu Hat



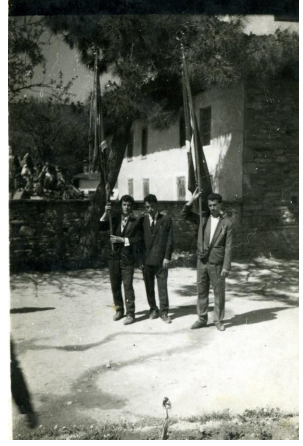
Fotoğraf 26: Batı Duvardaki
Sekiz Kollu Yıldız ve İhlas
Suresi

Caminin doğu cephesi hariç tutulduğunda diğer cephelerinin bilinmeyen bir tarihte traverten malzemeye kaplandığı görülmektedir. Günümüzde sıvalı olan doğu cephenin ise daha önce sıvasız olduğu arşiv fotoğraflarından anlaşılmaktadır (Fot. 28). Moloz taş malzemeye inşa edilen caminin son cemaat yeri batı duvarının dış yüzünde devşirme malzeme kullanımı da görülmektedir (Fot. 29).

Arşivdeki fotoğraflara bakıldığında ise son cemaat yeri seki döşemesinde de devşirme malzeme kullanıldığı ancak günümüzdeki kaplamalardan dolayı bunların görülmediği anlaşılmaktadır (Bkz. Fot. 10-11). İçeride mahfil taşıyan ayaklarda ve bunların arasındaki korkuluklarda ahşap malzeme kullanılmıştır. Ahşap malzemenin kullanıldığı bir diğer unsur ise minberdir. Ancak minberin günümüz teknolojisiyle üretildiği açıktır (Fot. 30). Mahfil katının batı duvarındaki pencere açıklığının kenarlarında alçı çerçevenin bulunduğu, ancak yapılan müdahalelerle bu çerçevenin tahrip olduğu kalan izlerden anlaşılmaktadır (Fot. 31).



Fotoğraf 27: Hisarköy Camisi Son Cemaat Yeri Duvarındaki Hat Örnekleri (Hisarköy Attouda Turizm ve Yardımlaşma Derneği Arşivinden)



Fotoğraf 28: Hisarköy Camisi Güney ve Doğu Cephesi (Hisarköy Attouda Turizm ve Yardımlaşma Derneği Arşivinden)



Fotoğraf 29: Hisarköy Camisi Son Cemaat Yeri Dış Yüzündeki Devşirme Yazıt



Fotoğraf 30: Hisarköy Camisi Mihrap Duvarı ve Minber



Fotoğraf 31: Hisarköy Camisi Mahfil Katı Batı Duvarı Yeri Alan Pencere Kenarındaki Deforme Olmuş Alçı Silme

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Anadolu'da inşa edilen camilerde dönemin kültür ve sanat etkilerinin yanı sıra bölgesel etkilerin de görüldüğü bilinmektedir. Bu etkiler yapının planı ile süsleme programının şekillenmesinde kendisini göstermektedir. Çalışmada ele alınan Hisarköy Camisi de Anadolu'da köy camisi statüsünde olan yapılardandır. Kâgir malzemeyle inşa edilen dikdörtgen bir kütle ile bu kütlelerin üzerini örten kırma çatıdan meydana getirilen caminin, yerleşimde ikamet edenlerin katkılarıyla tamamlanmış olabileceği düşünülmektedir³⁰. Dikdörtgen planlı harim ve bunun kuzeyindeki yanları kapatılmış son cemaat yerinden meydana gelen planıyla yakın çevredeki İncirpınar Camisi (19.-20. yy) ile oldukça benzerlik göstermektedir. Hatta bu benzerlik, cami kuzey duvarının birinci kat seviyesinin yıkılarak mahfil katının kuzey yönde uzatılmasıyla gerçekleştirilen müdahaleyi de kapsar. Bir diğer yakın çevre örneği olan Gerali Köyü Camisi (1873-74)³¹'nde ise mahfil katı kuzey yönde uzatılarak genişletilmiş ve kuzey duvar yıkılmadan sadece bir kapı açıklığı eklenerek bu genişletilen alana özgün mahfilden ulaşım sağlanmıştır. Bunun yanında Sarayköy Çarşı Camisi (1864-66)³², Sarayköy Tekke Köyü Camisi (1900)³³, Sarayköy Kumluca Köyü Camisi (1900)³⁴ ve Sarayköy Hükümetönü (1905-06)³⁵ camileri, bağlı olduğu ilçede yer alan ve plan açısından benzer örneklerdendir. Son cemaat yerinin yanlardan duvarla kapatıldığı Hisarköy Camisi bu özelliğiyle Denizli Baklan Boğaziçi Kasabası Eski Camisi (1774-75)³⁶, Aydın Kuşadası İki Oluklu (18. yy)³⁷, Denizli Çal Kocaköy Camisi (1800-01)³⁸, Denizli Bozkurt Baklankuyucak Köyü Camisi (1814-15)³⁹, Uşak Akarca Köyü (1876-77)⁴⁰, Denizli Güney Belenardıç Köyü Camisi (1884)⁴¹, Denizli Baklan Çataloba Köyü Camisi (18. yy sonu-19. yy)⁴², Muğla Yatağan Yeşilbağcılar (Gibye) Pirli Bey (19. yy)⁴³, Afyonkarahisar Dazkırı Çiftlik Köyü Camisi

30 Caminin inşa veya tamir kitabesinin olmaması, yapının banisi ve mimarı hakkında bilginin bulunmaması caminin köy halkı tarafından inşa ettirilmiş olabileceğini akla getirmektedir. Caminin kuzey duvarına asılmış berat kaydında ise herhangi bir referans gösterilmeden caminin köy halkının yardımlarıyla inşa edildiği belirtilmiştir.

31 Dalkılıç, 2023, 2399.

32 Dalkılıç, 2023, 2374.

33 Dalkılıç, 2023, 2456.

34 Dalkılıç, 2023, 2444.

35 Dalkılıç, 2023, 2425.

36 Çakmak, 1995, 534.

37 Kültürevanteri, 2024.

38 Çakmak, 1991, 61.

39 Çakmak, 1991, 77.

40 Gürsoy, 2017, 1007.

41 Çakmak, 1994, 26.

42 Çakmak, 1991, 106.

43 Kunduracı, 2007, 30.

(19. yy sonu)⁴⁴ Söke Kızıllarlar Köyü (19. yy sonu)⁴⁵, Burdur Gazi (1916)⁴⁶, camileriyle benzerlik göstermektedir.

Ahşap tavanın herhangi bir taşıyıcı olmadan doğrudan duvarlar üzerine oturtulduğu düz tavanlı camiler, kendi içinde düz göbeksiz tavanlı, düz çökertme tekne göbekli tavanlı, düz çıtalama göbekli tavanlı, düz-kubbeli tavanlı, düz tonozlu tavanlı ve düz kademeli tavanlı şeklinde alt başlıklarla ayrılmışlardır⁴⁷. Hisarköy Camisi'nin harim tavanında oluşturulan kare çerçeve içindeki büyük sekizgenin iç içe geçecek şekilde tekrar edilmesi ve merkezinde ahşap tavan göbeğine yer verilmesi, caminin tavanının düz çıtalama göbekli tavanlı camiler arasında değerlendirilebileceğini göstermektedir. Hisarköy Camisi'nin harim tavanındaki çıtakârî süslemeye yakın çevreden Babadağ Yukarı Kuzere Ahmed Paşa (1826)⁴⁸, Sarayköy Çarşı (1864-66)⁴⁹, Kale Muslugüme Köyü (1862-63)⁵⁰ camileri örnek gösterilebilir. Harim tavanında yer alan geometrik süslemenin Manisa Demirci Köylüce Köyü Eski Cami (19. yy'n ilk çeyreği)⁵¹, Uşak Akarca Köyü Cami (1876-77)⁵², Trabzon/Şalpazarı/Doğancı Mahallesi Merkez Cami (1871-72)⁵³, Beypazarı Yeni Cami (1897)⁵⁴, Muğla Pazar Cami (19. yy.)⁵⁵, Burdur Gazi Cami (1916)⁵⁶ tavanlarındaki geometrik süslemelerle benzerlikleri bulunmaktadır. Bunların dışında caminin hariminde ahşap malzemenin süsleme amacıyla kullanıldığı örnekler rastlanamamıştır. Ancak caminin son cemaat yerini gösteren ve bir grup köy sakininin yer aldığı eski fotoğrafın arka planında, mükebbire ve pencere korkuluklarını meydana getiren ahşabın işlemeli olduğu seçilebilmektedir (Bkz. Fot. 10, 27).

Yapının inşa edildiği tarihte bezemeli olup olmadığı konusu net değildir. Ancak Hisarköy Attouda Turizm ve Yardımlaşma Derneği Arşivi'nde yer alan fotoğraflardan anlaşıldığı kadarıyla bezemede yazının estetik görünüşünden yararlanıldığı görülmektedir. Tarihi bilinmeyen ve son cemaat yeri ortasında bir grup köy sakininin yer aldığı fotoğrafta mükebbirenin her iki yanında daire şeklindeki kartuşlarda siyah zemin üzerine açık renkli olarak yazılan çehâr-yâr-ı güzîn adları yer aldığı görülmektedir (Bkz. Fot. 10, 27). Doğrudan sıva üzerine yapılan bu hat örneklerinin benzerlerini Denizli Çivril

44 Daş, 1995, 2.

45 Atıcı, 2024, 134.

46 Beyaz, 2020, 31.

47 Çevrimli, 2017, 170.

48 Dalkılıç, 2023, 306.

49 Dalkılıç, 2023, 2374.

50 Dalkılıç, 2023, 1990.

51 Koçer, 2024, 373.

52 Gürsoy, 2017, 1007.

53 Önal ve Koç, 2024, 479.

54 Bozkurt, 2004, 94.

55 Çakmak, 2013, 80; Ekmekci, 2014, 44.

56 Beyaz, 2020, 31.

Menteş Köyü Camisi (1813)⁵⁷, Denizli Baklan Çataloba Köyü Camisi (18. yy sonu-19. yy),Tavas Solmaz Çarşı Camisi (19. yy)⁵⁸, Sarayköy Kumluca Köyü Camisi (1900) ve Sarayköy Hükümetönü (1905-06) camilerinin harim ve son cemaat yerinde görmek mümkündür. Harimde ise siyah zemin üzerine altın yıldız rengiyle oluşturulan altı kollu yıldız şeklindeki Mühr-ü Süleyman ve bunun kollarından çıkan ışınların arasında yer verilen yedi uyurlar ile köpeklerinin adlarının yazılı olduğu geometrik düzenlemenin bir benzeriyle Tavas Solmaz Çarşı Camisi (19. yy) son cemaat yerinde karşılaşılmaktadır. Bunun yanında Birgi Karaoğlu Camisi (1782)⁵⁹ harimi örten kubbenin göbeğinde, Manisa Demirci Küpeler Köyü Camisi (19. yy)⁶⁰ kible duvarında, Uşak Banaz Yeşilyurt (Holuz) Köyü Camisi (19. yy sonları)⁶¹ harim batı duvarında, çevresinde Ashab-ı Kehf ve köpeklerinin adlarının yer aldığı benzer geometrik düzenlemeler bulunmaktadır.

Caminin hariminde, yazının haricinde kalemişi bitkisel ve geometrik bezemenin varlığı konusunda köy sakinleriyle yapılan görüşmelerde herhangi bir bilgi edinilememiştir. Bunun yanında gerek arşiv fotoğraflarında gerek inceleme sırasında kalemişi bezeme izine de rastlanılmamıştır. Ancak Denizli ve çevresinde 18. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyılın ilk yarısına kadar inşa edilen ya da onarılan camilerde kalemişi bezemenin yaygın olarak görüldüğü göz ardı edilmemelidir⁶².

Sonuç

Hisarköy Camisi geçirdiği onarımlar ve bilinçsiz müdahaleler neticesinde bugün özgün durumundan oldukça uzaktır. Bu müdahaleler arasında yer alan harim kuzey duvarının birinci kat seviyesinin yıkılarak mahfil katının son cemaat yeri üzerine doğru uzatılması yapıya büyük ölçüde yapısal olarak zarar vermiştir. Harim kuzey duvarındaki bu değişiklik strüktürel açıdan sorun teşkil etmekle birlikte, özgün hali arşiv fotoğraflarından öğrenilen son cemaat yerindeki mükebbire ve hat örneklerinin bulunduğu kuzey cephenin estetik kavramını da yok etmiştir. Bunun yanında doğu cephenin sıvanarak diğer cephelerin traverten malzemeye kaplanması da Hisar'ın kırsal mimari üslubuna uygun değildir. Caminin sadece yapısal unsurlarıyla oynanmamış içeride vaaz kürsüsü ile minberi de günümüz inşaat malzemeleriyle yenilenmiştir. Mihrap nişinin günümüz seramikleriyle kaplanmış olması bu durumu desteklemekle birlikte mihrabın özgün durumu hakkında bilgi edinmeyi imkânsız hale getirmiştir. Tüm bu olumsuz durumlara rağmen araştırma esnasında bulunan ahşap kitabenin, caminin özgün halinden kalan bir örnek olduğunu

57 Çakmak, 2017, 171.

58 Kültürportali, 2013.

59 Kuyulu, 2001, 97; Kurt, 2024, 294.

60 Gürbıyık, 2020, 159.

61 Algaç, 2020, 23.

62 Denizli ve çevresinde geç dönem Osmanlı camilerinde görülen kalemişi bezemeli camiler için bkz. Çakmak, 1991; Çakmak, 1994; Çakmak 1995; İnce, 2001; İnce, 2007; Çakmak, 2017; Akyol, T. V., Öztekin, İ., Uyar, N., & Denizli Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2020; Aktuğ, 2021; Beyazıt ve Atıcı, 2022, Dalkılıç, 2025.

düşündürmesi ve Hisarköy Camisi'nin tarihine ışık tutması açısından önemlidir.

Hisarköy Camisi'nin tekil olarak ele alındığı bu çalışmada yapının tarihçesi ile geçirdiği onarım ve değişikliklere ayrıntılı biçimde değinilmiştir. Sahada elde edilen veriler ile Hisarköy Attouda Turizm ve Yardımlaşma Derneği Arşivi'nin arşivinde yer alan eski fotoğraflar, yapının özgün haline en yakın olduğu düşünülen durumuyla ilgili çıkarımlar yapma aşamasında önemli katkı sağlamıştır. Bu bağlamda dijital programlar aracılığıyla oluşturulan çizimler birleştirilerek yapının özgün durumuna en yakın görüntüsü elde edilmiştir. Sanat Tarihi disiplini çerçevesinde değerlendirilen Hisarköy Camisi'ne, güncel teknik uygulamalar açısından bakılmış ve ortaya çıkarılan dijital veri de çalışmada paylaşılmıştır⁶³.

63 Hisarköy Camisi'nin özgün haline en yakın canlandırma videosu için Ekmekci, M. (2024)., 24 Kasım) Hisarköy Camisi.

KAYNAKÇA

- Aktuğ, E. C. (2021). Kültürel Süreklilik İçerisinde Kalemîşi Süslemeli Camilere Denizli'den Bir Örnek Çivril Sundurlu Camii. *Dr. Nevzat Gündoğ'a Vefa Tarih, Kültür ve Sanat Yazıları* (Ed: Kılıç Y. & Haytoğlu E.) 69-86, İstanbul.
- Akyol, T. V., Öztekin, İ., Uyar, N., & Denizli Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. (2020). *Denizli'nin Kalemîşi Camileri: "Geçmişten Geleceğe Kalem İzleri"*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Algaç, Ş. (2020) Uşak-Banaz-Yeşilyurt (Holuz) Köyü Camii Ve Kalemîşi Bezemeleri. *Art-Sanat*, (13), 1-26. Doi: <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0001>
- Atasoy, S. (2022), Burdur Kemer'deki Ahşap Direkli Süslemeli İki Cami. *İdil*, (100), 1755–1772. Doi: <https://dpi.org/10.7816/idil-11-100-07>
- Atıcı, A. (2023). *19. Yüzyılda Aydın Vilayetinde (İzmir, Aydın, Denizli, Muğla, Manisa) Alçı Mihraplar*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Pamukkale Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Atıcı, A. (2024). Mudanya Halil Ağa (Eski) Camisi ve Haziresindeki Mezar Taşları. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(47), 675-705. Doi: <https://doi.org/10.21550/sosbilder.1436249>
- Atıcı, A. (2024). Söke Kızılkırlar Köyü Camisi. *Anasay*, (29), 131-151. Doi: <https://doi.org/10.33404/anasay.1516113>
- Bakırer, Ö. (2000). *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Baykara, T. (2007). 800 yıl Önce Denizli Topraklarının Fethi. *Uluslararası Denizli ve Çevresi Tarih ve Kültür Sempozyumu: Bildiriler 1*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Tarih Bolumü Yayınları.
- Beyaz, D. (2020), *Burdur Merkezde Yer Alan Camiler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Pamukkale Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Beyazıt M. ve Atıcı A. (2022). Kale-i Tavas (Tabae Antik Kenti) Örenyeri Kazıları. *Türkiye Turizm Ansiklopedisi* (Cilt VIII, s. 146-150). Ankara, Detay Yayın Evi.
- Boy, E. Ş. (2020). Aynı Çatı Altında Buluşmak: Niksar-Gültepe Köyü Camisi,

Köy Odası ve Tahıl Ambarları. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* (2020 Sonbahar Özel Sayı I/I), 198-208.

Bozkurt, T. (2004). *Beyazır'daki Türk Devri Yapıları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Çakmak, Ş. (1991). *Denizli İli'ndeki Türk Anıtları (Câmler)*. Ege Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Çakmak, Ş. (1994). Belenardıç Torapan Köyü Camii Güney Denizli. *Sanat Tarihi Dergisi*, (7), 19–26.

Çakmak, Ş. (1995). Boğaziçi Kasabası Eski Cami Baklan Denizli. 9. *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildiriler*(Cilt I, s. 529-540) Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Çakmak, Ş. (2013). *Muğla Cami ve Mescitleri*. Muğla Belediyesi Kültür Yayınları.

Çakmak, Ş. (2017). Denizli Çivril Menteş Köyü Camisi. H. Ünalın Özdemir, M. Kürüm ve N. Akbulut (Ed.), *Uluslararası XVIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu* (22-25 Ekim 2014) (s. 169-178). Aydın: Efeler Belediyesi Kültür Yayınları.

Çelemoğlu, Ş. (2024). Sivas Çongar Köyü Eski Camisi ve Duvar resimleri. *Turkish Studies*, 19(3), 935-961. Doi: <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.75826>

Çevrimli, N. (2017). Denizli ve Çevresinde Yer Alan Bazı Camilerin Yapı Elemanlarının Değerlendirmesi. *Vakıflar Dergisi* (47), 170-204. Doi: <https://doi.org/10.16971/vakiflar.329402>

Dalkılıç Y. (2023), *Denizli Cami ve Mescitleri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Dalkılıç, Y. (2025). Denizli/Bozkurt Yenibağlar Mahallesi Camii. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (74), 225-245. Doi: <http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.80631>

Daş, Ertan (1995). Dazkırı Yakınlarında Yayınlanmamış Ahşap Destekli İki Köy Camii, 9. *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi: Bildiriler* (Cilt: II, s. 1-12) Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Ekmekci, A. (2014), *Muğla Cami ve Mescitleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Pamukkale Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.

Ekmekci, M. (2024). *Hisarköy Camisi* . URL: <https://drive.google.com/file/d/1>

[aILOsvMjiw6vLdaEod4FM32kwwas7iYz/view?usp=drive_link](https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0006)
[Erişim Tarihi: 14.11.2024]



- Erzincan, T. (2020). Mihrap. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 30, 30-37) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Gökçe, T. (2000). *XVI ve XVII. Yüzyıllarda Lâzıkıyye (Denizli) Kazâsı*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Gürbıyık, C. (2020). Demirci Kıpeler Köyü Camii Duvar Resimleri. *Art-Sanat*, (13), 143-67. Doi: <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0006>
- Gürsoy, E. (2017). Uşak İli Sivaslı İlçesi Akarca Köyü Camisi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(62), 1001-1014. Doi: <https://doi.org/10.17755/esosder.329109>
- Işık, E. (1995). Feth Süresi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 12, 456-457) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- İnce, G. M., & İnce, C. (2024). Tekirdağ'ın Kapaklı/Karaağaç Köyü Camii ve Mektepli Camiler Tipolojisi. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 23(36), 61-103. Doi: <https://doi.org/10.17518/canakkalearastirmalari.1465832>
- İnce, K. (2001). Yukarı Camii / Akköy-Denizli. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (2), 65-79.
- İnce, K. (2007). Tavas ve Çevresindeki Osmanlı Mimarî Eserleri. 2. *Uluslararası Denizli ve Çevresi Tarih ve Kültür Sempozyumu* (Cilt 2, s. 164-173) Denizli.
- İnce, K., Atasoy, S. ve Atıcı, A. (2021) Emirdağ/Sığracık Köyü Eski Camii ve Köy Mezarlığındaki Bir Grup Mezar Taşı, *Dr. Nevzat Gündâğ'a Vefa: Tarih, Kültür ve Sanat Yazıları* (Y. Kılıç & E. Haytoğlu, Eds.), Çizgi Kitabevi.
- Karaaslan, M. (2021). Ankara'da Korunması Gerekli Bir Köy Camisi: Karahoca Köyü Camisi. *Ankara Araştırmaları Dergisi* 9 (1), 171-185, 2021. Doi: <https://dx.doi.org/10.5505/jas.2021.96658>
- Kavak, E. B., & Kolancı, B. Y. (2022). Attouda Kentinden Yeni Bir Agonistik Yazıt. *OLBA, XXX(XXX)*, 395-406.
- Koçer, S. E. "Marmaracık- Köylüce- Kızılca Köyleri Camileri ve Kalem İşı

- Bezemeleri (Demirci –Manisa).” *Art-Sanat*, (21), 359–392. Doi: <https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.21.1114730>
- Kolancı, B. Y. (2021a). Attouda’da Meter Adrastos Kültü ve İkonografisi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (52), 57-76.
- Kolancı, B. Y. (2021b). Attouda ve Hisar Köyü’nün Denizli Turizmindeki Yeri ve Önemi. *Dr. Nevzat Gündag’a Vefa: Tarih, Kültür ve Sanat Yazıları* (Y. Kılıç, & E. Haytoğlu, Eds.). Çizgi Kitabevi.
- Kolancı, B. Y. (2023). Attouda Araştırmaları 2021. 38. *Araştırma Sonuçları Toplantısı, Cilt 1, Ankara, 261-280*. Ankara: Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü.
- Kolancı, B. Y. (2024). Attouda Araştırmaları 2022. 38. *Araştırma Sonuçları Toplantısı, Cilt 1, Ankara, 261-280*. Ankara: Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü.
- Kunduracı, O. (2007). *Muğla-Yatağan Çevresindeki Türk Devri Mimarisi ve El Sanatları*. Muğla Valiliği.
- Kurt, H. S. (2024). Birgi Karaoğlu Camii Kalemşi Tezyînâtı. *Tevilat*, (5/1), 267-301. Doi: <https://doi.org/10.53352/tevilat.1484144>
- Kuru, A. Ç. (2008). Orta Çağ Anadolu Türk Mimarisinde Düğüm Motifi ve İkonografisi. *Erdem*, (51), 23-52.
- Kuyulu, İ. (2001). Karaoğlu Camii, *Birgi (Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları)*, (ed. R. H. Ünal-M. Kiel-İ. Kuyulu-Y. Demiralp-Ş. Çakmak-E. Daş), 91-98, Ankara.
- Kültürenvanteri. (2024). *Kuşadası İki Oluklu Cami*. URL: <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/iki-oluklu-camii-kusadası/#17.1/37.856701/27.256275> [Erişim tarihi: 05.11.2024]
- Kültürportali. (2013). *Solmaz Çarşı Camii ve Haziresi*. URL: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/denizli/gezilecek yer/solmaz-carsi-camii-ve-haziresi> [Erişim tarihi: 25.12.2024]
- Mülayim, S. (2021). *Sinan Bin Andülmennan – Bir Dünya Mimarının Hayat Hikâyesi, Eserleri ve Ötesi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Önal, Raziye Çiğdem, Özkan Koç, Esra. “Trabzon/Şalpaazarı/Doğancı Mahallesi Merkez Camii Kalem İşi Süslemeleri.”, *Art-Sanat*, (21), 467–501. Doi: <https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.21.1103009>

- Özçelik, S. (2010). Yerel Tarih Araştırmalarında Yeni Bir Kaynak (Evlenme Defterleri) Hisarköy Örneği – 200 Yıllık Gelenek. *XV. Türk Tarih Kongresi (11-15 Eylül 2006) Kongreye Sunulan Bildiriler*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Sarayköy Kaymakamlığı. (2019). *Hisar Mahallesi Attuda Antik Kenti*. URL: <http://www.saraykoy.gov.tr/hisar-mahallesi-attuda-antik-kenti> [Erişim tarihi: 01.11.2024]
- Tali, Ş. (2020). Kayseri’de Çatal Kapılar ve Anlamları Üzerine, *Düşünen Şehir*,(13), 80-85.
- Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Parsel Sorgu Uygulaması. (2024). *Cami ve Arsası*. URL: <https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/#ara/cografi/37.83639903899879/28.81053239107132> [Erişim tarihi: 02.01.2024]
- Türkçe Kuran Mealleri. (2024). *Fetih Suresi 1. Ayet*. URL: <https://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=48&ayet=1> [Erişim tarihi 24.04.2024]

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar bir çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek beyanı yapmamıştır.

İntihal ve Diğer Etik Beyanlar: İntihal taraması *iThenticate* yazılımıyla yapılmış ve benzerlik oranı, derginin üst sınırı olan %15’in altında çıkmıştır. Yazar, makalede, kaynak gösterilenler dışındaki görsellerin kendisine ait olduğunu belirtmiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Plagiarism & Other Ethical Statements: Plagiarism detection was conducted using the *iThenticate* software and the similarity ratio was detected below the journal’s upper limit of 15%. The author has stated that the images, except for those whose sources are shown, belong to him.

Makaleler, ilk başvurudan yayın aşamasına değin, ön inceleme, hakem değerlendirme, editör ve İngilizce editörü inceleme süreçlerinde görülen ihtiyaçlara göre, gözden geçirme ve düzeltme yapabilmesi amacıyla yazara en az bir kere geri gönderilmekte ve yayın öncesinde de yazarın son durum onayı alınmaktadır. Yoğunluk ve personel sıkıntısı dolayısıyla dergi tarafından ayrıca nihai, detaylı bir redaksiyon işlemi yapılamamaktadır. Dilin kullanımı, imlâ ve redaksiyonla ilgili hususlar ve kullanılan görsellerin kalitesi yazarların sorumluluğundadır.

From the first submission to the publication stage, articles are returned to the author at least once for review and correction, depending on the needs encountered during the preliminary review, peer review, editor and English editor review processes. In addition, the author’s approval is obtained for the final version of the article in publication format before publication. Due to the density, and lack of personnel, no additional redaction (editing the writing/typing) is performed by the journal. The language usage, expressing style, spelling, typing and reduction matters and the quality of the images used are the responsibility of the authors.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | Ege University, Faculty of Letters
Sanat Tarihi Dergisi | Journal of Art History
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 34, Sayı: 1, Nisan 2025 | Volume: 34, Issue: 1, April 2025

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Selami FEDAKAR ♦ Baş Editör (Editor in Chief): Dr. Ender ÖZBAY ♦ Editöryal Kurul (Editorial Board): Prof. Dr. Lale DOĞER, Prof. Dr. Semra DAŞCI, Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryâ - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

(İlgili sayının bilimsel hakemleri, tüm makaleleri içeren “Sayı Tam Dosyası”nda belirtilmiştir.)

(The scientific referees of the relevant issue are presented in the “Full Issue File” containing all articles.)

[İnternet Savfası \(Acık Erisim\)](#)

[İnternet Page \(Open Access\)](#)

DergiPark
ACADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.



OSMANİYE DOĞRUÖZLER KONAĞI'NIN YENİDEN İŞLEVLENDİRME KAPSAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ



OSMANİYE DOĞRUÖZLER MANSION WITHIN THE SCOPE OF REFUNCTIONING

Elife BÜYÜKÖZTÜRK*

Murat ORAL**

ÖZ

Kentleşme sürecinde yaşanan olumsuzluklar, toplumsal yaşamdaki değişiklikler, sosyo-kültürel ve dış etkenler gibi nedenlerle tarihi yapılar zaman içerisinde özgün işlevleri ile kullanılamamaktadırlar. Koruma bağlamında tarihi yapıların yeniden işlevlendirilerek kullanımı, kentin sahip olduğu kültürel ve mimari değerlerin yaşatılmasında önemli bir uygulamadır. Değerlerin yaşatıldığı bu koruma anlayışı ile yapı yaşamına devam etmekte, aynı zamanda ekonomik ve kültürel açıdan süreklilik sağlanmaktadır. Ancak binalara yeni kullanımlar tanımlanırken yapılacak düzenlemelerde yapının mevcut mekân kurgusu göz önünde bulundurularak, yapıya en az müdahale ile en uygun işlevin verilmesi gerekmektedir. Bu yaklaşım doğrultusunda; çalışmada Osmaniye'nin mimari dokusunu yansıtan ve kentteki koruma çalışmalarının ilklerinden olan "Doğruözler Konağı"nın yeniden işlevlendirme süreci ele alınmıştır. Osmaniye çarşısı içerisinde kalan, konut olma işlevini yitiren yapı, süreç içerisinde satın alma yoluyla Osmaniye Belediyesine geçmiştir. 2015 yılında Osmaniye Belediyesinin misafirlerini ağırlamak için restorasyonu yapılan tarihi bina, kullanılmaması ve bakımı yapılmaması sebebiyle atıl kalmıştır. Konağın, 2022'de yeniden işlevlendirme yöntemi ile "Mutfak Müzesi'ne" dönüşümü planlanmış, revize restorasyon projeleri hazırlanmıştır. Çalışmada Mutfak Müzesi olarak yeniden kullanıma açılması planlanan yapının yeni işlev ile mekânsal açıdan uyumunu ortaya koymak ve yeniden kullanımda işlev seçiminin önemine dikkat çekmek istenmektedir. Bu doğrultuda "Doğruözler Konağı" örneğinden hareketle tarihi yapıların yüklenecek yeni işlevlerle kültür hayatımıza kazandırılması konusuna bir bakış açısı geliştirmek hedeflenmektedir. Bu bağlamda tarihi yapıların yeniden kullanımındaki işleve olan uyumu çevresel ve mimari ölçekte analizlerle "Doğruözler Konağı" üzerinden sorgulanmış ve tarihi yapılara verilecek yeni işlevler için bir altlık oluşturmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Restorasyon, Yeniden İşlevlendirme, Osmaniye, Doğruözler Konağı, Mutfak Müzesi.

* Dr. Öğr. Üyesi, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Mimarlık, Tasarım Ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Mimarlık Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8616-3641> ♦ E-mail: ebuyukozturk@osmaniye.edu.tr

** Prof. Dr., Konya Teknik Üniversitesi, Mimarlık Ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4848-5417> ♦ E-mail: moral@ktun.edu.tr

ABSTRACT

Historical buildings cannot be used with their original functions over time due to reasons such as negativities in the urbanization process, changes in social life, socio-cultural and external factors. In the context of conservation, the re-functionalization of historical buildings is an important practice in keeping the cultural and architectural values of the city alive. With this conservation approach where values are kept alive, the building continues its life and at the same time economic and cultural continuity is ensured. However, in the arrangements to be made while defining new uses for the buildings, the existing space fiction of the building should be taken into consideration, and the most appropriate function should be given to the building with the least intervention. In line with this approach, the study focuses on the re-functioning process of “Doğruözler Mansion”, which reflects the architectural texture of Osmaniye and is one of the first conservation efforts in the city. The building, which was located in Osmaniye bazaar and which lost its function as a residence, was transferred to Osmaniye Municipality through purchase in the process. In 2015, the historical building, which was restored to host the guests of Osmaniye Municipality, remained idle due to its lack of use and maintenance. The mansion was planned to be transformed into a “Culinary Museum” in 2022 with the re-functioning method and revised restoration projects were prepared. In the study, it is aimed to reveal the spatial harmony of the building, which is planned to be reused as a Kitchen Museum, with the new function and to draw attention to the importance of function selection in reuse. In this direction, three steps were used in the study: analysis of the existing structure, needs analysis to determine the spatial requirements for the applied function, and testing the suitability of the building for the new function. In line with the method followed in the research and the analyses made within this scope; it has emerged that Doğruözler Mansion should be re-evaluated within the scope of re-functionalization. From this point of view, a new function was proposed in the study in accordance with the original use of the area and with the least intervention to the building. In line with the research findings, the new function is envisaged as a small-scale library with book sales, reading room and research rooms in accordance with the spatial organization of the building. In the study, it is aimed to develop a perspective on the issue of bringing historical buildings into our cultural life with new functions to be imposed with the example of “Doğruözler Mansion”. In this context, the adaptation of historical buildings to the function in their reuse is questioned through “Doğruözler Mansion” with environmental and architectural scale analyses and it is aimed to create a basis for new functions to be given to historical buildings.

Keywords: *Re-functioning, Refunctionalization, Osmaniye, Doğruözler Mansion, Kitchen Museum.*

GİRİŞ

Tarihi yapılar; bir kentin gelenek, görenek, yaşayış, kültür gibi unsurlarını günümüze kadar taşıyan ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlayan değerler bütünüdür. Zaman içerisinde farklılaşan yaşam koşulları, hızlı kentleşme, sosyo-kültürel etkenler sebebiyle kent merkezlerinde varlıklarını sürdürmeye çalışan tarihi yapıların çoğu zaman ayakta kalabilmesi için bakım onarımı yeterince yapılamamaktadır. Bu yapılar, kent kimliğinin önemli bir unsurudur ve süreç içerisinde sosyal ve fonksiyonel özelliklerini kaybetse bile fiziksel olarak korunmaları gerekmektedir. Ancak tarihi yapıların salt fiziksel varlığını devam ettirmek amacıyla yaşatılması bağlamında doğru işlevlendirilmemesi, kullanılmayan atıl alanlara dönüşmesi güncel problemlerdendir. Bektaş bu sorunu; “tarihi yapıların insanlardan uzak kaldığında bakımsızlıktan harap olduğu bilinmektedir”¹ sözüyle dile getirmiştir. Fiziki olarak korunan bu yapıların yaşatılabilmesi için yapının mümkünse kültürel bellekteki işlevine uygun, değilse verilecek işlevin mimari kurgusuna zarar vermeyecek nitelikte olması gerekmektedir. Tarihi yapıların yeniden işlevlendirilerek kullanılması 1964 tarihinde yürürlüğe giren Venedik Tüzüğü’ne dayanmaktadır. Venedik Tüzüğünde “Anıtların korunması her zaman onları herhangi bir toplumsal amaç için kullanmakla kolaylaştırılabilir. Bunun için bu çeşit bir kullanma arzu edilir, fakat bu nedenle yapının planı, ya da süslemeleri değiştirilmemelidir. Ancak bu sınırlar içinde yeni işlevin gerektirdiği değişiklikler tasarlanabilir ve buna izin verilebilir” ibaresi yer almaktadır.² Bu kapsamda tarihi yapılara yeni bir işlev verilerek kullanımı sağlanarak yapıların âtıl kalarak yok olması engellenmektedir ve düzenli olarak bakımı, onarımı yapılarak korunmasına katkı sağlanmış olmaktadır³. Tarihi binaya yeniden fonksiyon yüklenerek yaşatma, kültürel ve tarihi sürekliliğinin sağlanması açısından önemlidir. Ancak tarihi yapıların yeniden işlevlendirilmesine yönelik çalışmalarda mekânsal müdahalelerin boyut ve niteliğinde soru işaretleri bulunmaktadır.⁴ Bu kapsamda yeni işlev verilirken, yapının mimari, sosyal ve kültürel değerlerine sadık kalınarak, çevresel parametrelerin de göz önünde bulundurulması gerekmektedir.⁵ Kuban, yeni verilen fonksiy ile mevcut tarihi yapının çevresel-mekânsal özellikleri arasında bir uyum olması gerektiğini savunmaktadır.⁶ Kalman, yeniden işlevlendirme sürecinde mimari ile işlevin birbirinin vazgeçilmez unsuru olduklarını dile getirmektedir.⁷ Özkan Yazgan, yeni işlevin kullanımında sosyal, çevresel ve kültürel faktörlerin dikkate alınması gerektiğini belirtmektedir. Jokilehto, tarihi yapıların kendi bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır.⁸ Buradan

1 Bektaş, 2001.

2 Icomos.

3 Gazi, Boduroğlu, 2015, 58.

4 Gürdağ, Koca, 2020, 401.

5 Aydın, Yıldız, 2010, 2-3.

6 Kandemir, 2013, 32.

7 Kalman, 2010, 179-181.

8 Jokilehto, 2006, 14.

hareketle yapılan alan yazın taramaları neticesinde; tarihi yapıları yeniden kullanma sürecinde yapıların çevresi ile olan bağlantıyı bozmadan, geleneksel kompozisyonunu koruyarak tarihi sürekliliğini sağlayacak yaklaşım benimsenmesi gerektiği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Bu araştırma, tarihi yapıları yeniden işlevlendirme sürecinde yapının mimari, çevresel ve sosyo-kültürel bağlamda bir bütün olarak değerlendirilmesi konusuna dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda değişen yaşam koşulları ve hızlı kentleşme sebebiyle süreç içerisinde tarihi değerlerini korumada yetersiz kalmış Osmaniye kent merkezinde bulunan tarihi konak ele alınacaktır. Bölgedeki sınırlı sayıda tescilli binalardan olan “Doğruözler Konağı” 2015 yılında Osmaniye Belediyesinin misafirlerini ağırlamak için restore edilmiş, ancak restorasyon sonrası kullanılmaması ve bakımı yapılmaması sebebiyle atıl kalmıştır. Konağın 2022’de yeniden işlevlendirme yöntemi ile “Mutfak Müzesi’ne” dönüşümü planlanmış, revize restorasyon projeleri hazırlanmıştır. Çalışma kapsamında Mutfak Müzesi olarak yeniden kullanıma açılması planlanan yapının yeni işlev ile mekânsal açıdan uyumunu ortaya koymak ve yeniden kullanımda işlev seçiminin önemine dikkat çekmek istenmektedir. Doğruözler Konağı irdelenirken; çalışmada yeni işleve yönelik çevresel analizler ve mimari ölçekte analizler üzerinden çıkarımlar yapılacaktır.

Bu bağlamda çalışmada tarihi yapıların yeniden işlevlendirilmesi kapsamında belirlenen yeni fonksiyonun mekânsal, çevresel ve sosyo-kültürel adaptasyonu Osmaniye Doğruözler Konağı üzerinden ele alınarak, bu yaklaşımın mimarlık disiplini çerçevesinde değerlendirilmesi hedeflenmektedir.

1. Yöntem

Araştırma kapsamında; özgün işlevi konut olan, geçirdiği restorasyonun ardından Mutfak Müzesi olarak kente kazandırılması hedeflenen “Doğruözler Konağı” ele alınmıştır. Çalışmada yeni işlevin mevcut yapıya uyumu, çevresel ve mekânsal olarak test edilmek istenmiştir. Bu kapsamda tescilli binaların Mutfak Müze’sine dönüşüm örneklerinden olan, gastronomik ürünleriyle öne çıkan, yaşayan olumlu projeler olarak değerlendirilen Gaziantep’te bulunan Emine Göğüş Mutfak Müzesi ve Kahramanmaraş’ta bulunan Tematik Mutfak Müze’si örnek alan çalışmaları başlığı altında incelenmiştir. Bu yapıların projeleri, fotoğrafları, literatür kaynaklardan ve yerel kurumlardan temin edilmiştir. Ayrıca çalışma kapsamında yapılar yerinde ziyaret edilerek gözlem ve tespitler yapılmıştır.

Ardından Doğruözler Konağı üzerinde; mevcut yapı analizi, uygulanan işleve yönelik mekânsal gereksinimlerin belirlenmesi için ihtiyaç analizi ve yapının yeni işleve uygunluğunun test edilmesi şeklinde üç adım izlenmiştir. İlk aşamada tarihi konağın genel özellikleri yapının rölöve, restitüsyon, restorasyon ve revize-restorasyon projeleri üzerinden irdelenmiştir. Ek olarak Doğruözler Konağı yerinde ziyaret edilerek, tespitler yapılmıştır. İkinci aşamada yeni işlevin mekânsal gerekliliklerini belirleyebilmek için öncelikle alan yazın taraması yapılmıştır, ardından örnek projeler olarak incelenen Emine Göğüş Mutfak Müzesi ve Kahramanmaraş Tematik Mutfak Müze’si ile karşılaştırmalı

analizler gerçekleştirilmiştir. Son aşamada ise yeni işlevin yapıya uygunluğu çevresel ve mimari ölçekte değerlendirilmiştir.⁹

2. Örnek Alan İncelemesi

Örnek alan incelemesi kapsamında Gaziantep'te bulunan Emine Göğüş Mutfak Müzesi ve Kahramanmaraş'ta bulunan Tematik Mutfak Müze'si incelenmiştir. Gastronomik ürünleriyle ön plana çıkan Gaziantep ve Kahramanmaraş kentlerinde bulunan Mutfak Müzeleri turistler tarafından ilgi çekmektedir ve sıklıkla kullanımı ile yaşayan olumlu örneklerdendir. Bu gerekçeyle Emine Göğüş Mutfak Müzesi ve Kahramanmaraş Tematik Mutfak Müze'si örnek proje kapsamında değerlendirilmiştir.

2.1. Emine Göğüş Mutfak Müzesi

Türkiye'nin ilk mutfak müzesi olan Emine Göğüş Mutfak Müzesi¹⁰ Gaziantep ilinde, kentin tarihi dokusunun içerisinde, Şahinbey ilçesi, Karagöz Mahallesi, Sadık Dai Sokak üzerinde 595 ada 25 parsel üzerinde yer almaktadır (**Fot. 1**).

1904 yılında Kethüdazade Göğüş İbrahim Efendi tarafından yapıldığı bilinen konak, 2008 yılında restorasyonu tamamlanarak kullanıma açılmıştır.¹¹ Mutfak Müzesi, Gaziantep yemek kültürü hakkında ziyaretçileri bilgilendirmektedir. Müze, Gaziantep halkının geçmişte yemek pişirmek için kullanmış oldukları sahan, kaşık, çomça, kazan gibi araç gereçleri, yiyecek saklama şekillerini, misafir ağırlama ve bayram kültürlerini, verilen piknik kültürünü, şerbet ve kahve çeşitlerini, Gaziantep'e özgü çeşitli yemekleri sergilemektedir.¹²

Emine Göğüş Mutfak Müzesi'ne avludan turnikeli bir sistemle giriş ve çıkış yapılmaktadır. Avluda danışma (güvenlik kontrolü) ve tuvalet bulunmaktadır. Yapının zemin ve 1. katı müze amaçlı kullanılmaktadır ve 1. katta bir adet idari oda (müze yönetimi) bulunmaktadır (**Şek. 1**).

Avlu içerisinden yan parselde bulunan MSA (Mutfak Sanatları Akademisi)'ne erişim sağlanmaktadır. Mutfak Sanatları Akademisi'nde yemek tadımı yapılmaktadır ve Gaziantep yöresel yemeklerini tanıtacak, yapımını öğretecek eğitimler düzenlenmektedir. Mutfak müzesinin içerisinde yemek tadımının olması ise müze ziyaretçileri tarafından ilgi çeken bir durumdur ve müzeye ekonomik bağlamda katkı sağlamaktadır (**Fot. 2**).

Yapı günümüzde restorasyonda olup, güçlendirme çalışmaları devam etmektedir. Restorasyonu tamamlandığında yeniden kullanıma açılacaktır.

9 “Doğruözler Konağı” yazarlardan birinin yürütücü olarak 2015-2022 yılları arasında görev aldığı bir projedir. Proje: Osmaniye Doğruözler Konağı Restorasyon projesi, Destekleyen kurum: Osmaniye Belediyesi.

10 Yeşilyurt, Arıca, 2018, 60.

11 Seyahat Tutkunu Gezinler, 2023.

12 Ateş, Hakkı Üzümlü, 2021, 87.

2.2. Kahramanmaraş Tematik Mutfak Müzesi

Kahramanmaraş'ın mutfak kültürünün tanıtımını amaçlayan Müze, Kahramanmaraş ili merkez Dulkadiroğlu ilçesi Kurtuluş Mahallesinde, 42014 sokak, 1785 ada 111 parsel üzerinde yer almaktadır (**Fot. 3**).

Zemin+ 2 kattan oluşan, Geç Osmanlı dönemi yapısı olduğu düşünülen yapının kim tarafından yaptırıldığı belli değildir. Ancak yapıda 20. yy. ilk çeyreği Hacıpaşalı ailesi fertlerinin ikamet ettikleri bilinmektedir, bu gerekçeyle yapının bu aile tarafından yaptırılmış olmasının muhtemel olduğu düşünülmektedir. Özgün işlevi ile kullanılmayan, Geleneksel Maraş Evi plan tipolojisi özelliklerini yansıtan, dış sofalı plan tipindeki (**Şek. 2.**) yapının 2018 yılında Tematik Mutfak Müzesi olarak yeniden işlevlendirmesi yapılmıştır.¹³

Kahramanmaraş Tematik Mutfak Müzesi'ne avludan girilmektedir. Yapının zemin katında eskiden odunluk olan bölüm tuvalet ve misafirlere yöresel ikram yapılmasını sağlayan mutfak yer almaktadır. Yapının 1. ve 2. katında sergi salonları yer almaktadır (**Fot. 4.**).

Yapının Kahramanmaraş Tematik Mutfak Müzesi olarak yeniden işlevlendirilmesi esnasında özgün dokuya en az müdahale ile gerçekleştirilmesi yaklaşımı benimsenmiş, restorasyon projesi yalnızca strüktürün sağlamlaştırılması üzerine müdahaleleri içermektedir.¹⁴

Kahramanmaraş Tematik Mutfak Müzesinde haftanın belli günlerinde Maraş mutfağının geleneksel lezzetlerinden tarhana çorbası, ekşili çorba, içli köfte ve etli havuçlu pilav gibi yöresel lezzetler hazırlanma ve sunum aşamasıyla tanıtımı yapılarak gelecek nesillere aktarılmaktadır.¹⁵

Kahramanmaraş Tematik Mutfak Müzesi ilgi çekici bir proje olmasına rağmen, erişilebilirlik problemleri sebebiyle beklenen rağbeti görememiştir. 2023 Pazarcık depreminde de hasar alan yapının günümüzde restorasyon çalışmaları devam etmektedir. Yerel yönetimlerle yapılan görüşmelerde Kahramanmaraş Tematik Mutfak Müzesi'nin Kıbrıs Caddesi ile bağlantısı sağlanarak erişim sorununu gidermek için çözüm aranacağı bilgisi edinilmiştir.

2.3. Çalışma Alanı İncelemesi

1996'ya kadar Adana'nın bir ilçesi olan Osmaniye 24.10.1996'da il olmuştur. İl olması ile hızlı bir kentleşme sürecine giren şehir; tarihi değerlerine yeterince sahip çıkamamıştır. Alibeyli Mahallesi, Cevdet Sunay Caddesi, 21 Pafta, 56 Ada, 8 Parsel üzerindeki yapı Osmaniye'nin geleneksel konutlarından (**Fot. 5**). Sayıları çok az olan bu tarihi yapıların bir kısmı günümüzde Osmaniye çarşısı içerisinde, ticari dokunun arasında yer almaktadır.

13 Özger, 2021, 92.

14 Özger, 2021, 104.

15 Gül, 2022, 322.

Belediye kayıtlarında “Osmaniye Konağı” olarak adlandırılan yapının asıl adı “Doğruözler Konağı” olup, bölgedeki tarihi yapıların korunmasına yönelik çalışmaların ilklerindendir. Son Osmanlı Dönemi’nde inşa edildiği bilinen yapının ilk mülk ve arsa sahibi Doğruöz ailesidir. Bu gerekçeyle yapıya “Doğruözler Konağı” adı verilmiştir. Doğruöz ailesi döneminde yapı, tek katlı konut olarak kullanılmıştır. Çalışma kapsamında; Doğruözler Konağı’nın tek katlı mimari plan şeması araştırılmış olup, kurum ve kuruluşlarda herhangi bir verinin bulunmadığı tespit edilmiştir. Ayrıca konutun ilk sahipleriyle sözlü görüşmeler gerçekleştirilmiş ve o dönemde yaşayan sahiplerinin hayatta olmaması nedeniyle konutun planına ulaşılamamıştır. Süreç içerisinde (Son Osmanlı döneminde) Doğruözler’den satın alma yoluyla kentin tanınan ailelerinden biri olan Velipaşaoğlu ailesine geçen yapı, çeşitli tadilatlar geçirmiştir. Yapılan müdahalelerle tek katlı olan yapıya yeni bir kat ilave edilmiş, zemin kat 3 adet işyerinin kullanacağı şekilde düzenlenmiş ve 1. kat konut olarak işlevlendirilmiştir. Bu dönem zarfında yapıda gerçekleştirilen tadilatlar, ticari dokuda yer alan diğer Osmanlı kentlerindeki uygulamalarla ve Osmaniye ilinde yer alan Mehmet Eminler Konağı ile benzer tutum sergilemektedir. Konut olarak işlevlendirilen 1. kat, Geleneksel Türk evi plan şemalarından sofanın iki yanında odaların yer aldığı iç sofalı plan tipinin örneklerindendir.

Velipaşaoğlu ailesi kuyumculukla uğraşmakta olup bir dönem yapının zemin katını kuyumcu dükkânı olarak kullanmışlardır. Kuyumcu dükkânı işlevine ek olarak zemin kattaki işyerlerinin farklı dönemlerde kırtasiye olarak kullanıldığı da bilinmektedir (Bilge Kırtasiye, Ümmet Kırtasiye). Zaman içerisinde yapının zemin katı değişik ticari fonksiyonlarla varlığını sürdürmüştür. Adana Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu tarafından 23.02.2001/471 sayılı karar ile “Doğruözler Konağı”nın koruma grubu belirlenerek, 1. Derece koruma kapsamına alınmıştır.¹⁶ Tescil Belge No:01-762¹⁷ (**Fot.6.**) olan yapı süreç içerisinde satın alma yoluyla Osmaniye Belediyesi’ne geçmiştir.¹⁸

2.4.Mevcut Yapı Analizi

Mevcut yapının analizi yapılırken Doğruözler Konağı’nın konumu, Mimari plan özellikleri, korunmuşluk durumu ve işlev değişimi incelenmiştir.

Konumu: Doğruözler Konağı, Osmaniye çarşısı içerisinde, Cevdet Sunay Caddesi 21 pafta, 56 ada, 8 parsel üzerinde, Enver’ül Hamit Camii (tescilli yapı) karşısında konumlanmaktadır (**Fot. 7**). Konağın girişi kent belleğinde Hamamlar Sokağı olarak bilinen Kadir Çavuş Sokağı üzerindedir. Konağın yan tarafında bulunan hamam yapıları buranın kent belleğinde “Hamamlar Sokağı” olarak kalmasının sebebidir. (Yapının bitişik parselindeki hamam tescillidir). Bu tarihi yapının 250 metre güneyinde kentin simgesel değerlerinden olan saat kulesi ve onun hemen arkasında tescilli bir eğitim yapısı olan 7 Ocak İlköğretim Okulu bulunmaktadır. Ayrıca yapının çevresinde yoğun bir ticari doku bulunmaktadır.

¹⁶ Anonim, 2001.

¹⁷ Büyüköztürk, Oral, 2023, 246.

¹⁸ Osmaniye Belediyesi Arşivi, 2023.

Mimari Plan Özellikleri: Doğruözler Konağı dikdörtgen plan şemalı olup, zemin ve 1. kat olmak üzere iki kattan oluşmaktadır. Zemin kat planında; dükkân (işyerleri) bulunan yapının 1. katı konut olarak tasarlanmıştır. Konak; girişin avludan sağlandığı, Geleneksel Osmaniye konutlarının örneklerindendir. Geleneksel Osmaniye konutlarında günün büyük bir bölümünün geçtiği avlular; kışlık hazırlık (salça, bulgur kaynatma, fındık eleme, konserve), misafir ağırlama, çamaşır yıkama-serme gibi işlevler için kullanılmaktadır. Özellikle yaz aylarında birincil yaşam alanlarını oluşturan “hayat” adı verilen avlunun etrafı genellikle yüksek bahçe duvarlarıyla çevrilidir. Bu durum kentteki mahremiyet olgusuna dikkat çekmektedir. Doğruözler Konağı da etrafı briket malzeme kullanılarak örülen yüksek duvarlı avlusuyla bir dönemin yaşam tarzını yansıtan kent için önemli yapılardandır.

Doğruözler Konağının 1. katında bulunan konut yaşam alanına avluda bulunan ahşap merdivenden erişim sağlanmaktadır. 1. kat giriş kapısı kemerli ve ahşap doğramalı camlı kapıdır. Yapı, Geleneksel Türk evi plan şemalarından sofanın iki yanında odaların yer aldığı iç sofalı plan tipinin örneklerindendir. Doğruözler Konağı’nın 1. katında sofanın etrafında 3 oda ve mutfak yer almaktadır. Odaların yatma, oturma gibi özelleşmiş fonksiyonları bulunmamaktadır. Odalar, gündüz yer minderlerinde oturma, yer sofralarında yemek yeme, gece ise yere serilen döşeklerde uyuma eyleminin gerçekleştirilmesi ile çok fonksiyonlu kullanımın örneklerini teşkil etmektedir. Konağın zemin katının duvar kalınlıkları 40 cm olup, taşıyıcı niteliktedir. 1. katın ise duvar kalınlıkları 15 cm’dir. Yapının üst katında sofadan ana yola yapılan çıkma Geleneksel Osmaniye Konut’larında sık sık gözlemlenmektedir. Cephede hareketlilik kat arası düz silme ile sağlanmaktadır. Yapının pencereleri ise giyotin sisteme sahiptir.¹⁹

Korunmuşluk Durumu: 23.02.2001 tarihinde koruma altına alınan yapının zaman içerisinde oluşan bozulmalarının giderilmesi, işlevlendirilerek yaşatılması amacıyla Osmaniye Belediyesi tarafından 2013 yılında çalışmalara başlanmıştır. Yapının 25.03.2015 gün 4821 sayılı Adana İli Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Kurulunun kararı ile rölöve, restitüsyon ve restorasyon projesi tamamlanmıştır (**Şek. 3**).

Proje kapsamında yapı dönem eklerinden arındırılarak, orijinal mimari kurgusuna uygun yaşatılmak için çalışmalar yapılmıştır. Konağa sonradan eklenildiği tespit edilen (malzeme farklılığından anlaşılmıştır) üst örtüler kaldırılmıştır. Yapının özgün ruhunun yaşatılmaya çalışılması gerekçesiyle, üst örtü altında kalan sonradan kapatılarak kullanılmaya başlanan işyerleri iptal edilmiştir. Merdiven kullanılamaz durumda olduğu için yeniden inşa edilerek özgün konumuna yerleştirilmiştir (**Fot. 9, Şek. 4**).

Restitüsyon projesi kapsamında, yapının 1. katına sonradan eklendiği tespit edilen ıslak hacimler avluya taşınmış ve yapı özgün haliyle yaşatılmak istenmiştir.

Osmaniye konutlarının diğer bir özelliği ise avlusunda kuyu bulunmasıdır. Sıcak ve kurak iklimle sahip kuyu kent için önemli bir yere sahiptir. İklim gereği günlük yaşamın en çok kullanılan alanı olan avluda bulunan kuyu; ev halkının su ihtiyacını karşılamının yanı sıra mutfak ürünlerinin bozulmaması için konulduğu bir kiler özelliği

¹⁹ Osmaniye Belediyesi Arşivi, 2023.

de taşımaktadır. Bu sebeplerle restitüsyon projesi kapsamında kuyunun yeri tespit edilerek avlunun orijinal dokusuna uygun yaşıatılması sağlanmaya çalışılmıştır (Şek. 4).

Restorasyon projesi kapsamında avluda bulunan tuvalet sayısı kadın-erkek kullanımına olanak sağlaması amacıyla 2'ye çıkarılmış, 1. kattaki mutfığa tezgâh eklenmiştir (Şek. 5). Yapının özgün dokusunda bulunan ve projelendirilmesi esnasında çizimi yapılan belli bir dönemin yaşam tarzını tanıtan kuyu ise yapının restorasyon uygulaması esnasında kaldırılmıştır. Çatı örtüsü olan marsilya kiremitler kaldırılarak, alaturka kiremitle kaplanmıştır.

Yapım tekniği ve malzemesi: Cevdet Sunay Caddesi üzerinde bulunan yapının taşıyıcısı zemin katta taş duvardır. 1. kat ise “hıymış” sistemle yapılmıştır. Yapının çatısı ise marsilya kiremit kaplamadır. Tavan ve zemin kaplamaları ahşaptır. Giriş cephesinde bulunan kapı dış kısımdan çelik geri kalan giriş ve oda kapılarının tamamı ahşaptır.

Yapının işlev değişimi: Zemin katı işyeri (kuyumcu dükkânı ve kırtasiye), 1. katı ise konut olarak kullanıma başlayan yapı, 19. yüzyılın sonlarına doğru özgün işlevini kaybetmiş, uzun yıllar atıl durumda kalmıştır. 2011’de Osmaniye Belediyesi tarafından satın alınan yapının 2015’te Osmaniye Belediyesinin misafirhanesi olarak restorasyonu yapılmış (Fot. 10), ancak yapının kullanımı sağlanamamıştır. Kentin ve kentlinin çarşı ile buluştuğu önemli noktalardan birinde yer alan yapının, farklı bir fonksiyonla kentin tarihi kimliğine katkı sağlayacağı düşünüldükçe; 2022’de Mutfak Müze’sine dönüşümü için revize restorasyon projesi hazırlanmıştır. Bu proje Hatay Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından onaylanmıştır.

2.5. İhtiyaç Analizi

Osmaniye’nin yöresel yemek bakımından zengin olması, yöreye uygun farklı tatların bulunması sebebiyle kentte oluşturulacak bir mutfak müzesinin ilgi çekeceği düşünüldükçe, yerel yönetimler tarafından tarihi bina Mutfak Müzesine dönüştürülmek istenmektedir. Bu kapsamda Revize Restorasyon Projesi hazırlanan Doğruözler Konağı’nın yeni işlevle uyumunun tespit edilebilmesi için, öncelikle müze işlevine yönelik mekânsal gerekliliklerinin belirlenmesi gerekmektedir. Müzeler toplumun gelişmesine olanak sağlayan; eğitim, inceleme ve eğlence amacıyla kültürel mirasın toplandığı alanlardır²⁰. Müzeler, toplumların yaşantılarına dair deneyimlerinin ziyaretçilere sunulduğu turizm yapılarıdır²¹. Müzelerin mekânsal gereksinimlerinin belirlenmesinde örnek alan olarak incelenen, tarihi yapıların Mutfak Müzesi’ne dönüşümünde başarılı örnekler kapsamında değerlendirilen Emine Göğüş Mutfak Müzesi ve Kahramanmaraş Tematik Mutfak Müze’sinden faydalanılmıştır. İncelenen müzelerde toplanma mekânı olarak nitelendirilen kontrollü giriş-çıkışın sağlandığı bir alan bulunduğu saptanmıştır. Toplanma alanına yakın bir idari bölüm, ürünlerin sunulduğu sergi alanı, temizlik, depo eşyaları, tuvaletlerin bulunduğu teknik birimler, satış-yeme-içme-sosyalleşmeye imkân sağlayan kafeterya

20 Sarı Gök, Şalvarcı, 2020, 122-123.

21 Siti Athirah Najwa Kamurul Bahrin, Mazlina Mahdzar, Zuliah Abd Hamid, Arni Abdul Ghani, 2017, 205.

(MSA, mutfak) gibi sosyal alanlar tespit edilmiştir. İncelemeler doğrultusunda müzelerin mekânsal gereksinimlerini saptamaya yönelik bir tablo oluşturulmuştur (**Tablo 3.**).

Tablo 1. Müze Yapıları İhtiyaç Analizi

Müzelerin mekânsal gereksinimleri	
Giriş	Biletlerin kontrol edildiği bekleme alanı
İdari Bölüm	Yönetici ve çalışanlar için bir veya iki oda
Sergi Alanı	Teşhir elemanlarının bulunduğu alan
Atölye/Eğitim Alanı	Atölye, kütüphane, konferans salonu gibi eğitici görevi olan birimler
Satış birimleri	Kent ekonomisine katkı sağlayacak müze mağazaları
Teknik Birimler	WC (kadın, erkek, engelli), depo alanları
Sosyal Alanlar	Kafeyi ziyaret edenlere yeme-içme imkânlarının sunulması

2.6. Yeni İşlevin Mevcut Yapıya Uyumu

Özgün işlevi dışında kullanılan Doğruözler Konağı'nın, müze işlevine uyumunun değerlendirilmesine yönelik oluşturulan çalışma; yeni işleve yönelik çevresel analizler ve mimari ölçekte analizler başlıklarında incelenmiştir.

Mimari Ölçekte Analizler

Yeniden işlevlendirilen yapı mekânsal olarak, yeni işlevin getirdiği ihtiyaçlar doğrultusunda değişimler yaşamıştır. Revize Restorasyon Projesi üzerinde yapılan incelemelerden yapıya engelliler için asansör eklendiği ve merdiven kurgusunun tamamen değiştirildiği saptanmıştır. Projede merdiven ve asansörün önüne kat terası eklenerek üst kata erişim buradan sağlanmıştır. Yapının iç ve dış kısmındaki özgün duvarlarına müdahalede bulunarak, alt ve üst kat arası bağlantı sağlanmak istenmiştir. İşyerlerinden birbirine geçiş amaçlı kemerler açılmış, buralar teşhir ve satış fonksiyonu olarak önerilmiştir. Bu bölmelendirmeler ve geçişler yapıya herhangi bir dönemde yapılan müdahale ile benzer nitelik de taşımamaktadır. Müzelerin depo ihtiyacından dolayı işyerlerinin arka kısmına bölücü duvarlar eklenmiştir. Yapıya engelliler için tuvalet eklenmiştir. Bu aşamada yapılan mimari ölçekteki analizlerle Doğruözler Konağı'nın müze işlevini karşılama kapasitesinin yeterliliği sorgulanmaktadır. Yapılan analizlerde müze için gerekli olan mekânlardan giriş, sergi, teknik birimlerin mevcut olduğu, eğitim, idari ve sosyal alanlara yönelik işlevlerin bulunmadığı revize restorasyon projesinden görülmektedir (**Şek. 6**).

Müze girişi, Kadir Çavuş Sokağı üzerinden 22 m²'lik bahçeye açılmaktadır. Alanın müze girişi olarak işlevlendirilmesi doğrultusunda bu alana bir güvenlik ya da danışma birimi oluşturulmalıdır. Neufert standartlarına göre bir masa ve içerisinde bir çalışanın kullanacağı minimum oda 12,5 m²'dir.²² Ayrıca Neufertte 1 m²'ye düşen

22 Neufert, 2000, 333.

maksimum insan sayısı 6 olarak belirlenmiştir.²³ Müzelerde giriş bölümünün ziyaretçiyi içeriye davet eden geniş ve aydınlık alanlar olması beklenmektedir.²⁴ Ek olarak incelenen örnek projelerden Emine Göğüş Mutfak Müzesi'nin avlu alanı 71 m², Tematik Mutfak Müzesi'nin ise yalnızca iç avlusu 26.30 m²'dir.²⁵ Bu kapsamda müze olarak tasarlanan Doğruözler Konağı'nın bahçesinin kalabalık grupların girişi için yeterli olmadığı düşünülmektedir.

Dört oda ve bir sofadan oluşan, toplamda 83 m² alan kullanımına sahip 1. kat planında, Revize Restorasyon Projesi kapsamında sergi alanı düzenlenmiştir. Yapının zemin katı 66 m² olup teşhir ürünlerinin satışı için tasarlanmıştır. Müze yapıları için kullanılan alanın büyüklüğü envantere göre değişiklik gösterebileceği için²⁶ örnek olarak incelenen Gaziantep Emine Göğüş ve Kahramanmaraş Tematik Mutfak Müzeleri ile karşılaştırmalı analiz yapılarak nitel bir değerlendirme yapılmıştır. Bu bağlamda satış birimleri için ayrılan alanlar incelenen örnek müzelerdeki alanlar ile karşılaştırılarak benzer büyüklüklerde oldukları tespit edilmiştir. Teşhir salonu ise Emine Göğüş Mutfak Müzesi'nde 12 adet, Kahramanmaraş Tematik Mutfak Müzesi'nde 5 adettir. Doğruözler Konağı Revize Restorasyon Projesi kapsamında ise 3 adet teşhir salonu yapılması planlanmaktadır.

Tablo 2. İncelenen Yapıların Mekânsal Karşılaştırmalı Analizi

Yapının Adı	Kahramanmaraş Tematik Mutfak Müzesi	Emine Göğüş Mutfak Müzesi	Osmaniye Doğruözler Konağı
Bodrum Kat Plan	• Yok	•Yok	• Yok
Zemin Kat Plan	• Giriş • Güvenlik • Avlu • Mutfak • Sergi Salonu (1 adet) • WC	•Giriş •Güvenlik •Avlu •Mutfak •Sergi Salonları (6 Adet) •MSA (Akademi) •WC	•Giriş •Güvenlik •Avlu •Satış birimleri •WC •Teknik oda •Depo
1. Kat Plan	• Sergi Salonları (2 Adet)	•Sergi Salonları (6 Adet)	• Sergi Salonları (4 Adet) • Mutfak
2. Kat Plan	•Sergi Salonları (2 Adet)	•Yok	• Yok

Müzeden çıkış Cevdet Sunay Caddesi'ne açılan mevcut durumdaki işyerlerinin olduğu bölümden oluşturulmuştur. Ancak bu alan trafiğin yoğun olduğu bir caddeye

23 Neufert, 2000, 30.

24 Taghizadeh Sapchi, 2016, 30.

25 Özgen, 2021, 95.

26 Çetin, 2021, 232.

Tablo 3. İncelenen Yapıların İşlevsel Karşılaştırmalı Analizi

Yapının Adı	Kahramanmaraş Tematik Mutfak Müzesi	Emine Göğüş Mutfak Müzesi	Osmaniye Doğruözler Konağı
Giriş /Kontrollü geçiş	+	+	+
İdari Bölüm	+	+	-
Eğitim Alanı	+	+(MSA)	-
Mağaza /Satış Alanı	-	+	+
Kafe/Restaurant/Sosyalleşme Alanı	+	+	-
Teknik Birimler	+	+	+
Sergi Alanı	+	+	+
Merdiven	+	+	+
Engelli Rampa ve tuvaletleri	-	+	+

açıldığı için kalabalık gruplar için uygun bir çıkış noktası değildir. Aynı zamanda giriş ve çıkışın farklı yerlerden olması denetim konusunda uygun görülmemektedir.

Müze işlevi ile yeniden kullanılması planlanan yapının zemin ve 1. kat arası bağlantı sağlamak amacıyla kütsel kurgusunda değişiklikler yapılması planlanmaktadır. Doğruözler Konağı özelinde incelenen Revize Restorasyon Projesi kapsamında yapılan işlev-mekân uyumu mimari ölçekli analizinde; projenin uygulanması durumunda yapının özgün mekânsal kurgusuna zarar verileceği düşünülmektedir.

Yapılan analizlerden hareketle yeniden işlevlendirme kapsamında Doğruözler Konağı'nın tekrardan değerlendirilmesi gerektiği sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu kapsamda kültürel mirasa zarar vermeden yeni işlevin ihtiyaçlarını karşılayabilecek çözümlerin üretilmesi gerekmektedir.

Çevresel Ölçekte Analizler

Çalışmanın bu bölümünde Doğruözler Konağı'na verilecek olan yeni işlevin çevresel özellikler açısından uygunluğu sorgulanmıştır. Bu kapsamda Konağın yaya, araç ulaşımı, otopark ihtiyacı çevresel ölçekte gözlem yoluyla analiz edilmiştir.

Doğruözler Konağı; Kadir Çavuş Sokağı'nın başında, Enver'ül Hamit Camii'nin karşısında Osmaniye Çarşısı içerisinde yer almaktadır. Tarihi Konak çevresinde yapılan gözlemlerde; konağın yoğun ticari doku içerisinde bulunduğu tespit edilmiştir. Alanın

Tablo 4. İncelenen Yapının Mimari Kurgusu

Yapının Adı	Kahramanmaraş Tematik Mutfak Müzesi	Emine Göğüş Mutfak Müzesi	Osmaniye Doğruözler Konağı
Yapının Anıtsal Olması	+	+	+
Yapının sağlıklılaştırılması ile mimari kurgusunda değişiklik yapıp/yapılmadığı	-	-	+

yoğun kullanımı müzeye taşıt ve yaya erişimi noktasında sorunlara sebebiyet verecektir. Doğruözler Konağı çevresinde yaya geçitlerinin bulunmaması, kaldırımların darlığı da bu durumu desteklemektedir. Konağın çevresindeki yolların yeterli genişlikte olmaması müze girişlerinde kalabalık grupların beklemesi, toplanması noktasında uygun görülmemektedir (**Fot. 11**). Ayrıca tarihi yapı yakınında bulunan yoğun ticari aks sebebiyle alana toplu taşıma araçlarının ve yaya erişiminin kısıtlanacağı düşünülmektedir.

Analizler doğrultusunda Mutfak Müzesi olması planlanan tarihi yapı; Kahramanmaraş Tematik Mutfak Müzesi ve Emine Göğüş Mutfak Müzesi ile çevresel ölçekte karşılaştırılmıştır (**Tablo 5**).

Tablo 5. Çevresel Ölçekte Analizler

Yapının Adı	Kahramanmaraş Tematik Mutfak Müzesi	Emine Göğüş Mutfak Müzesi	Osmaniye Doğruözler Konağı
Konum	Tarihi doku	Tarihi doku	Kent merkezi, Ticari Doku (Konağın çevresinde tarihi yapılar bulunmaktadır)
Otopark	+(Yakınında)	+(Yakınında)	+(Yakınında)
Erişilebilirlik	Günümüzde – (Ancak restorasyon projesi kapsamında yapının girişinin değiştirilmesi planlanmaktadır (Dulkadiroğlu Belediyesi, 2024)).	+	-

Yapı çevresel ölçekte değerlendirildiğinde erişilebilirlik problemlerinin gündeme geleceği düşünülmektedir.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇLAR

Sosyal, kültürel ve ekonomik olarak değişimlerden dolayı işlevsel açıdan ömürlerini tamamlamış olan yapıların “yeniden işlevlendirilmesi” güncel bir yaklaşımdır. Tarihi yapıların yeniden işlevlendirilmesinde iki başlık öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki koruma ilkeleri kapsamında yapıya verilecek yeni işlevin yapının özgün işlevine yakın olması, diğeri ise yeni işlevin yapının fiziksel, çevresel özelliklerinin dikkate alınarak kurgulanmasıdır.²⁷ Us ve Faiz Büyükçam’a göre tarihi yapılar yeniden işlevlendirme kapsamında ele alındığında; mekânsal ihtiyaçlardan dolayı yapının plan ve süslemeleri değiştirilmemeli, yapının özgün plan şemasına uygun işlevler öngörülmelidir. Plana müdahalenin kaçınılmaz olduğu durumlarda ise yapılan müdahalelerin yapıya olabildiğince az zarar vermesi beklenmektedir.²⁸

Literatür araştırması, arşiv taraması, yerinde tespit ve gözlemlerden elde edilen veriler doğrultusunda yapılan bu çalışmada; tarihi değer taşıyan Doğruözler Konağı’nın süreç içerisinde geçirdiği değişimler incelenmiştir. Farklı işlevlerle kullanılan, konaktan Mutfak Müzesi’ne dönüşümü planlanan, revize restorasyon projesi hazırlanan yapının; değişimi yapı-çevre ilişkisi bağlamında incelendiğinde doğru bir yeniden işlevlendirme yaklaşımı olmadığını söylemek mümkündür. Mutfak kültürü bir toplumun kimliği niteliğinde olup, toplumları tanımlamak, toplumsal izleri ve değişimleri anlamak için kullanılabilir en etkili araçlar arasındadır.²⁹ Kent mutfağının yöresel gastronomik ürünlerini tanıtmayı hedefleyen Mutfak Müzesi’ne dönüşümü ilgi çekicidir. Ancak konağın mimari ölçekte analizleri incelendiğinde Doğruözler Konağı’nın Mutfak Müzesi’ne dönüşümü yapının özgün biçimlenişi ve atmosferinin korunamamasına, esere anlam katan detayların yok olmasına neden olacağı düşünülmektedir. Bu duruma ilaveten konağın Osmaniye Çarşısı içerisinde, ticari dokunun yoğun olduğu bir bölgede bulunması, çevresel ölçekte otopark sorununu ve kalabalık grupların erişimi noktasında problemleri gündeme getirecektir.

Çalışmada yapılan analizler doğrultusunda; Doğruözler Konağı’nın yeniden işlevlendirilme kapsamında tekrardan değerlendirilmesi gerektiği ortaya çıkmaktadır. Yapı 1.derecede tescilli kültür varlığıdır. Bu doğrultuda yapının bütünlüğünü, mimari bağlamda mekânsal ilişkilerini zedelemeyecek, çevre ile olan bağlantısını bozmadan yeni bir işlevle canlandırılması gerekmektedir.

Bu bağlamda tarihi yapının yeniden kullanıma adaptasyon sürecinde kültürel karakterleri korunarak, doğru/yaşayan fonksiyonlarla işlevlendirilmesi kapsamında mimari yapı ve çevresinin birlikte ele alınarak değerlendirilmesine sürdürülebilir alanlar oluşturmaya katkı sağlayacaktır. Ek olarak çalışmada yapılan analizler sonucu elde edilen bulgular, yerel yönetimlerle paylaşılarak nitelikli yapı oluşumuna katkı sağlanması planlanmaktadır.

27 Erginoğlu, 2021, 36.

28 Us, Faiz Büyükçam, 2023, 66.

29 Saatçi, 2016, 1-2.

ÖNERİLER

Yazgan, tarihi yapılar için en uygun işlevin yapının fiziksel ve kültürel değerlerine en az zarar veren işlev olduğunu savunmaktadır³⁰. Tarihi yapıda önerilen yeni işlevin sürdürülebilir olması yapının devamlılığı açısından önemlidir. Ayrıca yeni çözümlemeler kültürel mirasa zarar vermemenin yanı sıra fiziksel ve çevresel açıdan yeni işlevin ihtiyaçlarını karşılayabilir nitelikte olmalıdır³¹. Bu kapsamda Doğruözler Konağı'nın mimari ve çevresel analizi yapılarak, yapı-işlev uyumu değerlendirilmiştir. Yapılan değerlendirmeler çerçevesinde yapının özgün durumunu esas alan müdahale yaklaşımları belirlenmiştir.

- Çevresel ölçekte yapılan değerlendirmeler sonucunda yapıya 250 metre mesafede tescilli bir yapı olan, Osmaniye'nin en eski ve köklü okullarından, Yediocak İlköğretim Okulunun (**Fot.5.**), bulunduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yapıya 50 metre mesafede kırtasiyeler bulunmaktadır.
- Yapının özgün işlevine bakıldığında; ilk inşa edildiği dönemde zemin katının uzun bir dönem kırtasiye olarak kullanıldığı, kentin belleğinde bu alanın kitap satışı ile kaldığı tespit edilmiştir.
- Geç Osmanlı döneminde batılılaşma hareketinin önemli simgeleri olan saat kuleleri, müstakil kütüphane yapıları, mevcut cami, han-hamam ve medrese (eğitim) yapılarının bir arada yer aldığı bilinmektedir.³²
- Bu bağlamda Doğruözler Konağı için önerilen yeni işlevin günümüz koşullarına, kentin sosyo-kültürel ihtiyaçlarına yanıt verecek nitelikte olmasına dikkat edilmiştir. Ayrıca yapının yeni işlev önerisinde Yediocak İlköğretim Okuluna fiziksel yakınlığı, süreç içerisinde kitap satışı için kullanımı dikkate alınmıştır. Yediocak İlköğretim Okuluna yakınlığının yanı sıra yapı karşısında bulunan Enver'ül Hamit Camii, bitişiğindeki hamam yapıları ve yakınındaki saat kulesinin varlığı işlev seçiminde etkili olmuştur. Araştırma bulguları doğrultusunda yeni işlev, yapının mekânsal kurgusuna uygun, içerisinde kitap satışları, okuma salonu, araştırma odaları bulunan küçük ölçekte bir kütüphane olarak öngörülmektedir.

Giriş: Yapının girişi kütüphane olarak tasarlanması ön kabulü ile Kadir Çavuş Sokağı üzerindeki konut girişi değiştirilmeden, orijinal mimari kurgusuna sadık kalınarak kurgulanmaktadır.

Zemin Kat İşyerleri: Çalışma kapsamında yapının mimari kurgusunda hiçbir değişiklik yapılmadan ana yola bakan üç adet işyerine satış birimlerinin yerleştirilmesi öngörülmektedir. Bu kullanım ile tarihi yapı; hem kültürel bellekteki işlevine uygun kullanılacak, hem de ekonomik girdi sağlayabilecektir.

Avlu: Yapının avlusunda atölye çalışmalarında kullanılmak üzere bir üretim

30 Özkan Yazgan, 2011, 16.

31 Süphanoğlu, Güneş, Çelik Başok, 2022, 79.

32 Dere, 2023, 531.

mekânı tasarımı düşünülmektedir. Osmaniye'nin iklim şartları, açık alanların uzun süreli kullanımına olanak sağlayacak nitelikte olduğundan atölye olarak işlevlendirilmesi avluyu yaşayan sosyal bir alana dönüştürecektir.

1. Kat: Yapının kütüphane olarak kullanımı senaryosu kapsamında; 1. katındaki odalar okuma salonları olarak tasarlanmıştır. Odalardan bir tanesi internet erişimin sağlandığı, bilgisayarların bulunduğu dijital okuma salonu, mutfak yiyecek-içecek satış imkânına sahip bir sosyalleşme alanı olarak kurgulanmaktadır. Sofa, öğrencilerin bir araya gelerek deneysel projeler geliştirebilecekleri ve grup çalışmalarına olanak tanıyacak bir ortak mekân olarak planlanmaktadır (**Şek. 9**).

Mutfak ise çay kahve satışına imkân tanıyan sosyalleşme alanı olarak öngörülmektedir (**Şek. 11**).

Ayrıca Cevdet Sunay Caddesi'nin trafiği kapatılarak yaya etkin ulaşım önerisi geliştirilmesi uygun olacaktır.

Tüm bu önerilerin değerlendirilmesi sonucunda yapıdan maksimum verim sağlanacağı, küçük ölçekte bir kütüphane işlevinin yapının işlevsel, fiziksel, sosyo-ekonomik performansını arttıracığı öngörülmektedir. Doğruözler Konağı'nın uygun fonksiyonla kullanımı kültürel belleğin sürdürülmesi adına oldukça önemlidir. Bu bağlamda yeniden işlevlendirilecek yapının çevresel ve mimari ölçekte analizlerle kurgulanması, yaşatılmasına olanak tanıyacaktır. Ek olarak kentte doğru yapıda tasarlanacak olan bir Mutfak Müzesi kentin tanınırlığını sağlayarak, turizm potansiyelini arttıracaktır.

KAYNAKÇA

- Anonim. (2011). Doğruözler Konağı. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Adana Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu, Rap. B.80.00/32, sayı 471, Tarih 23.02.2001.
- Ateş, H. ve Hakkı Üzümlü, İ. (2021). Mirasın Aktarılmasında Müzelerin Rolü Gaziantep Büyükşehir Belediyesi'ne Bağlı Müzeler Üzerine Bir Değerlendirme, *International University Museums Association Platform Journal of Cultural Heritage UNIMUSEUM*, 4 (2), 82-95.
- Aydın, D. ve Yıldız, E. (2010). Yeniden Kullanıma Adaptasyonda Bina Performansının Kullanıcılar Üzerinden Değerlendirilmesi, *METU JFA*, 27(1), 1-22. Erişim 10.08.2023. <https://doi.org/10.4305/METU.JFA.2010.1.1>.
- Bahrin, S. A. N. K., Mahdzar, M., Hamid, Z. A. H. ve Ghani, A. A. (2017). Museum Visitors' Experiential Factors and Recommendation Intention Journal of Tourism. *Hospitality & Culinary Arts*, 9(2), 199-212. Erişim 12.07.2023.
- Bektaş, C. (2001). *Koruma Onarım*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Büyüköztürk, E. ve Oral, M., (Aralık 2023). Osmaniye İlinde Geleneksel Konuttan Apartmana Geçiş. *Hars Akademi*, 6(2), 242-269. Erişim 20.01.2024.
- Çetin, C. İ., (2021). Tarihi yapıların Sergileme Mekânı Olarak Yeniden İşlevlendirilmesi: Tate Modern ve Orsay Müzesi Örneği, *Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 2(3), 227-253.
- Dere, M. E., (Ekim 2023). İslam Medeniyeti Kütüphanelerinin Mekâna Yansıyan Örneklerinden Muğla Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesi, *Sanat Tarihi Dergisi*, 32(2), 523-547.
- Dulkadiroğlu Belediyesi, (2024). Kahramanmaraş.
- Erginoğlu, K. (2021). *Endüstri Mirasının Dönüşümü*. Yapı Dergisi, Yem Yayınevi.
- Gazi, A. ve Boduroğlu, E., (2015). İşlev Değişikliğinin Tarihi Yapılar Üzerine Etkileri Alsancak Levanten Evleri Örneği, *Megaron*, 10(1), 57-69. Erişim 10.08.2023. <https://doi.org/10.5505/megaron.2015.86570>.
- Gül, M., (2022). Kahramanmaraş Tematik Mutfak Müzesi Ve Dondurma Müzesinin Gastronomi Turizmi Kapsamında Değerlendirilmesi, *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(1), 312-334.

- Gürdağ, B. ve Koca, D., (Ekim 2020). Erken Bakanlık Döneminde Sağlık Bakanlığı Binası Üzerine Bir İnceleme, *Sanat Tarihi Dergisi*, 29(2), 399-423.
- Icomos, Erişim: http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0243603001536681730.pdf.
- Jokilehto, J. (2006). Considerations on Authenticity and Integrity in World Heritage Context. *City & Time*, 2(1), 1-16.
- Kahramanmaraş İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, (2024).
- Kalman, H. (2010), Adaptive Re-use: Learning from Vancouver, *Bildiri*, 179-181.
- Kandemir, Ö. (2013), *Kültürel Miras Kapsamındaki Yapıların, Çağdaş Yaklaşımlarla Müze İşlevine Adaptasyonları: 'Yeni' Mekânsal Deneyimler*, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Kuban, D. (2000). *Tarihi Çevre Korumanın Mimarlık Boyutu*, İstanbul: YEM Yayınları.
- Neufert, E. (2000). *Yapı Tasarım Bilgisi*, İstanbul: Beta.
- Osmaniye Belediyesi, (2023), Belediye Arşivi. [Erişim: 3.07.2023].
- Özger, Y. (2021), *Geleneksel Maraş Evlerinde Yeniden İşlevlendirme: Kocabaş Konağı Örneği*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hasan Kalyoncu Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Gaziantep.
- Özkan Yazgan, E. (2011). *Anıtsal Kültür Varlıklarının Müze Olarak Kullanımına Yönelik Yaklaşımın İstanbul İbrahim Paşa Sarayı Örneğinde İrdelenmesi*, (Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Parsel Sorgulama 1. Erişim: <https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/#ara/cografi/37.06440874522774/37.38246738910676>. Erişim Tarihi: 06.03.2024.
- Parsel Sorgulama 2. Erişim: <https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/#ara/idari/128436/56/8/1694445040963>. Erişim Tarihi: 1.09.2023.
- Parsel Sorgulama 3. Erişim: <https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/#ara/idari/131823/1785/111/1709714109542>. Erişim Tarihi: 06.03.2024.
- Saatçi, G. (2016). *Bir İletişim Biçimi Olarak Gastronomi İçinde, Kültürel Miras Olarak Gastronomi*, (Ed: H. Yılmaz), Ankara: Detay Yayıncılık.
- Sarı Gök, H. ve Şalvarcı, S. (2020). Türkiye'deki Gastronomi Temalı Müzelere Yönelik Çevrimiçi Ziyaretçi Deneyimlerinin İncelenmesi,

Seyahat ve Otel İşletmeciliği Dergisi, 18(1), 120-140. Erişim 16.08.2023 <https://doi.org/10.24010/soid.810798>.

Seyahat Tutkunu Gezinler, 2023, <https://seyahattutkunugezinler.com/2023/01/15/gaziantep-muzeleri-1-ataturk-ani-muzesi-ali-ihsan-gogus-muzesi-emine-gogus-mutfak-muzesi/>. Erişim: 06.03.2024.

Seyhan Belediyesi, (2023), Seyhan Belediyesi KUDEB Arşivi.

Süphanoglu, Y.B., Güneş, E. ve Çalik Başok, G., (2022). El Aman Kervansarayı'nın Yeniden İşlevlendirilme Açısından Değerlendirilmesi ve Tasarım Önerileri, *Online Journal of Art and Design*, 10(3), 79-102.

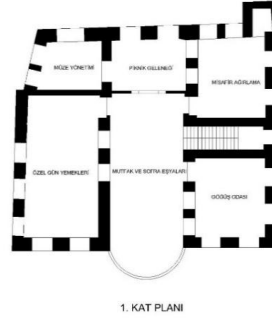
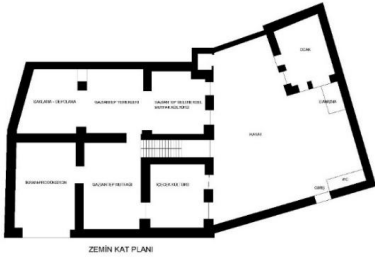
Taghizadeh Sapchi, A. (2016). *Sürdürülebilir Müzelerde Mekânsal Tasarım Kriterleri ve Gün Işığı Kullanımı*, (Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı, Ankara.

Us, F. ve Faiz Büyükçam, S. (Ocak-Şubat 2023). Demiryolu Yapısından Müzeye, *Yapı Dergisi*, 483, 66-73.

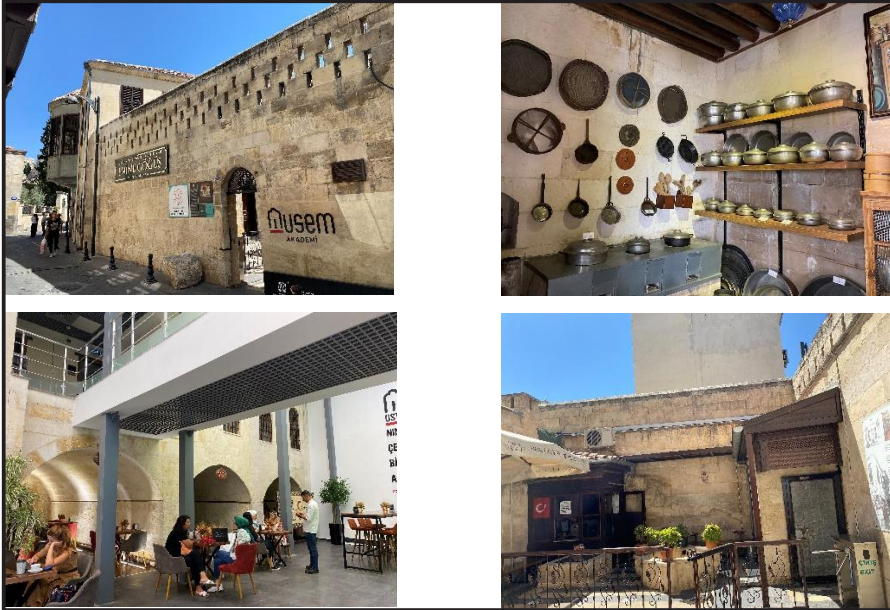
Yeğin, M. (2022), Adana Atatürk Bilim ve Kültür Müzesi 'Atatürk Evi', Doğumun 141. Yılında Atatürk 2. Uluslararası Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi Gençlik Araştırmaları ve Uygulama Enstitüsü İksad Enstitüsü.

Yeşilyurt, H. ve Arıca, R. (2018). Mutfak Müzesi Ziyaretçilerinin Deneyimlerinin İncelenmesi: Emine Göğüş Mutfak Müzesi Örneği, *Türk Turizm Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 60-70.

Fot. 1:
Emine Göğüş Mutfak Müzesi
Konumu (Parsel Sorgulama 1, 2024).

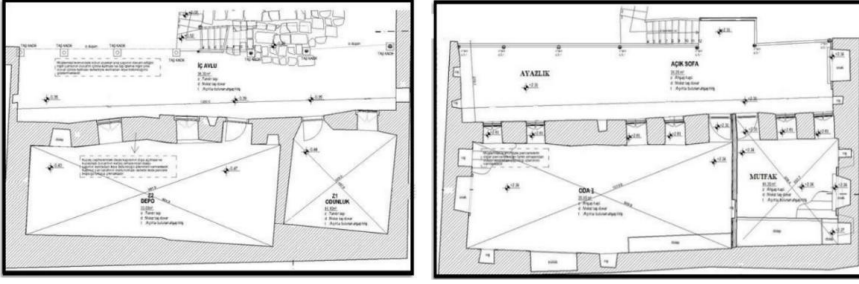
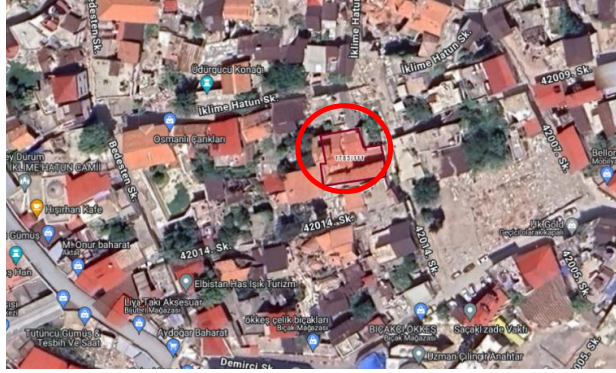


Şek. 1: Emine Göğüş Mutfak Müzesi Zemin ve 1. Kat Planı (Seyahat Tutkunu Gezinler, 2023).

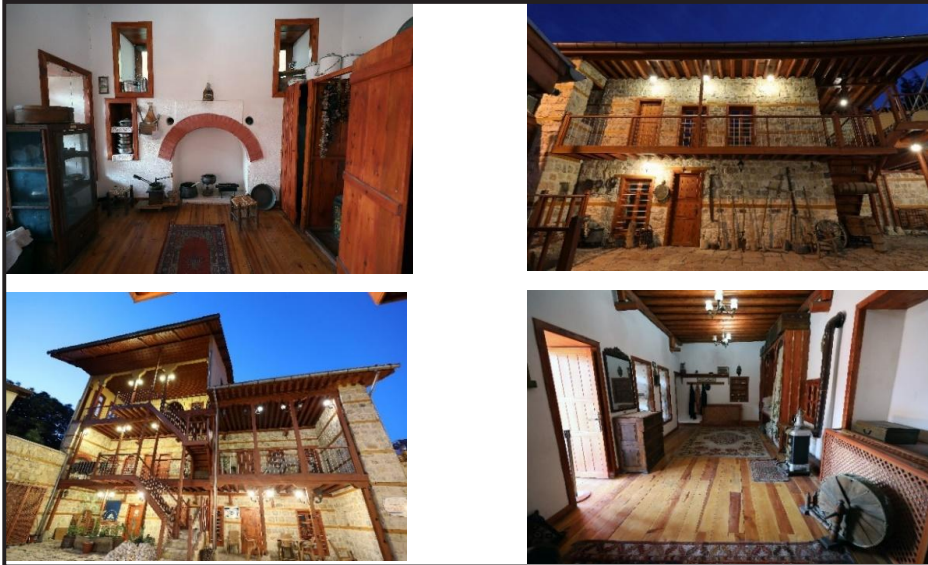


Fot. 2: Emine Göğüş Mutfak Müzesi (2023)

Fot. 3:
Tematik Mutfak Müzesi
Konumu (Parsel
Sorgulama 3, 2024).



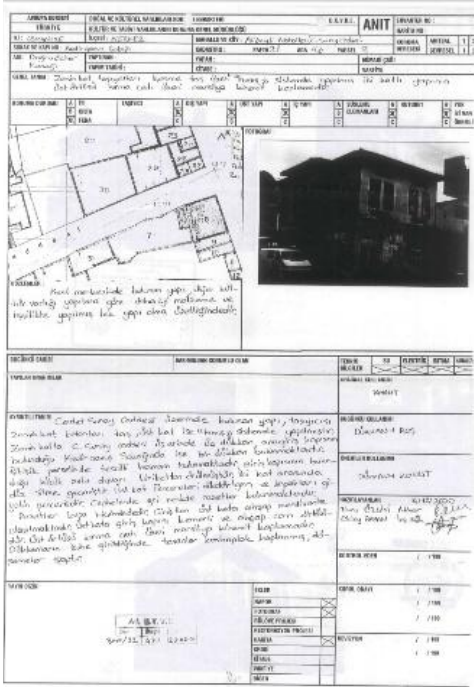
Şek. 2: Kahramanmaraş Tematik Mutfak Müzesi Rölöve Projesi Zemin Kat Planı
(Özger, 2021, 95-97).



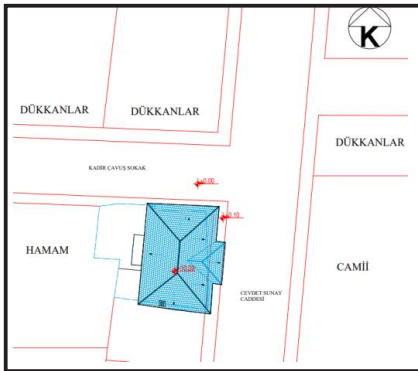
Fot. 4: Kahramanmaraş Tematik Mutfak Müzesi İç ve Dış Mekân Görşelleri (Kahramanmaraş İl
Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2024).



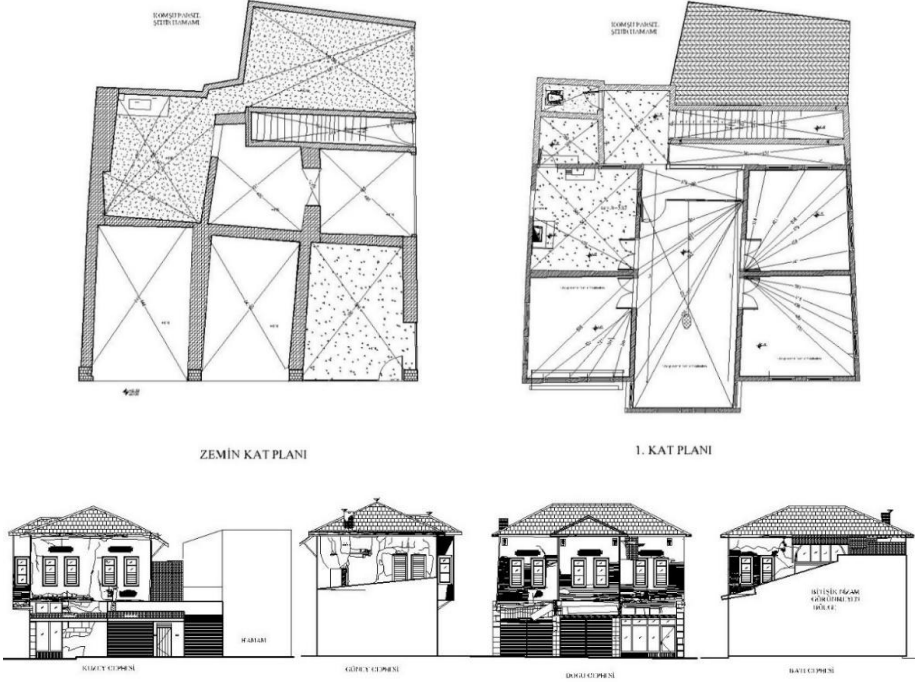
Fot. 5:
Doğruözler Konağı'nın Şehir İçindeki
Konumu (Parsel Sorgulama 2, 2023).



Fot. 6:
2001 Tarihli Anıt Fişi
(Anonim, 2001).



Fot. 7:
Doğruözler Konağı Vaziyet Planı
(Osmaniye Belediyesi Arşivi, 2023).



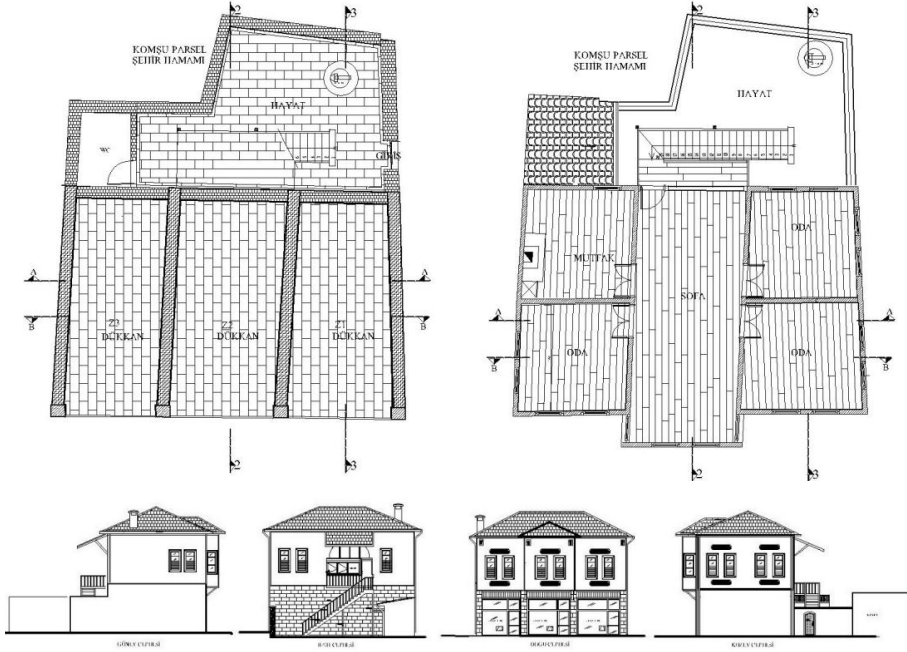
Şek. 3: Doğruözler Konağı Rölöve Projesi (Osmaniye Belediyesi Arşivi, 2023).



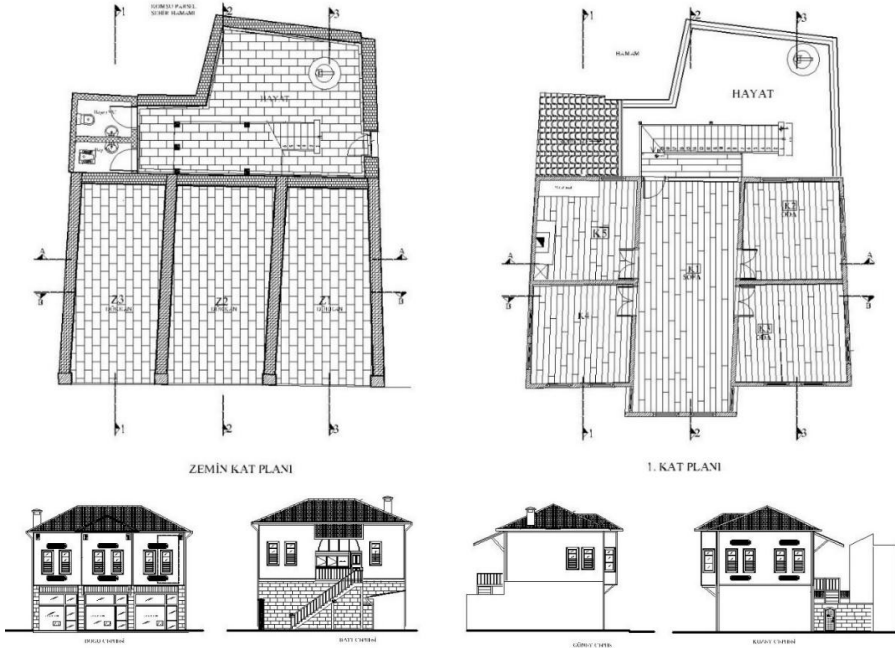
Fot. 8: Doğruözler Konağı Restorasyon Öncesi Durum, 2010. (Osmaniye Belediyesi Arşivi, 2023).



Fot. 9: Merdiven Durumu ve Tuğla Duvar ile Sonradan Oluşturulan İşyeri, 2010. (Osmaniye Belediyesi Arşivi, 2023).



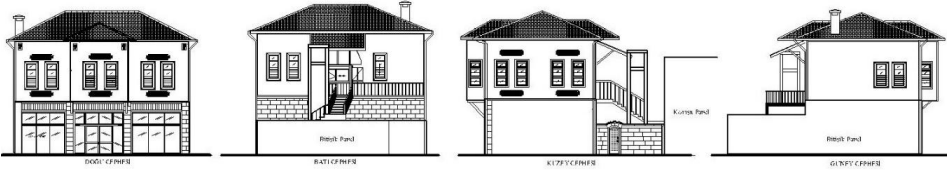
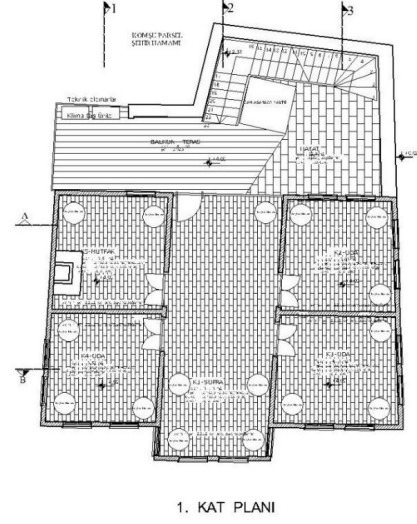
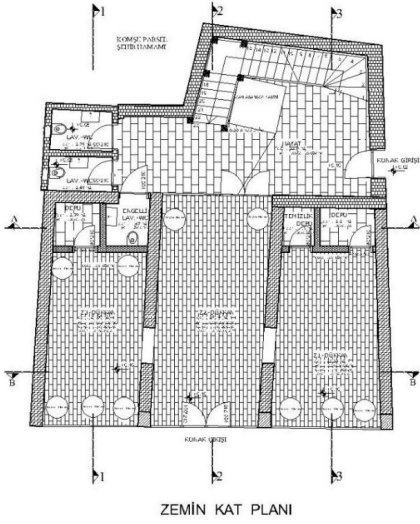
Şek. 4: Doğruözler Konağı Restitüsyon Projesi (Osmaniye Belediyesi Arşivi, 2023).



Şek. 5: Doğruözler Konağı Restorasyon Projesi (Çizim; E. Büyüköztürk).



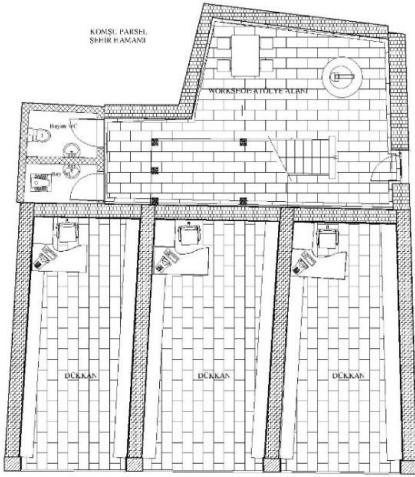
Fot. 10: Doğruözler Konağı Restorasyon Sonrası Durumu (2022).



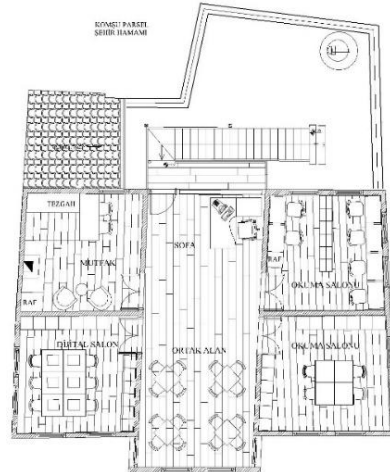
Şek. 6: Doğruözler Konağı Revize-Restorasyon Projesi (Osmaniye Belediyesi Arşivi, 2023).



Fot. 11: Doğruözler Konağı (2022).



Şek. 7: Öngörülen Kütüphane İşlevinin
Zemin Kat Planı



Şek. 9: Öngörülen Kütüphane İşlevinin
1. Kat Planı

Şek. 8:
Avlu Kullanımı İçin
Öngörülen Tasarım





Şek. 10: 1. Kat Planının Öngörülen 3 Boyutlu Görselleri



Şek. 11: Mutfakın Öngörülen 3 Boyutlu Görselleri

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar bir çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek beyanı yapmamıştır.

İntihal ve Diğer Etik Beyanlar: İntihal taraması *iThenticate* yazılımıyla yapılmış ve benzerlik oranı, derginin üst sınırı olan %15’in altında çıkmıştır. Yazarlar, makalede, kaynak gösterilenler dışındaki görsellerin kendilerine ait olduğunu belirtmiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Plagiarism & Other Ethical Statements: Plagiarism detection was conducted using the *iThenticate* software and the similarity ratio was detected below the journal’s upper limit of 15%. The authors have stated that the images, except for those whose sources are shown, belong to them.

Makaleler, ilk başvurudan yayın aşamasına değin, ön inceleme, hakem değerlendirme, editör ve İngilizce editörü inceleme süreçlerinde görülen ihtiyaçlara göre, gözden geçirme ve düzeltme yapabilmesi amacıyla yazara en az bir kere geri gönderilmekte ve yayın öncesinde de yazarın son durum onayı alınmaktadır. Yoğunluk ve personel sıkıntısı dolayısıyla dergi tarafından ayrıca nihai, detaylı bir redaksiyon işlemi yapılamamaktadır. Dilin kullanımı, imlâ ve redaksiyonla ilgili hususlar ve kullanılan görsellerin kalitesi yazarların sorumluluğundadır.

From the first submission to the publication stage, articles are returned to the author at least once for review and correction, depending on the needs encountered during the preliminary review, peer review, editor and English editor review processes. In addition, the author’s approval is obtained for the final version of the article in publication format before publication. Due to the density, and lack of personnel, no additional redaction (editing the writing/typing) is performed by the journal. The language usage, expressing style, spelling, typing and reduction matters and the quality of the images used are the responsibility of the authors.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | Ege University, Faculty of Letters
Sanat Tarihi Dergisi | Journal of Art History
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 34, Sayı: 1, Nisan 2025 | Volume: 34, Issue: 1, April 2025

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Selami FEDAKAR ♦ Baş Editör (Editor in Chief): Dr. Ender ÖZBAY ♦ Editöryal Kurul (Editorial Board): Prof. Dr. Lale DOĞER, Prof. Dr. Semra DAŞCI, Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryâ - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

(İlgili sayının bilimsel hakemleri, tüm makaleleri içeren “Sayı Tam Dosyası”nda belirtilmiştir.)

(The scientific referees of the relevant issue are presented in the “Full Issue File” containing all articles.)

[İnternet Savfası \(Acık Erisim\)](#)

[İnternet Page \(Open Access\)](#)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.



KONYA İLİ BOZKIR İLÇESİ DEREİÇİ (GEDERET) SARNIÇLARI



THE CISTERNS IN DEREİÇİ (GEDERET) OF BOZKIR DISTRICT, KONYA PROVINCE

Sevgi PARLAK*

Halil İbrahim KUNT**

ÖZ

Konya İli, Bozkır ilçesi Dereiçi (Gederet) mahallesinde yer alan toplam sekiz adet sarnıçtan yalnızca dört sarnıç günümüze gelebilmiştir. Düzen Sarnıcı, Göktaş Sarnıcı, Gömme Sarnıcı ve Güney Sarnıcı adlarıyla anılan yapılar, Konya Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu tarafından 23 Mayıs 2008 tarihli ve 2375 sayılı kurul kararıyla korunması gerekli taşınmaz kültür varlığı olarak tescillenmiştir. Konya, kurak ve bozkır iklimine sahip bir kent olmasından ötürü gerek yerleşimin merkezinde gerek ise kırsalında tarihsel olarak su temininde karşılaşılan zorluklarla başa çıkmak amacıyla oldukça çok sayıda sarnıç inşa edilmiştir. Dereiçi (Gederet) sarnıçları “kısmi (yarı) gömme tipi” olarak tanımlayabileceğimiz tipolojide yer alan yapılar olup, dikdörtgen planlı ve tonozla örtülüdür. Plan şemaları ve üst örtüleriyle özellikle Teke yöresi ve yakın çevresinde görülen dairesel gövdeli ve üzeri kubbe veya külahla örtülü sarnıç tipi Konya’nın merkezinde veya ilçe ve kasabalarında görülmemektedir. Dereiçi (Gederet) sarnıçlarında kapının yeri ve yönü tepelerden ve çevresindeki yükseltilerden vadi tabanına inen kar ve yağmur suyunun geliş yönüne göre belirlenmiş ve kimi zaman bu tip sarnıçların inşasında araziye buna bağlı olarak eğim verilmiş veya ayrıca arklar yapılmıştır. Yerel ustalar tarafından inşa edildiğini tahmin ettiğimiz sarnıçların hiçbirinde inşa tarihini veren bir kitabe yer almamaktadır. Taş işçiliği, bölgede rahat ulaşılan malzemenin kullanımı bu sarnıçlarda yerel mimarinin bir yansımasıdır. 19. yüzyıldan itibaren hız kazanan sarnıç inşaatları, dönemin kuraklık ve su kıtlığı sorunlarına karşı üretilen çözümlerdir. 1844 ve 1928 yıllarında yaşanan büyük kuraklıklar, özellikle İç Anadolu bölgesindeki halkın suya erişimini zorlaştırmış ve bu durum sarnıç inşaatlarının artmasına sebep olmuştur. Dereiçi mahallesindeki şimdiye kadar hiçbir yayında incelenmemiş ve araştırmaya konu edilmemiş bu sarnıçlar da su sorununa çözüm amacıyla 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başında inşa edilmiş, halk mimarisini ve işçilik geleneğini temsil eden örnekler olarak korunması gerekli kültür varlıklarıdır.

Anahtar Kelimeler: Konya, Bozkır, Su Mimarisi, Sarnıç, su.

* Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5530-9545> ♦ E-mail: sevgipar@istanbul.edu.tr

** Arkeolog, Konya Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-8703-1727> ♦ E-mail: halilibrahimkunt@gmail.com

ABSTRACT

Konya Closed Basin is characterized by higher temperatures compared to other regions of Central Anatolia and is notably deficient in surface water resources. This situation has necessitated the construction of cisterns in areas lacking underground water sources, with the primary purpose of collecting snowmelt and rainwater. Particularly in villages such as Çumra, Bozkır, Karapınar, Seydişehir, and certain villages in Aksaray, these cisterns have played a pivotal role in addressing the region's water requirements. In antiquity, various types of cisterns have been identified in Konya and its surrounding areas. During the Anatolian Seljuk period, cisterns were constructed in urban centers, towns, and along caravan routes. These structures not only addressed the water needs of caravans but also contained troughs for watering animals. Around Anatolia, stone-built cisterns were widespread, both in the ancient period and during the Seljuk and Ottoman periods. During the 1522 Rhodes Campaign, cisterns were strategically placed along the Tavas, Muğla, and Bodrum routes to supply water to the Ottoman army. The structural designs of cisterns are diverse. Some cisterns take the form of open pools, while others are covered with domes, vaults, or conical roofs. Some cisterns feature one or two openings (cistern mouths) for water extraction. Certain examples also include stairs leading into the cistern reservoir and distinctive entry doors. The interior walls of these cisterns are typically plastered with mortar to prevent water leakage, with some cases where this plaster is also applied to the outer surfaces. Typologically, cisterns are classified into carved rock cisterns, ground-embedded cisterns (fully and partially embedded), and single or double-storey fully embedded cisterns. Carved rock cisterns are typically found in natural areas, while fully embedded cisterns are more efficient in utilizing surface water collection. In Bozkır District of Konya Province, in Dereiçi (Gederet) village, only four out of a total of eight cisterns have survived. These structures, named Düzen Cistern, Gökteş Cistern, Gömme Cistern, and Güney Cistern, were designated as immovable cultural assets requiring protection by the Konya Cultural and Natural Heritage Preservation Board under decision no. 2375 on May 23, 2008. The design of these cisterns has been adapted to their surrounding surface conditions. The cisterns in Dereiçi (Gederet) can be classified as "partially (semi) embedded" types, featuring rectangular plans and vaulted roofs. Their structural forms and roof types differ significantly from the circular-bodied cisterns covered with domes or conical roofs, which are commonly seen in the Teke region and surrounding areas, and are not found in central or rural Konya. The location and orientation of the cistern doors in Dereiçi (Gederet) are strategically determined based on the flow direction of rainwater and snowmelt descending from the surrounding hills to the valley floor. In certain cases, the terrain near the cisterns has been graded to facilitate water flow, or arches have been constructed for this purpose. None of the cisterns, which we assume were built by local craftsmen, bear an inscription indicating their date of construction. The stone masonry and the use of materials that are easily accessible in the region are a reflection of local architecture in these cisterns. The rapid expansion of cistern construction since the 19th century was primarily a response to the drought and water scarcity challenges of the time. Major droughts in 1844 and 1928 exacerbated the difficulties in accessing water, particularly in the Central Anatolian region, leading to an increase in cistern construction. The cisterns examined in Dereiçi Village were constructed in the late 19th and early 20th centuries as part of the local response to water scarcity, serving as representations of folk architecture and craftsmanship traditions.

Keywords: Konya, Bozkır District, Water Architecture, Cistern, water.

GİRİŞ

Konya ili kapalı havzasında sıcaklık İç Anadolu'nun pek çok kesimine göre çok daha yüksektir. İl geneli yer üstü kaynakları yönünden oldukça zayıftır. Özellikle Çumra, Bozkır, Karapınar, Seydişehir ve Aksaray'ın bazı köylerinde olduğu gibi yer altı suyunun bulunmadığı yerlerde yapıların damlarına düşen kar ve yağmur sularını depolamak amacıyla sarnıçlar inşa edilmiştir.

Sarnıç¹, açık havuz biçimli olabileceği gibi çoğu kere üzeri tonoz biçimli bir tavanla veya kubbeyle/külahla örtülü bir tasarım da sergileyebilir. Bazı örneklerde tavanın tepesinde sarnıçtan su çekmeye olanak veren bir ya da iki delik (sarnıç ağzı) bulunabilir. Bazı sarnıçlarda ise sarnıcın içine girişi sağlayan küçük bir kapı ayrıca merdivenler bulunur. Haznenin tabanına kadar inşi olan merdivenler sayesinde hem içeriden su alınabilir hem de zamanla zeminde biriken çamur ve tortu belirli aralıklarla temizlenebilir. Sarnıcın haznesinin iç duvarları ya tamamen ya da belli bir yükseltiye kadar su geçirgenliğini engellemek için horasan harcıyla sıvanır. Bazı örneklerde sıva sarnıcın dış yüzünde de görülmektedir. Yüzeyin doğal meyline uygun olarak akan suların toplandığı yerlerde yapılan sarnıçlarda ise toprağın yüzeyinden gelen suların sarnıcın içerisine girebilmesi için sarnıç duvarlarında da delikler açılmıştır.

Sarnıç örneklerinin örtülerinde tonoz, kubbe ve külâh olmak üzere üç farklı tip örtü örneği tespit olunmaktadır. Ayrıca özellikle tonoz örtüsünün üzeri toprak damla kaplanarak içerideki suyun yazın serin kalması sağlanmakta, kışın da donması engellenmektedir. Tipolojik açıdan bu tür sarnıçlar kayaya oyma sarnıçlar, zemine gömme sarnıçlar (1. tam gömme sarnıçlar, 2. kısmi (yarı) gömme sarnıçlar), tek katlı sarnıçlar (1. kısmi gömme, 2. tam gömme) ve iki katlı tam gömme sarnıçlar olarak sınıflandırılmaktadır².

Antik dönemde gerek Konya'da gerekse yakın çevresinde farklı tipte sarnıç örneklerine rastlanmaktadır. Anadolu Selçuklu döneminde Konya ve yakın çevresindeki kentlerin merkezlerinde sarnıçlar inşa edildiği gibi özellikle de kervanların geçtiği menzillerde de sarnıçlar yapılmıştır. Bu grup sarnıçlarda özellikle hayvanlar için düşünülmüş yalaklar göze çarpmaktadır. Çumra-Akören (Akviran) arasında yer alan Akhan Sarnıcı buna bir örnektir³.

Konya il sınırları içindeki Türk dönemine ait en erken tarihli sarnıçlar, 13. yüzyıla tarihlenmektedir. Özellikle Meram ilçesinde bulunan Ak Sarnıç ve Ana Sultan Sarnıcı, bu dönemin önemli su yapıları arasında yer alır. Ak Sarnıç, XIII. yüzyıla tarihlendirilen ve "iki katlı, tam gömme sarnıçlar" grubuna giren bir yapıdır⁴. Selçuklu ilçesindeki İnce

1 Sarnıç kelimesi etimolojik kökeni itibarıyla "sıhrıcden" (çoğulu sahârîc) gelmektedir. İran'da üstü kubbe örtülü ve havalandırma bacalı sarnıçlara "âb-anbâr" denilmektedir. Türkçedeki kullanımının Arapça'dan kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Bozkurt, 2009, 158.

2 Özyurt, 1988, 11.

3 Özyurt, 1988, 9.

4 Karpuz, 2009a, 644.

Minareli Medrese'nin adıyla bilinen sarnıç⁵ caminin vakfiyesinde (H. 663-679/1265-1280) yer almaz (**Şek. 1**). Bu nedenle sarnıcın daha sonraki bir tarihte, muhtemelen XIV.-XV. yüzyıllarda inşa edildiği düşünülmektedir⁶. Bu sarnıç ise “tam gömme tipi” sarnıçların temsilcisidir. Meram⁷ ilçesinde Ak Sarnıç ve Ana Sultan dışında Gökyurt Katır İni, Köyceğiz, Şerafeddin ve Gökyurt Başpınar Mahallesi sarnıçları⁸; Selçuklu ilçesinde Selçuklu Hanaybaşı, Kanlı, Takkeli, Devler ve Arap sarnıçları⁹; Bozkır ilçesinde Dikilitaş Büyük ve Sarıoğlu arasındaki sarnıçlar; Akören ilçesinde Nalçeken, Sakaltutan ve Orhaniye Büyük sarnıçları; Çumra'da Apa Tatarın, Alibeyhüyüğü ve Apa Sarnıcı; Ahırlı'da Akkise Yukarı Sarnıcı ve Hadim-Aşağıkızılkaya arasındaki sarnıçlar Konya'nın ilçelerinde tespit olunan sarnıç örnekleridir¹⁰.

Anadolu'da özellikle kırsal kesimde taş örgülü sarnıçlar her dönemde yaygın olarak görülmektedir. Güneybatı Anadolu'da, daha 1522 yılında Rodos seferi dolayısıyla ordunun su ihtiyacını güvenle sağlamak amacıyla sefer güzergâhı üzerinde yer alan Tavas, Muğla ve Bodrum hattında da sarnıçlar inşa edilmiştir¹¹.

Batı Akdeniz kıyı şeridiyle Toros Dağları arasındaki sahada yer alan Teke yöresi sarnıçları bölgeye düzensiz olarak dağılmıştır. Bu sarnıçlar özellikle Antalya'nın merkeziyle çevresinde, Korkuteli-Kaş-Elmalı, Fethiye-Korkuteli, Bucak-Korkuteli, Isparta-Antalya, Burdur-Antalya-Bucak, Kocaeliler-Bucak hattı üzerinde yoğunlaşmaktadır. A.Şevki Duymaz, bu bölgedeki bilinen en erken tarihli sarnıcın XIV. yüzyıla ait olduğunu, diğerlerinin ise genellikle XVIII. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl başlarında inşa edildiğini aktarmaktadır¹². Duymaz'ın değerlendirmelerine göre incelediği sarnıçlar “dikdörtgen planlı, tonoz örtülü veya düz damlı”, “silindirik gövdeli ve basık kubbeli”, “sekizgen gövdeli ve külahlı” ve son olarak da “kuyu sarnıçları” olmak üzere çeşitli tipolojik sınıflandırmalara ayrılmıştır.

Antalya bölgesinde özellikle de Murat Paşa Çiftliği arazisinde¹³ çok sayıda sarnıç ve kuyu yer almaktadır. Kentin suyu geçirgen kalkerli bir araziye sahip oluşu ve iklimi nedeniyle sarnıç inşaatı zaruriyet olarak ortaya çıkmıştır. Tonozla örtülü örneklerin yanı sıra özellikle bu yörede kare planlı ve kubbeli sarnıçlar özel bir grubu ortaya koymaktadır. Suyun biriktirebilmesi için sarnıçların zemin seviyesinde, beden duvarlarına delikler açılmış olduğu gözlenmektedir.

5 İnce Minare Dârülhadisi'nin güneyinde yer alan sarnıç tipolojik olarak tam gömme sarnıç grubuna dahildir. Bk. Özyurt, 1988, 40.

6 Özyurt, 1988, 41

7 Boran ve Mutlu, 2014, 310-343.

8 Gökyurt sarnıçları hakkında bkz. Mutlu ve Bozkurt, 2023, 699-700.

9 Prof. Dr. Haşım Karpuz bu sarnıçlardan Kanlı Sarnıcı, Hanaybaşı Sarnıcını, Arap Sarnıcını ve Devler Sarnıcını 13. yüzyıl Selçuklu eseri olarak tarihlendirmektedir. Karpuz, 2009b, 452-454.

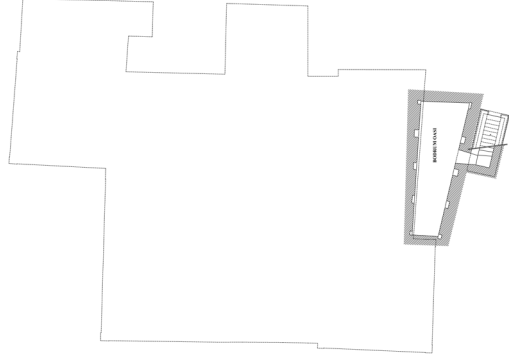
10 Mutlu, 2014, 310-345.

11 Afatoğlu, 2016, 43-44; Karpuz, 2010, 103-114.

12 Duymaz, 2009, 228.

13 Önge, 1967, 24-26.

Konya İli Bozkır İlçesi Dereiçi (Gederet) Mahallesi’nde yer alan sarnıçlar daha önce hiçbir bilimsel çalışmada incelenmemiştir. Bu çalışmada 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarında bölgede yaşanmış olan kuraklık ve su kıtlığına karşı geliştirilen yerel mimari çözümler ele alınmaktadır. Araştırmamızın asıl amacı ise Dereiçi (Gederet) sarnıçlarını inşa teknikleri, plan tipolojileri, kullanılan malzeme ve topoğrafya ile kurdukları uyum açısından detaylı biçimde inceleyerek, Konya kırsalındaki geleneksel su yapıları içerisindeki özgün konumlarını ortaya koymak, Anadolu genelindeki sarnıç tipolojisine katkı sağlamak ve bu yapıların korunması gereken yerel kültür varlıkları olarak taşıdıkları değeri vurgulamaktır. Çalışma için sahada yerinde tespit, inceleme ve belgeleme çalışmaları yürütülmüş [fotoğraflama, ölçü alma, coğrafi haritalandırma, rölöve çizimleri (plan, kesit, cephe çizimleri vb.)], literatür ve arşiv taramaları yapılarak sarnıçlar detaylıca incelenmiş ve değerlendirilmiştir.



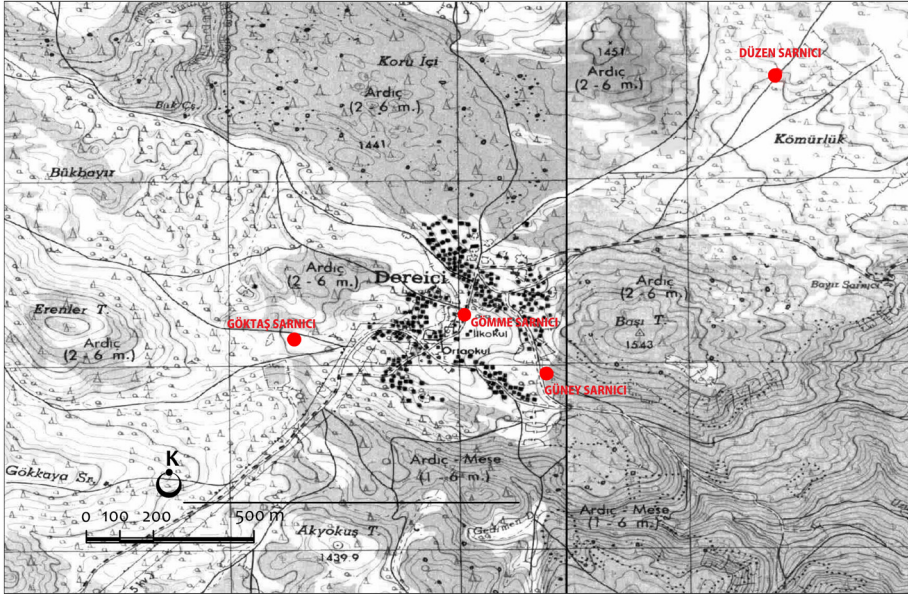
Şek. 1. İnce Minareli Medrese’ye bitişik sarnıç (Konya Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü Arşivinden, 2008)

1. Konya ili Bozkır İlçesi Dereiçi (Gederet) Sarnıçları

Günümüzde Konya ili Bozkır ilçesine bağlı Dereiçi mahallesinin eski ismi Gederet’tir. Yerleşim yerinde Sinat Tepe Mezarı¹⁴, Gömme Oluk Çeşmesi, kayadan oyma manastırlar, Roma dönemine ait kaya mezarları ayrıca Dereiçi Merkez Büyük Camii’nin hemen yanında harap durumda Selçuklu dönemine ait bir de mescid yer almaktadır.

İkisi Dereiçi’nin merkezinde biri yerleşimin 1.5 km kuzeydoğusunda diğeri ise yaklaşık 500 m batısında yer alan sarnıçlar, yerel halk mimarisini temsil eden taşınmaz kültür varlıklarıdır. Yerleşim yerinde toplam sekiz sarnıç bulunmasına karşın, bunlardan sadece dördü günümüzde kullanılmakta; diğerleri tamamen yok olmuştur. Bu sarnıçlardan Düzen Sarnıcı, Göktaş Sarnıcı, Gömme Sarnıcı ve Güney Sarnıcı (Şek. 2-3) adlarıyla anılan su yapıları, Konya Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu tarafından 23 Mayıs 2008 tarihli ve 2375 sayılı kurul kararıyla korunması gerekli taşınmaz kültür varlığı olarak tescillenmiştir. Bu sarnıçlardan yaz aylarında hayvanları sulama amaçlı faydalanılmaktadır. Araştırmaya konu olan sarnıçlarda su haznesi toprağa gömülü vaziyetteyken, sarnıcın üst örtüsü toprak üstündedir. Bu sebeple de dört örneği de kısmi (yarı) gömme sarnıçlar başlığı altında değerlendirmektedir.

14 Dört adet sütun üzerinde üzeri kubbeyle örtülü olduğu yöre halkı tarafından belirtilen türbe bugün harap haldedir.

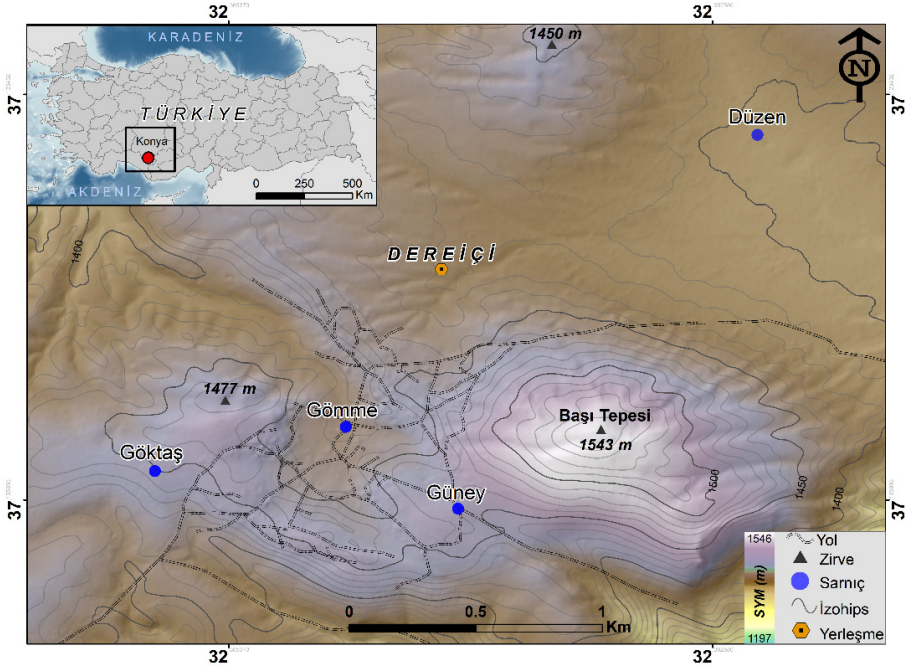


Şek. 2: Konya ili Bozkır ilçesi Dereiçi (Gederet) mahallesindeki sarnıçlar (Harita Genel Komutanlığı'nın 1/25.000'lik paftaları üzerine, koordinatlara göre işlenmiştir)

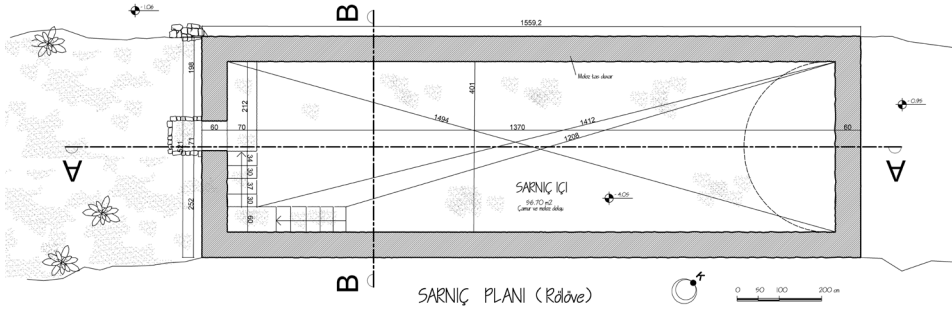
1.1. Düzen Sarnıcı

Düzen Sarnıcı, Konya İli, Bozkır ilçesi, Dereiçi (Gederet) mahallesinde yerleşiminin yaklaşık 3 km kuzeydoğusunda ve kırsal bir alanda bulunmaktadır (**Şek. 2-3**). Kuzeydoğu–güneybatı istikametinde, dıştan yaklaşık 5.21x15.59 m ölçülerinde dikkörtgen bir plana sahiptir (**Şek. 4**). Sarnıç yöresel kireç taşı kullanılarak inşa edilmiştir (**Fot. 1; Şek. 5-6**).

Sarnıcın üst örtüsü, iki uzun kenara doğru pahlanarak sıkıştırılmış toprakla örtülü ve deformasyona uğramış beşik çatı görünümünde olup, içten yarım daire kemerli bir beşik tonozla örtülüdür (**Şek. 7; Fot. 2**). Üzerinde bir tarihe rastlamadığımız Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü'nün hazırlamış olduğu tescil fişinde yer alan fotoğrafta üst örtüdeki toprak dam dokusu daha net anlaşılabilmektedir (**Fot. 3**). Sarnıcın üzerine sonradan moloz taşlar dizilerek sıkıştırma yapılmış ve toprağın yanlara akması önlenmeye çalışılmıştır. Sarnıç gövdesinde olduğu gibi tonoz örtüde de moloz taş kullanılmıştır. Sarnıcın duvar kalınlığı 60 cm olup, iç ölçüleri 4.01x13.70 m'ye düşmektedir (**Şek. 8-9**). Güneybatıya bakan dar kenarın ortasına açılan 70 x 110 cm ebadındaki küçük bir kapı ile sarnıcın içine girilmektedir. Zemine 11 basamaklı iki kollu taş merdivenle ulaşılmaktadır. Sarnıcın iç yüksekliği 4.06 m'dir. Sarnıcın tonoz örtüsünde ve duvar örgüsünde kullanılan moloz taşların aralarında derz dolgusu yoktur. Son yıllarda su sızıntısını önlemek amacıyla zeminden itibaren yaklaşık 2.50 m yüksekliğe kadar duvarlar çimento harçlı sıvayla sıvanmıştır. Sarnıç halen su tutabilme özelliğini korumaktadır.



Şek.3: Yükselti eğrilerine göre su akaçlamalarının Dereiçi (Gederet) sarıncılarına yönelimini gösteren topografik harita (Çiz. Haz. Fiziki Coğrafya Uzmanı Mahsum Bozdoğan, Ocak 2025)¹⁵

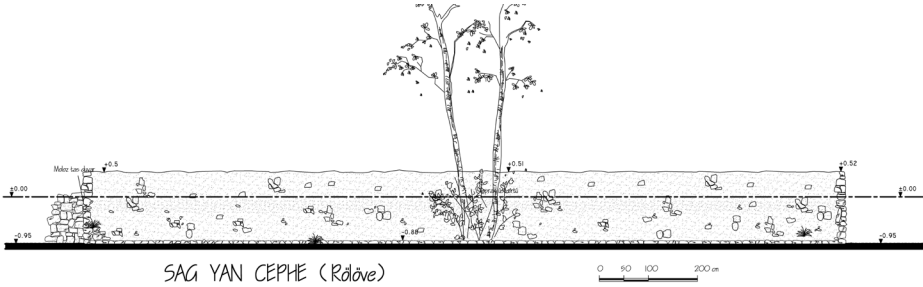
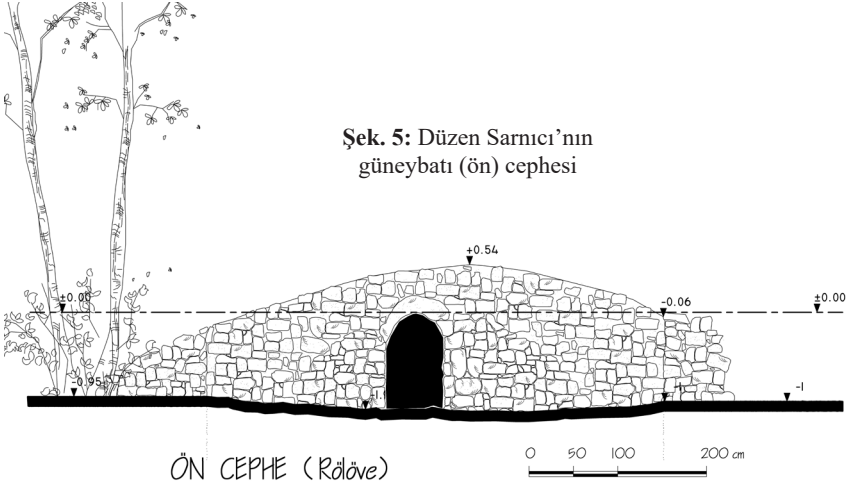


Şek. 4: Düzen Sarıncı'nın planı.

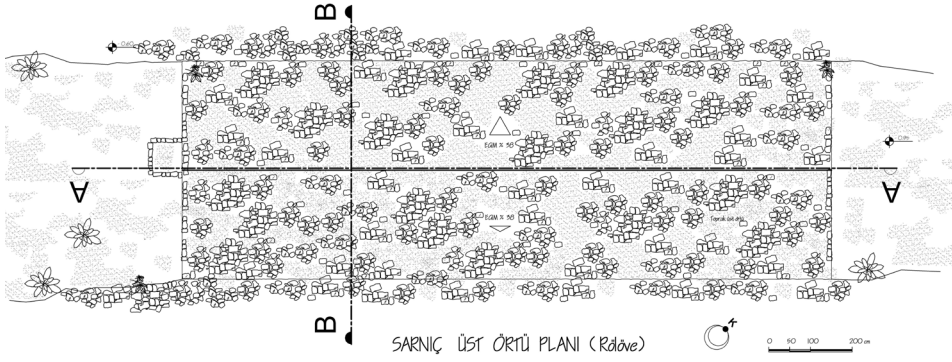
15 Harita Genel Müdürlüğü'nün 1:25.000 topografya haritaları ve bu haritalardan elde edilen 10 metrelik Sayısal Yükselti Modelleri (SYM/ DEM)'nden üretilmiştir. Haritadaki gerekli sayı-sallaştırmalar Coğrafi Bilgi Sistemleri (CBS) yazılımlarından biri olan ArcGIS Pro ortamında yapılmıştır. Haritayı çizen Fiziki Coğrafya Uzmanı Mahsum Bozdoğan'a (İstanbul Üniversitesi, Coğrafya Bölümü, Fiziki Coğrafya Anabilim Dalı, Doktora öğrencisi) çok teşekkür ederiz.



Fot. 1: Düzen Sarnıcı'nın güneybatıdaki giriş cephesi



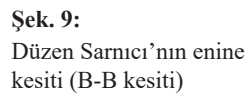
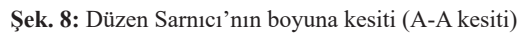
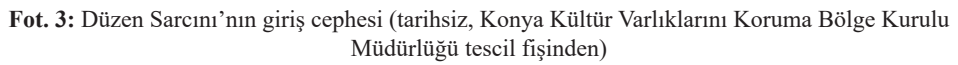
Şek. 6: Düzen Sarnıcı'nın doğu (sağ yan) cephesi



Şek. 7: Düzen Sarnıcı'nın üst örtüsünün planı



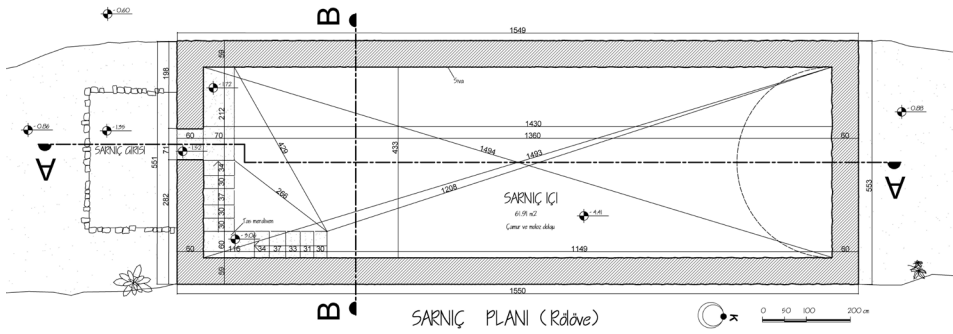
Fot. 2: Düzen Sarnıcı'nın tonoz örtüsü



1.2. Göktaş Sarnıcı

Göktaş Sarnıcı, Konya İli, Bozkır ilçesi, Dereiçi (Gederet) mahallesi yerleşiminin yaklaşık 500 m batısında yer almaktadır (Şek. 2-3). Kuzey – güney doğrultusunda dıştan yaklaşık 5.51 x 15.49 m ölçülerinde dikdörtgen bir plana sahiptir (Şek. 10). Yöresel kireç taşı kullanılarak inşa edilmiştir (Fot. 4; Şek. 11-13).

Sarnıcın üst örtüsü, iki uzun kenara doğru pahlanarak sıkıştırılmış toprakla örtülü ve deformasyona uğramış beşik çatı görünümünde olup, içten beşik tonoz örtülüdür (Fot. 5; Şek. 14-15). Sarnıç gövdesinde olduğu gibi tonoz örtüde de moloz taş kullanılmıştır. Sarnıcın duvar kalınlığı 60 cm olduğu için içten içe ölçüsü 4.30x14.30 metredir. Güneye bakan dar kenarın ortasına açılan 71x148 cm ebadındaki küçük bir kapı ile sarnıcın içine girilmektedir. Zemine 12 basamaklı iki kollu taş merdivenle ulaşılmaktadır (Fot. 6). Sarnıcın iç yüksekliği 4.42 m'dir. Duvar örgüsünde kullanılan moloz taşların aralarında derz dolgusu yoktur. Son dönemlerde su sızıntısını önlemek amacıyla zeminden itibaren 2.83 m yüksekliğe kadar çimento harçlı sıva yapılmıştır (Şek. 16). Sarnıç halen su tutabilme özelliğini korumaktadır.

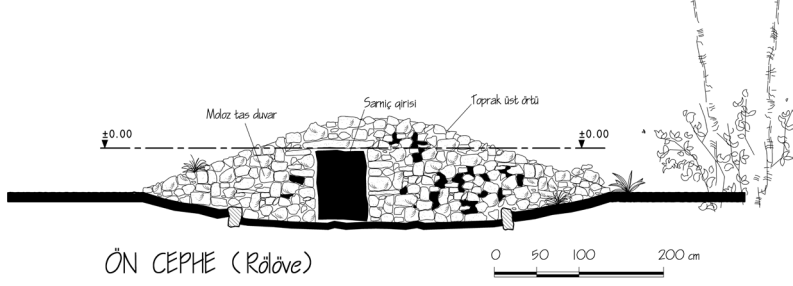


Şek. 10: Göktaş Sarnıcı'nın planı

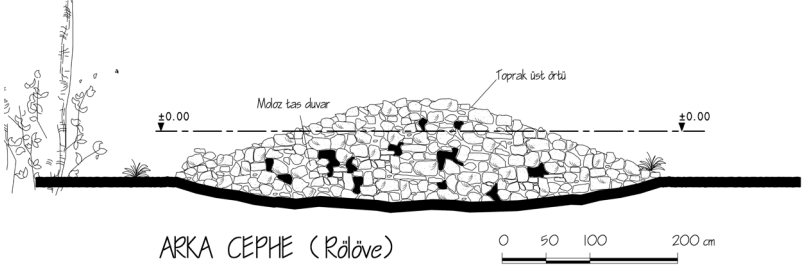


Fot. 4: Göktaş Sarnıcı'nın güney (giriş) cephesi

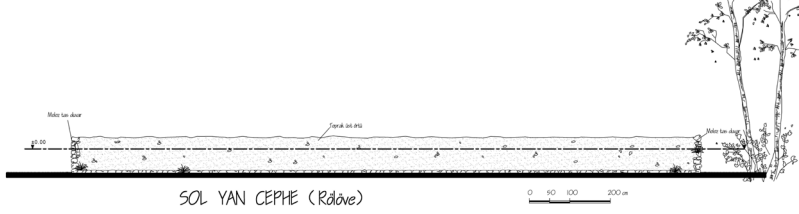
Şek.11:
Göktaş
Sarnıcı'nın
güney (ön)
cephesi



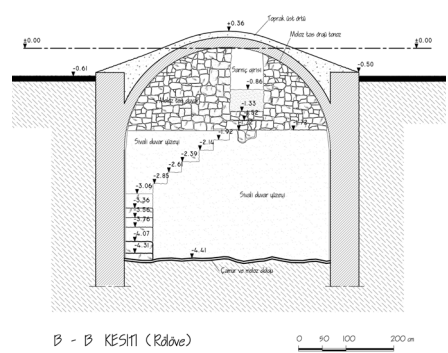
Şek.12:
Göktaş
Sarnıcı'nın
kuzey (arka)
cephesi



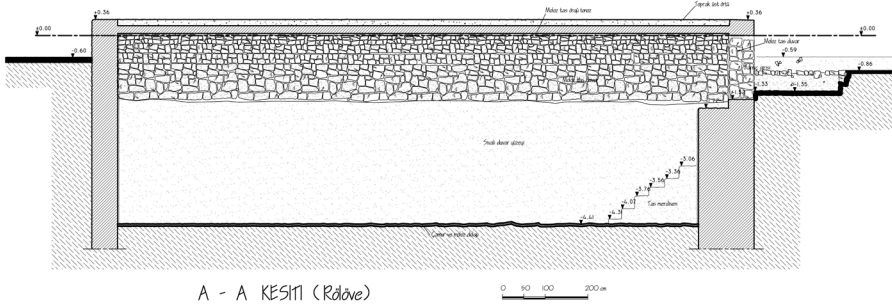
Şek.13:
Göktaş
Sarnıcı'nın
batı (sol
yan) cephesi



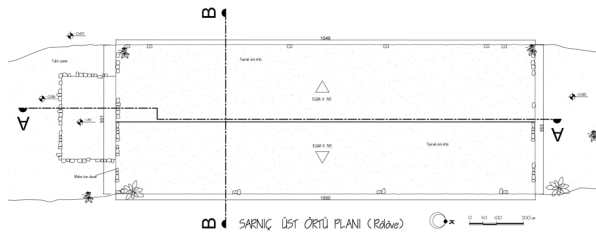
Fot. 5: Göktaş Sarnıcı'nın haznesi



Şek. 14: Göktaş Sarnıcı'nın enine kesiti
(B-B kesiti)



Şek. 15: Göktaş Sarnıcı'nın boyuna kesiti (A-A kesiti)



Şek. 16: Göktaş Sarnıcı'nın üst örtüsünün planı

Fot. 6: Göktaş Sarnıcı'nın girişi ve merdivenleri

1.3. Gömme Sarnıcı

Gömme Sarnıcı, Konya İli, Bozkır ilçesi, Dereiçi (Gederet) mahallesi, 120 Ada, 8 parselde ve yerleşimin merkezinde yer almaktadır (Şek. 2-3). Kuzeydoğu-güneybatı istikametinde dıştan yaklaşık 6.92x15.79 m ölçülerinde dikdörtgen bir plana sahiptir (Şek. 17-18). Yöresel kireç taşı kullanılarak inşa edilmiştir (Fot. 7-8; Şek. 19-21).

Sarnıcın üst örtüsü, iki uzun kenara doğru pahlanarak sıkıştırılmış toprakla örtülü ve deformasyona uğramış beşik çatı görünümünde olup içten yarım daire kesitli beşik tonozla örtülüdür (Fot. 9; Şek. 22). Doğu kısmına toprak dolması nedeniyle sarnıcın üst kısmı zeminle birleşmiş gibi görünmektedir. Sarnıcın gövdesinin inşaatında moloz taş kullanılmıştır. Tonoz, bir sıra moloz taş, bir sıra kesme taş olarak örülmüş olup, 145 cm genişliğinde 7 sıra moloz taş örgü, 55 cm genişliğinde 8 sıra kesme taş örgü yer almaktadır. Sarnıcın duvar kalınlığı yaklaşık 60 cm olduğu için içten içe ölçüsü 5.72x14.60 m'dir. Güneydoğuya bakan dar kenarın ortasında açılan 70x137 cm ebadında bir kapıyla sarnıca girilmektedir (Fot. 8). İnsanların kova ile kolayca su çekebilmelerini sağlamak amacıyla sarnıcın üzerinde ortaya yakın bir yerde 121 x 121 cm ebadında bir açıklık bırakılmıştır (Fot. 7; Şek. 18). Bunun üzeri ahşap bir kapakla kapatılmıştır. Zemine ini-



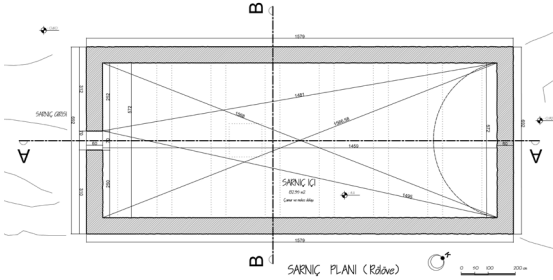
Fot. 7: Gömme Sarnıcı'nın üst örtüsü



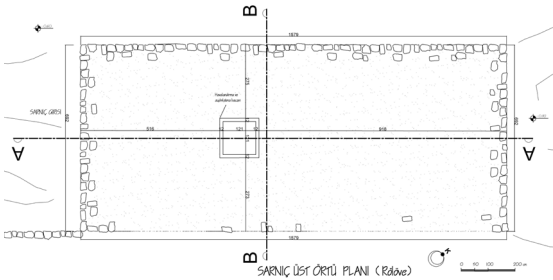
Fot. 8: Gömme Sarnıcı'nın giriş cephesi

şi sağlamak amacıyla herhangi bir merdiven yapılmamıştır. Muhtemelen seyyar bir ahşap merdivenle sarnıcın haznesine iniş sağlanmaktadır. Sarnıcın iç yüksekliği 4.23 m'dir. Duvar örgüsünde kullanılan moloz taşların aralarında derz dolgusu yoktur. Son dönemlerde su sızıntısını önlemek amacıyla zemin-den itibaren 2.21 m yüksekliğe kadar çimento harçlı sıva yapılmıştır. Bu sarnıç su tutabilme özelliğini halen korumaktadır.

Tonozu kısa kenarına paralel belli aralıklarla birbirini takip eden kaburga kemerlerin üzerine aralarına taş örgü blokların bindirilmesiyle yapılmıştır (Şek. 23). Benzer uygulamanın Türk dönemi öncesinde inşa edilmiş bir örneği Mersin'de, Antik döneme ait Kanlıdivane sarnıcıdır. Ayrıca, benzer örnekler arasında Türk dönemine ait Konya, Çumra-Akören yolu üzerindeki Üçkisse Sarnıcı¹⁶, Uşak, Karahallı, Beki Köyü'ndeki 1. nolu sarnıç sayılabilir (Şek. 31-32; Fot. 13).



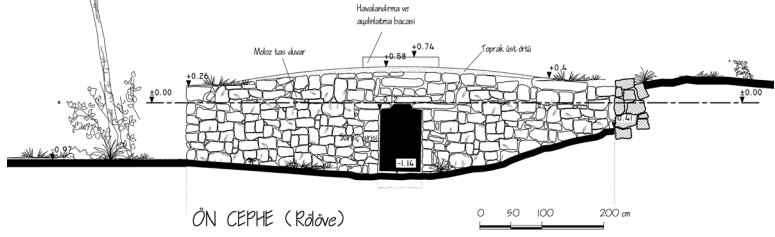
Şek. 17:
Gömme Sarnıcı'nın planı



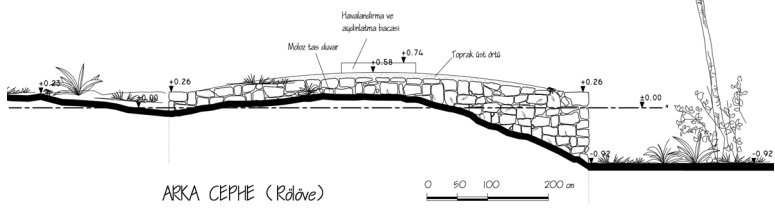
Şek. 18:
Gömme Sarnıcı'nın üst örtü planı

16 Özyurt, 1988, 96-98, 100, çiz. 28.

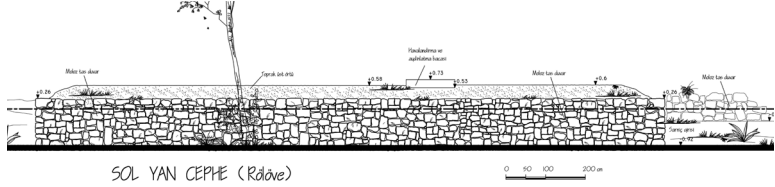
Şek. 19.
Gömmе
Sarnıcı'nın
güneybatı (ön)
cephesi



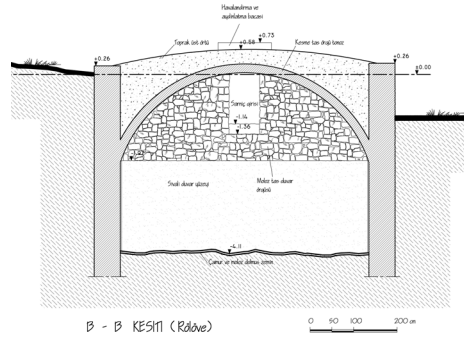
Şek. 20.
Gömmе
Sarnıcı'nın
kuzeydoğu
(arka) cephesi



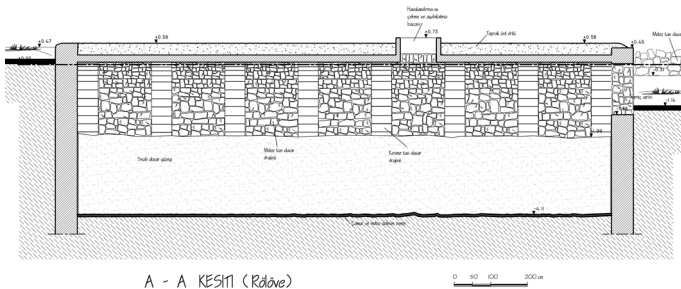
Şek. 21.
Gömmе
Sarnıcı'nın
kuzeybatı (sol
yan) cephesi



Fot. 9. Gömmе Sarnıcı'nın tonozu



Şek. 22. Gömmе Sarnıcı'nın enine kesiti (B-B)

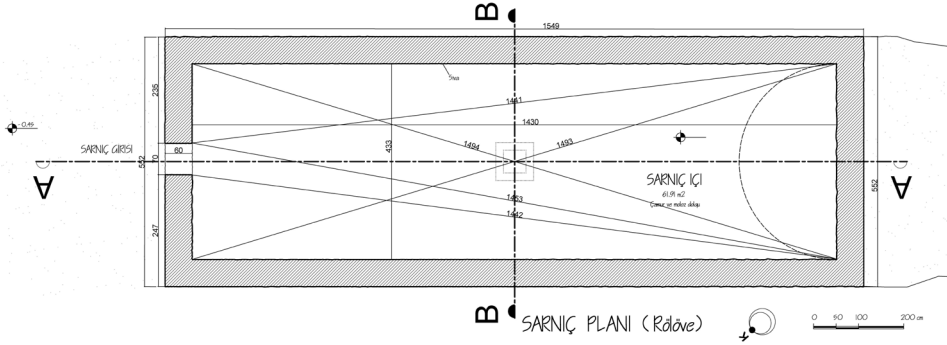


Şek. 23. Gömmе
Sarnıcı'nın boyuna kesiti
(A-A kesiti), (Yazar)

1.4. Güney Sarnıcı

Güney Sarnıcı, Konya İli, Bozkır ilçesi, Dereiçi (Gederet) mahallesi, 212 Ada, 1 parselde ve yerleşimin güneyinde yer almaktadır (Şek. 2-3). Kuzeybatı-güneydoğu istikametinde dıştan yaklaşık 5.52x15.49 m ölçülerinde dikdörtgen bir plana sahiptir (Şek. 24). Yöresel kireç taşı kullanılarak inşa edilmiştir (Fot.10).

Sarnıcın üst örtüsü, iki uzun kenara doğru pahlanarak sıkıştırılmış toprakla örtülü ve deformasyona uğramış beşik çatı görünümünde olup, içten yarım daire beşik tonoz örtülüdür (Fot. 11-12; Şek. 25-26). Sarnıç gövdesinde moloz taş kullanılmıştır (Şek. 27-29). Sarnıcın duvar kalınlığı yaklaşık 60 cm olduğu için içten içe ölçüsü 4.33 x 14.30 m'dir. Kuzeybatıya bakan dar kenarın ortasında açılan 70 x 139 cm ebadında küçük bir kapı ile sarnıcın içine girilmektedir. Bu kapının girişine moloz taşlar yığılarak içeriye giriş engellenmiştir. Kapının üstü moloz taşlardan kemer şeklinde örülmüştür. İnsanların kova ile kolayca su çekebilmelerini sağlamak amacıyla sarnıcın üzerinde, ortaya yakın bir yerde 84x84 cm ebadında bir açıklık bırakılmıştır (Şek. 30). Zemine inşi sağlamamak amacıyla herhangi bir merdiven yapılmamıştır. Muhtemelen seyyar bir ahşap merdivenle iniş sağlanmaktadır. Sarnıcın iç yüksekliği 4.45 m'dir. Duvar örgüsünde kullanılan moloz taşların aralarında derz dolgusu yoktur. Son dönemlerde su sızıntısını önlemek amacıyla zeminden itibaren 2.89 m yüksekliğe kadar çimento harçlı sıva yapılmıştır. Halen içinde su tutulmaktadır.



Şek. 24: Güney Sarnıcı'nın planı



Fot. 10:
Güney Sarnıcı'nın giriş cephesi

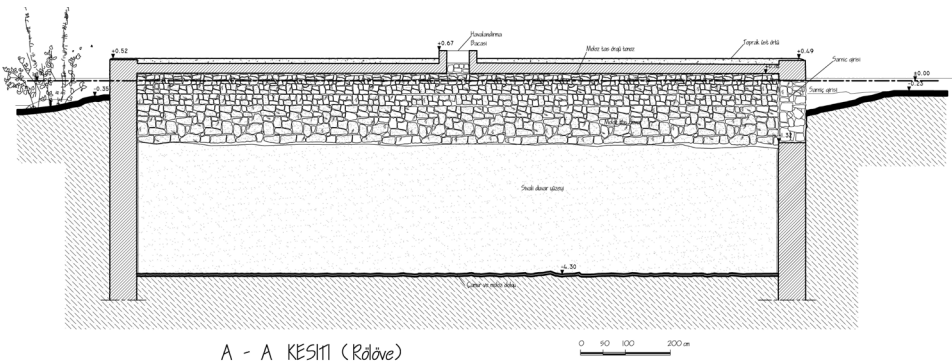
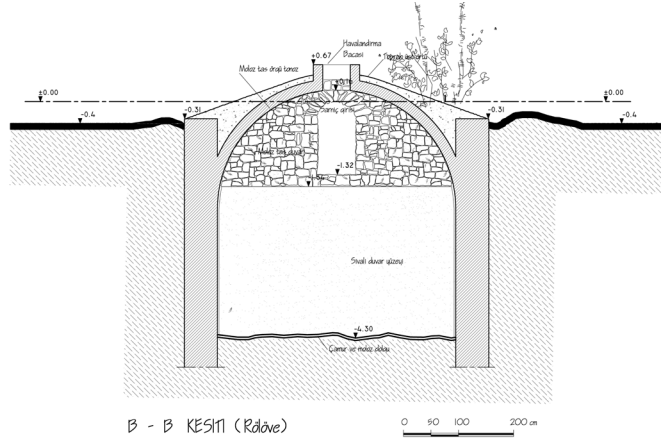


Fot. 11: Güney Sarıncı'nın görünüşü ve üst örtüsü

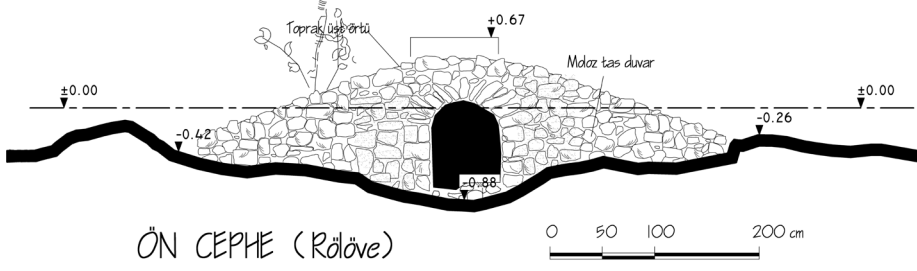


Fot. 12: Güney Sarıncı'nın haznesi

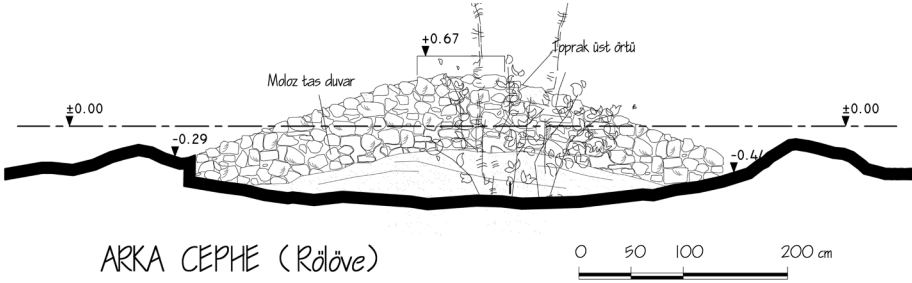
Şek. 25:
Güney Sarıncı'nın enine kesiti (B-B kesiti)



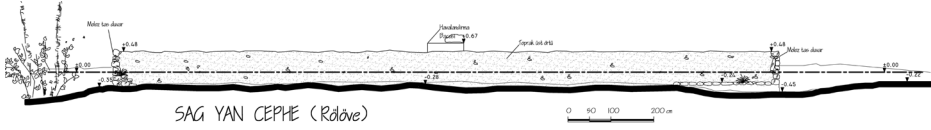
Şek. 26: Güney Sarıncı'nın boyuna kesiti (A-A kesiti)



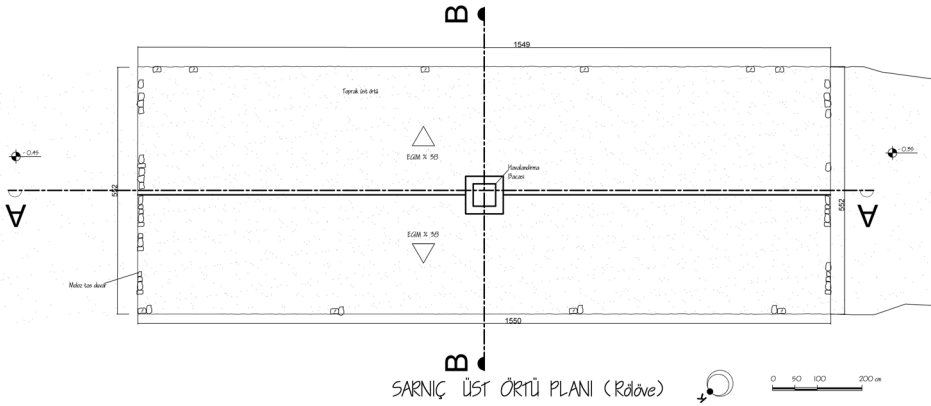
Şek. 27: Güney Sarnıcı'nın kuzeydoğu (ön) cephesi



Şek. 28: Güney Sarnıcı'nın güneybatı (arka) cephesi



Şek. 29: Güney Sarnıcı'nın güneydoğu (sağ yan) cephesi



Şek. 30: Güney Sarnıcı'nın üst örtüsünün planı

DEĞERLENDİRME

Konya ili ve ilçeleri bozkır ve kurak iklim koşulları nedeniyle sarnıçların en yoğun olarak inşa edildiği yerlerin başında gelmektedir. Konya'nın Selçuklu ilçesi, Saray mahallesi sınırları dâhilinde yer alan Gevale Kalesi'nde 2013 yılından beri sürdürülen kazılarda 94 adet sarnıç tespit edilmiştir. Bunlar içerisinde üç adet sarnıç yarım gömme sarnıçlar (85, 88 ve 90 nolu sarnıçlar) başlığı altında değerlendirilmiştir. Moloz taş malzemeyle inşa edilmiş sarnıçların üst örtüsüne dair izlerden tonozla örtülü olduğu anlaşılmaktadır¹⁷. Çumra'daki Alibeyhüyüğü Abaz Sarnıcı kitabesine göre M. 1898/1899 tarihlidir. Yarı gömme sarnıç grubu içerisinde aynı tipoloji başlığı altında değerlendirebileceğimiz bu örnek, 13,75 x 5,00 m ölçülerinde, kuzey-güney doğrultulu ve tonoz örtülüdür. Uzunca bir giriş koridoruna sahip oluşuyla Bozkır ilçesi, Dereiçi (Gederet) mahallesinde yer alan incelediğimiz sarnıçlardan ayrılır¹⁸. Bu sarnıç dışında ilçede “yarı gömme sarnıçlar” arasında dikdörtgen planı ve tonoz örtüsüyle Alibeyhüyüğü Kabalık Sarnıcı, Apa Sarnıcı, Gökhüyük Sarnıcı ve Yenisu sarnıçları sayılabilir¹⁹. Çumra-Akören yolu üzerinde yer alan kitabesiz Üçkisise Sarnıcı, “yarı (kısmen) gömülü” tasarımı ile Dereiçi sarnıçlarıyla aynı gruptandır. Bozkır ilçesi, Dereiçi mahallesindeki çalışmamıza konu olan Gömme Sarnıcı'ndaki gibi Üçkisise Sarnıcı'nın da tonozu kaburga kemerleriyle desteklenmiştir (**Şek. 31**) Bu sarnıçlar dışında özellikle kervanların geçtiği menzillerde de sarnıçlara rastlanmaktadır. Bu tür sarnıçlarda özellikle hayvanlar için yalaklar yer almaktadır. Çumra-Akören (Akviran) arasında yer alan Akhan Sarnıcı bunun güzel bir örneğidir. Özellikleri itibarıyla de “yarı (kısmi) gömme sarnıçlara” birer örnekler. Sarnıcın suyu kuzey tarafına toprağa açılan bir kanaldan hazneye dolmaktadır. Ayrıca sarnıcın kuzey köşesinde 60 x 130 cm ölçülerinde ve 70 cm derinliğinde taştan örme bir kanal çevreye düşen ve arazinin meyline uygun olarak sarnıca doğru akan yağmur ve kar sularını sarnıca sevk etmektedir²⁰. Aslında bu tür toprak ve ayrıca örme kanalların sarnıca su teminini kolaylaştırması sebebiyle başka sarnıçlarda da görmemiz gerekir. Fakat bu yapıların etrafındaki yollarda yapılan düzenlemeler ile kanallar korunamamış ve pek çok sarnıçta bu sebeple işlevini yerine getiremez bir duruma düşmüştür.

Uşak ilinin Karahallı ilçesinin Beki ve Paşalar köylerinde yer alan “gömme tipi sarnıçlar” özellikleri itibarıyla Dereiçi (Gederet) sarnıçlarıyla karşılaştırabileceğimiz örnekler arasındadır (**Fot. 13; Şek. 32**). Beki Köyü'nde yer alan 12.99 x 6.66 m ölçülerine sahip dikdörtgen planlı sarnıç da benzer şekilde kaba bir işçilikle moloz taştan inşa edilmiş olup, beşik tonozla örtülüdür. Alttan kemerlerle desteklenmiş olan tonozun iç yüzeyi sıvasızdır. Cephe detayları itibarıyla bezemesizdir ve kitabesi bulunmamaktadır. Paşalar köyünde de benzer özellikleri sergileyen dikdörtgen planlı ve tonoz örtülü başka sarnıçlar bulunmaktadır. Ayrıca bu bölgede sayıları yüz elli civarında olan daire formu ve Uşak civarında “avgan”²¹ olarak adlandırılan, üstü açık bir tasarıma sahip sarnıçlardan

17 Çaycı ve Yavuzylmaz, 2022, 11-15.

18 Küçükkırlı, 2024, 580-581, fig. 607 ve 609.

19 Küçükkırlı, 2024, 152-167.

20 Özyurt, 1988, 9 ve 106.

21 Avgan, sarnıca benzer bir işlevi olan yer altı sularını depolama binalarıdır. Türk Dil Kurumu'nun

da bahsedilmekle birlikte, Bozkır ilçesi Dereiçi (Gederet) mahallesinde incelediğimiz sarnıçlar arasında bu tip bir tasarıma sahip örnek yer almamaktadır²².

Muğla'nın Ula ilçesinde de “kısmı gömme sarnıçlar” tipolojisinde değerlendirilebilecek silindirik gövdeli ve kubbeli örnekler söz konusudur. Kubbe formları “sivrimsi, daha küresel ve yüksek kubbeli” gibi başlıklar altında sınıflandırılmakla birlikte, üst örtüsünden dolayı bu sarnıçlar aynı zamanda “gümbet” ismiyle de bilinmektedirler²³. Gerek Ula ilçesinde (**Fot. 14**) gerekse Bodrum'da²⁴ pek çoğu “daire planlı ve kubbeli sarnıç” örneği görülmektedir. Bu ildeki geç dönem sarnıç örnekleri içerisinde en erken tarihli kitabe (1817/1818) Bodrum Sarnıcı'ndadır. Bodrum ilçesinin Bağla köyündeki sarnıç kitabesine göre 1819/1820, Akyaka köyünün İnişdibi mevkiindeki sarnıç 1834/35, Ula ilçesinin Yeşilova köyündeki sarnıç ise 1854/55 tarihliidir. Kitabesi bulunan nadir örnekler arasında yer alan bu sarnıçlar ayrıca bölgedeki kitablesiz sarnıçları tarihlendirmede veri sunması açısından önemli örneklerdir²⁵.

Burdur'un ilçelerinde de kare, dikdörtgen veya daire planlı geç dönem sarnıç örnekleri bulunmaktadır. Bunlar arasında Bucak ilçesindeki Ak Sarnıç, Beşkonak Sarnıcı, Çifte Sarnıç, Kuyucak Sarnıcı, Selçuklu Sarnıcı, Top Sarnıcı ve Yokuşbaşı Sarnıcı sayılabilir. Top Sarnıcı daire formlu planı ve kitabeli (kitabesi R. 1325/M. 1909) olmasıyla Kuyucak Sarnıcı ise derin, dar ve eğimli bir tasarıma sahip giriş dehliziyle aynı ilçedeki diğer sarnıçlardan farklıdır. Özellikle de Ak Sarnıç, kaba moloz taş cephe detayları, dikdörtgen planı, destek kemerli tonoz örtüsüyle Bozkır ilçesi Dereiçi (Gederet) mahallesindeki incelediğimiz sarnıçlarla oldukça benzer bir tasarım sergilemektedir (**Fot. 15**)²⁶.

Denizli'nin ilçe ve köylerinde de benzer tipte sarnıçlar görülmektedir. Tavas Goca Sarnıç, Güney Cevizli Köy Sarnıcı, Tavas Garipköy Sarnıcı, Tavas Gümüşdere Sarnıcı, Tavas Sofular Sarnıcı, Muğla'daki sarnıç örnekleri gibi daire gövdeli ve kubbelidir. Buna karşılık aynı ilin Çal ilçesinde dikdörtgen planlı ve tonozla örtülü örnekler de söz konusudur. Çal Bahadınlar Okul Sarnıcı, bu gruba dair tipik bir örnektir²⁷. Aynı ilin Çardak ilçesine bağlı Gemiş köyündeki dairesel planlı ve kubbeli 1 nolu sarnıç, kitabesine göre 1855/1856 tarihliidir; kitablesiz 2 nolu sarnıç ise dikdörtgen planlı ve beşik tonoz örtülüdür²⁸.

hazırladığı derleme sözlüğünde, “üstü açık sarnıç” şeklinde açıklanmaktadır (Derleme Sözlük, 1993, 380). Özellikle de bu kelimenin Anadolu'nun kırsal yerleşimlerinde daha bilinen bir kelime olduğu anlaşılmaktadır. Plan şemaları itibarıyla daire, dikdörtgen ve kare planlı olabilen avganlar üzeri açık ve küçük ölçekli su depolama mekanlarıdır.

22 Acar, 2018, 371-376.

23 Dere. 2022, 502-504.

24 Öter, 2008.

25 Öter, 2008, 39, 51, 53 ve 76.

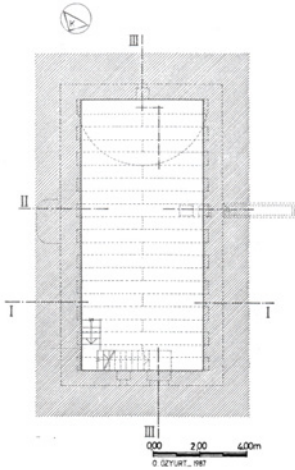
26 Atasoy, 2013, 69-77.

27 Afatoğlu, 2016, 43-45.

28 Pektaş, 2013, 425-426.

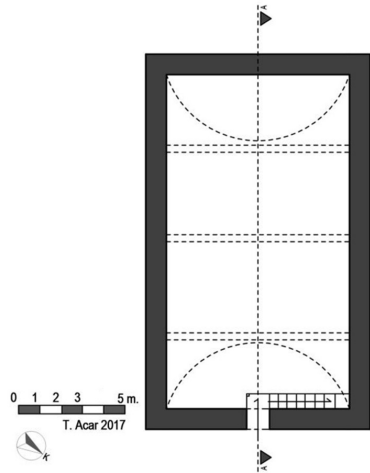
Isparta ili Keçiborlu Senir Kasabası'nda yer alan sarnıçlar²⁹ Batı Torosların kuzey uzantılarından gelecek suları biriktirmek amacıyla inşa edilmişlerdir. Hacı Emin Sarnıcı zemine “kısmen gömülü” durumdadır (**Fot.16**). Kaba işçilikli moloz taş duvar örgülü, dikdörtgen planlı sarnıç kemerlerle desteklenmiş bir tonozla örtülüdür³⁰. Bu özellikleri itibarıyla Konya ili Bozkır ilçesi Dereiçi (Gederet) mahallesindeki Gömme Sarnıcı'yla benzemektedir. Aynı yerleşim yerinde ayrıca Hasan Hüseyin Sarnıcı ile Hacı Hüseyin Sarnıcı (Küçük Tepecik) bulunmaktadır. Sonuncu örnek kareye yakın planı ve kubbeli oluşuyla diğer ikisinden ayrılmaktadır³¹.

İncelen tüm bu örneklerden hareketle sarnıç inşa faaliyetlerinin 19. yüzyıldan itibaren arttığı gözlenmektedir. 1844 yılında yaşanan kuraklık tüm Anadolu'yu etkilemekle birlikte özellikle de Aydın ve Konya'dan merkeze gönderilen yazılarda yörenin kuraklıktan muzdarip olduğu ve tarımın ciddi anlamda zarar gördüğü vurgulanmıştır³². Özellikle de Cumhuriyet döneminde, 1928 yılında halkı olumsuz anlamda etkileyen bir kuraklık yaşanmıştır. Boyutu vahim seviyelere varınca özellikle de İç Anadolu bölgesi halkına Hilâl-i Ahmer (Kızılay) ve Ziraat Bankası vasıtasıyla yardımda bulunulmuştur³³. Nitekim kuraklık nedeniyle de çevre illere çok sayıda göçler olmuştur. 19. yüzyıldan itibaren oldukça yoğun sayıda inşa edilen sarnıçların yaşanan susuzluk ve buna bağlı kıtlık nedeniyle de Cumhuriyet döneminde oldukça fazla sayıda inşa edilmeye devam ettiği örnekler üzerinden tespit olunmaktadır.



Şek. 31:
Çumra-Akören yolu
üzerindeki Üçkisse
Sarnıcı'nın planı
(Osman Özyurt, 1988,
99, çiz. 28)

Şek. 32:
Uşak, Karahallı İlçesi,
Beki Köyü, 1. nolu
sarnıcın planı (Acar,
2018, 372, şek.1)



29 Sarnıçlar, Antalya Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 23.12.2004 Tarih ve 163 Sayılı Kararıyla “Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlığı” olarak tescil edilmiştir.

30 Demirci ve Bilgin, 2020, 219-220.

31 Demirci ve Bilgin, 2020, 220-221.

32 Tekin, 2015, 331.

33 Uyanık ve Sarı, 2011, 141.



Fot. 13:

Uşak, Karahallı İlçesi, Beki Köyü,
1. nolu sarnıcının girişi (kuzey)
cephesinin görünüşü (Acar, 2018,
372, fot.1)



Fot. 14:

Muğla ili Ula İlçesinde yer alan
Kızılağaç köyündeki 2 nolu sarnıç
(Öter, 2008: 187, fig. 82)



Fot. 15:

Burdur, Bucak Ak
Sarnıç'ın giriş cephesi (Atasoy,
2013: 203, res. 150)



Fot. 16:

Isparta ili Keçiborlu Senir
Kasabası'ndaki Hacı Emin Sarnıcı
(Demirci ve Bilgin, 2020, 227,
fig. 2)

SONUÇ

Konya ili, kurak ve bozkır iklim koşulları nedeniyle sarnıçların en yoğun inşa edildiği bölgelerden biridir. Bozkır ilçesi, Dereiçi (Gederet) mahallesindeki sarnıçların incelenmesi, bölgesel su yapılarının mimari özelliklerini ve mimarlık tarihi açısından su yönetimi bağlamındaki yerel çözümleri anlamaya önemli katkılar sunmaktadır. Bu sarnıçlar, bölgenin su temininde yaşadığı zorluklara çözüm üretmek amacıyla 19. yüzyıldan itibaren giderek artan sayıda yaygınlaşmış ve oldukça çok sayıda inşa edilmiştir. Kitabesiz olmaları nedeniyle kesin tarihlendirme mümkün olmasa da, bu sarnıçların 19. yüzyıl sonu ile Cumhuriyet dönemi arasında, bölgenin su sorunlarına çözüm üretmek amacıyla inşa edildiği değerlendirilmiştir.

Araştırmamız sonucunda, sarnıçların hem yapısal hem de plan özellikleriyle çevre bölgelerden özellikle Teke yöresi (Antalya, Muğla başta olmak üzere) örneklerinden oldukça farklı olduğu görülmektedir. Özellikle Teke yöreci ve çevresinde yaygın olarak gözlemlenen dairesel plan, kubbe veya külâh örtü sistemlerinin aksine, Dereiçi sarnıçlarının dikdörtgen planlı ve tonoz örtülü olduğu tespit edilmektedir. Ayrıca, plan tipolojisi açısından bu yapıların kısmı (yarı) gömme tip sarnıçlar olduğu görülmektedir. Sarnıçların yarı bedenlerinin toprak altında kalmasının temel sebebi suyun sıcaklığını yaz ve kış mümkün mertebe sabit kalabilmesini sağlamak ve sıcaklarda buharlaşmayı soğuklarda donmayı engellemektir. Ayrıca ele aldığımız sarnıçlar topografyaya uyum göstermekte, çoğu 1450 m civarı çevre yükseltilerden/tepelerden akan yağmur ve kar sularının geliş yönlerine göre kapı yerlerinin belirlendiği anlaşılmaktadır. Bu sular toprak zemine açılan kanallarla sarnıca yönlendirilmektedir. Sarnıçların yarı bedenlerinin toprak altında kalmasının bir diğer nedeni de tepelerden akan yağmur ve kar sularının hazneye akışı için elverişli düşük bir kot/seviye oluşturmaktır. Bu dört sarnıçta muhtemelen yerel ustalar tarafından inşa edilmişlerdir. Bezeme ögesine sahip olmayan Dereiçi (Gederet) sarnıçları aynı zamanda yerel mimarının ve yerel işçilik geleneklerinin özgün bir sentezini ortaya koymaktadır.

Su sorununa çözüm maksadıyla 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başında inşa edilmiş, halk mimarisini ve işçilik geleneğini temsil eden Dereiçi (Gederet) sarnıçları, ilk kez bu çalışmada incelenerek benzer tipteki sarnıçların envanterine kazandırılmıştır. Sonuç olarak, Konya ve çevresindeki sarnıçlar, geçmişten günümüze uzanan su yönetimi geleneğinin yansımaları olarak değerlendirilmeli ve hem tarihi hem de işlevsel değerleri ile korunarak geleceğe taşınmalıdır.

KAYNAKÇA

- Acar, Ü. T. (2018). Beki ve Paşalar Köyü Özelinde Uşak Sarnıçları, *The Journal of Academic Social Science Studies*, 65, 369-380.
- Afatoğlu, İ. (2016). Denizli'nin Sarnıçları, *Çınar (Denizli İl Millî Eğitim Müdürlüğü Kültür Sanat Dergisi)*, 3, 42-45.
- Atasoy, S. (2013). *Burdur'un İlçelerindeki Türk Dönemi Eserleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Pamukkale Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü, Denizli.
- Boran, A. ve Mutlu, M. (2014). Meram İlçesinde Bulunan Sarnıçlar. Ali Boran ve diğ. (Ed.), *Yeşilin ve Medeniyetin Köprüsü Meram II*, 310-343, Konya: Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Bozkurt, N. (2009). Sarnıç, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 36,158-159), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Çaycı, A.-Yavuzylmaz, A. (2022). Gevale Kalesi Sarnıç Mimarisi, A. Çaycı -A.Yavuzylmaz (Ed.), *25.Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları*, 5-39, Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları.
- Demirci, D. ve Bilgin, A. R. (2020). Keçiborlu Senir'de Bulunan Osmanlı Dönemine Ait Üç Sarnıç, *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 50, 216-232.
- Dere, M. E. (2022). Su Mimarisi ve Sarnıçlar; Ula Bozyer Sarnıcının Yeniden İşlevlendirilmesi, *Düzce University Journal of Science and Technology*, 10(1), 497-515.
- Duymaz, A. Ş. (2009). Teke Yöresi Sarnıçları, Kadir Pektaş ve diğ. (Ed.), *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, 225-234, Denizli.
- Karpuz, H. (2009a). Konya Hocacıhan'da Bulunan Bazı Ortaçağ Yapıları, *X. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyum Bildirileri* (03-06 Mayıs 2006), 447-470, Ankara.
- Karpuz, H. (2009b). *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Konya I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Karpuz, H. (2010). *Konya-Akören Orhaniye Köyü Yüzey Araştırması*, A.Osman Uysal ve diğ. (Ed.), *XII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* (15-17 Ekim 2008), 102-114, Çanakkale: On Sekiz Mart Üniversitesi Yayınları.

- Küçükırlı, M. M. (2024). *Çumra 'da Türk Devri Yapıları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü, Konya.
- Mutlu, M. (2014). *Konya 'da Su Mimarisi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü, Van.
- Mutlu, M.ve Bozkurt, T. (2023). Konya Hatunsaray ve Çevresindeki Su Yapıları, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 63(1), 686-745
- Önge, Y. (1967). Antalya Çevresinde Türklerin Yaptığı Eski Su Sarnıçları, *Arkitekt*, 325 (XXXVII), 24-26.
- Öter, N. (2008). *Muğla Sarnıçları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Türk Dünyası ve Ortaçağ Kültürleri Arkeolojisi Bilim Dalı, Konya.
- Özyurt, O. (1988). *Konya ve Çevresindeki Tarihi Su Sarnıçları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Pektaş, K. (2013). Çardak ve Çevresindeki Türk Devri Eserleri Üzerine Bir Araştırma, *Uluslararası Araştırma Dergisi*, 6 (25), 419-459.
- Tekin, S. (2015). 19. Yüzyılın Sonu 20. Yüzyılın Başlarında Batı Anadolu'da Yaşanan Kuraklık Olayları, *The Journal of Academic Social Science Studies*, 33, 329-341.
- Türk Dil Kurumu. (1993). Avgan. *Türkiye 'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*. (C. 1, 380). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uyanık, N. ve Sarı, M. (2011). Cumhuriyet Döneminde Yaşanan Kuraklık Felaketleri Üzerine Bir Değerlendirme, *Tarihin Peşinde, Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5, 141-17.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar bir çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek beyanı yapmamıştır.

İntihal ve Diğer Etik Beyanlar: İntihal taraması *iThenticate* yazılımıyla yapılmış ve benzerlik oranı, derginin üst sınırı olan %15’in altında çıkmıştır. Yazarlar, makalede, kaynak gösterilenler dışındaki görsellerin kendilerine ait olduğunu belirtmiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Plagiarism & Other Ethical Statements: Plagiarism detection was conducted using the *iThenticate* software and the similarity ratio was detected below the journal’s upper limit of 15%. The authors have stated that the images, except for those whose sources are shown, belong to them.

Makaleler, ilk başvurudan yayın aşamasına değin, ön inceleme, hakem değerlendirme, editör ve İngilizce editörü inceleme süreçlerinde görülen ihtiyaçlara göre, gözden geçirme ve düzeltme yapabilmesi amacıyla yazara en az bir kere geri gönderilmekte ve yayın öncesinde de yazarın son durum onayı alınmaktadır. Yoğunluk ve personel sıkıntısı dolayısıyla dergi tarafından ayrıca nihai, detaylı bir redaksiyon işlemi yapılamamaktadır. Dilin kullanımı, imlâ ve redaksiyonla ilgili hususlar ve kullanılan görsellerin kalitesi yazarların sorumluluğundadır.

From the first submission to the publication stage, articles are returned to the author at least once for review and correction, depending on the needs encountered during the preliminary review, peer review, editor and English editor review processes. In addition, the author’s approval is obtained for the final version of the article in publication format before publication. Due to the density, and lack of personnel, no additional redaction (editing the writing/typing) is performed by the journal. The language usage, expressing style, spelling, typing and reduction matters and the quality of the images used are the responsibility of the authors.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 34, Sayı: 1, Nisan 2025 | *Volume: 34, Issue: 1, April 2025*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Selami FEDAKAR ♦ Baş Editör (Editor in Chief): Dr. Ender ÖZBAY ♦ Editöryal Kurul (Editorial Board): Prof. Dr. Lale DOĞER, Prof. Dr. Semra DAŞCI, Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryâ - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

(İlgili sayının bilimsel hakemleri, tüm makaleleri içeren “Sayı Tam Dosyası”nda belirtilmiştir.)
(The scientific referees of the relevant issue are presented in the “Full Issue File” containing all articles.)

[İnternet Savfası \(Acık Erisim\)](#)

[İnternet Page \(Open Access\)](#)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.



EDİRNE ARKEOLOJİ VE ETNOGRAFYA MÜZESİNDEKİ BİR GRUP AYİNSEL DEF: MAZHARLAR*



A GROUP OF RITUAL TAMBOURINES IN THE EDİRNE ARCHEOLOGY AND ETHNOGRAPHY MUSEUM: MAZHARS

Bahriye GÜRAY GÜLYÜZ**

ÖZ

Mazhar olarak adlandırılan büyük boyutlu ayinsel defler Osmanlı Devleti'nin kuruluş devresinden itibaren dini ve kültürel hayatta önemli roller üstlenmiştir. Daire, bendir, zilsiz daire, zilsiz def, mizher, mefhar, kanga zâkir defî ve Kâdiri defî gibi farklı adlarla anılan bu çalgı, özellikle sesli zikir yapan tarikatların ayin ve merasimlerinde kullanılan ve dervişin dönüşüm serüveniyle özdeşleştirilen bir unsur olarak saygınlık kazanmıştır. Bu araştırma Edirne Arkeoloji ve Etnografya Müzesi bünyesindeki Türk İslam Eserleri Müzesi koleksiyonunda bulunan 17 mazharın yapısal, işlevsel, süsleme ve sembolik özelliklerini incelemek, tarihlendirmek ve buna bağlı olarak Osmanlı toplumunun dini ve kültürel hayatındaki izlerini sürmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın sonunda incelenen mazharlardan bazılarının Sa'diyye, Rifâiyye ve Kâdiriyye tarikatlarıyla doğrudan, Bektâşiyye tarikatıyla ise dolaylı bir bağlantıya sahip olduğu; bu tarikatların Edirne ve İstanbul'daki tekkeleri arasında cereyan eden kültürel geçirgenliğe işaret ettikleri tespit edilmiş ve bu geçirgenliğin 19. yüzyılın ilk çeyreğinden 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar uzanan bir süreçte, devrin siyasi, toplumsal ve dini olaylarının etkisiyle gerçekleşmiş olabileceği görüşüne varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Tasavvuf, Def, Zikir, Derviş

ABSTRACT

Large-sized ritual tambourines, called mazhar, have played important roles in religious and cultural life since the founding of the Ottoman Empire. This instrument, which is known by different names, has gained respect due to the fact that it is an element used in the rites and ceremonies of the sects that perform vocal dhikr and is identified with the transformation adventure of the dervish. This research was carried out with the

* Bu çalışma Edirne Arkeoloji ve Etnografya Müzesi'nin 14.03.2023 Tarih ve 3566438 Sayılı izniyle ve taraflar arasında imzalanan protokol doğrultusunda yapılmıştır. Çalışmanın gerçekleşmesinde yardım ve destek sağlayan Müze Müdür V. Şahan Kırçın, Uzm. Ayşegül Bozkaya ve Uzm. Zehra Pekpak'a teşekkür ederim.

** Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Edirne.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1116-6527> ♦ E-mail: bahriyeguray@trakya.edu.tr

aim of examining and dating the structural, functional, ornamental and symbolic features of 17 mazhars which are in the collection of the Turkish Islamic Arts Museum affiliated with the Edirne Archeology and Ethnography Museum. In this study; the invention of the tambourine and its place as a ritual instrument in different cultures were summarized. Then the works were examined and dated in terms of their structural, functional, ornamental and symbolic features.

In the examined mazhars, it was determined that the leather was fixed to the hoop with two different techniques: rope and nails. And there are three types; those with beam strings, those with zingirdek and those with empty hoops. In this context, it was noted that the mazhar, which we can consider as an instrument that is structurally and functionally tolerant to different applications, is conservative, especially in its circular form and without a cymbal. It is understood that the structural features of the instrument, especially the diameter of the hoop, affect its tone and playing techniques.

Calligraphy stands out as the most prominent element used in the decoration of the mazhars. Inscriptions of different qualities were identified on or inside 13 works. The writings on the inside are ordinary by style but some of them influenced the course of our research as documentary writings. Especially, the clear dates stated in the two works have been the most important basis for placing the subject on a certain historical basis. The calligraphies on the front sides are specially written style and have an artistic and esthetic appearance. This fact suggests that these instruments, which are usually hung on the walls, albeit indirectly are a part of the lodge decoration. The writings on the front, written in a muhakkak style, helped to date some works that do not contain a date, such as the crescent-star symbol consisting of a crescent and a five-pointed star drawn on a work, to the 19th century.

We also discovered that there is a connection between the instrument and dervish's journey to become the Perfect Human and reaching God. Likewise, we have seen that the mazhar is associated with Sufi concepts such as union, and we believe that this connection, strengthened by the wedding metaphor, is related to the announcement of the wedding, which is one of the first and most important duties of the instrument in Islamic life.

As a result, it was determined that some of the works had a direct connection with the Sa'diyye, Rifaiyye and Kadiryye sects, and an indirect connection with the Bektashiyye; that these sects indicate a cultural permeability between their lodges and that this permeability may have occurred in a period from the first quarter of the 19th century to the first quarter of the 20th century, under the influence of the political, social and religious events of the period. This research offers the opportunity to take a religious, social, cultural and artistic cross-section of one of the most active periods of Ottoman history through the mazhar instrument, a religious symbol seen and heard in Ottoman society.

Keywords: *Music, Sufism, Tambourine, Dhikir, Dervish*

Giriş

Her kültürün görsel ve işitsel hafızasında kadim bir yere sahip olan def, tarih öncesi çağlarda icat edilen ilk çalgılardan biri ve tüm vurmali çalgıların atası kabul edilir.¹ Bilinen en eski ayinsel çalgılarından biri olan def, genel itibarıyla yuvarlak ahşap kasnağın bir yüzüne deri gerdirilmiş bir çalgı olmakla birlikte, bazı kültürlerde dört köşeli, çift yüzü ya da metal konstrüksiyonlu olarak da tasarlanmıştır.² Tarihi süreçte farklı malzemeler kullanılarak imal edilen def, çeşitli bayram, tören ve dini ayinlerde tek başına ya da başka çalgılarla birlikte; elde, diz üstünde ya da bacakların arasında tutularak çalınmıştır. Farklı kültür ve coğrafyalarda değişik adlarla bilinen çalgının def olarak adlandırılmasının kadim bir geçmişe dayandığı anlaşılmaktadır. Zira Sümercede çalgıyı tanımlamak üzere kullanılan *dab* kelimesinin, def adlandırmasının kökenini teşkil ettiği kabul edilir.³ Akkadça vasıtasıyla Sâmî dillerine giren bu adlandırma, Arapçaya *deff/düff*; İbraniceye ise *dapp/toff* şeklinde geçmiş,⁴ çalgı Sâmî kavimler tarafından çok yaygın şekilde kullanılmıştır.⁵

MÖ 10.000 yıllarında kullanılmaya başlandığı düşünülen defin maddi kültür yansımaları MÖ 6000'den itibaren Anadolu uygarlıklarının eserlerinden takip edilebilmektedir.⁶ Anaerkil dünya görüşünde, güneş ve ayla bağlantılı tanrıçanın bir tezahürü, doğurganlık ve yaratıcılık sembolü olarak kabul edilen def, ana tanrıça kültüne bağlı rahip ve rahibelerin de başlıca alametlerindendir.⁷ Ayinsel bir çalgı olarak Anadolu'dan Orta Asya, Mezopotamya ve tüm Avrupa'ya yayıldığı düşünülen defin⁸, özellikle kadın icracılar tarafından kullanıldığı kabul edilir.⁹

Ayinsel defe dair benzer bir tahayyül Orta Asya Türk kültür ve inançlarında da karşımıza çıkar. Zira farklı âlemler ve ruhlarla iletişim kurduğuna inanılan şamanların çeşitli ayinlerde kullandığı davul, zincirli veya halkalı bir çeşit def olup¹⁰, Toprak Ana

1 Akdemir, 2017, 996; Karaoğlu, 2024a, 2.

2 Uludağ, 1999, 31; Bozkurt, 1994, 84.

3 Bozkurt, 1994, 83.

4 Bozkurt, 1994, 83-84.

5 Bozkurt, 1994, 84.

6 Redmond, 1997, 3, 47-50, 52; Akdemir, 2017, 996.

7 Roller, 2004, 143-145, 151-153, 172, 189, 204, 207, 213, 217, 223, 225, 281, 296-297, 300; Akdemir, 2017, 996; Ateş, 2018, 292, 297, 309.

8 Gazimihal, 1975, 13-14; Akdemir, 2017, 996; Karaoğlu, 2024a, 18;

9 Redmond, 1997, 3, 9-10, 21-23, 27, 29, 38, 43-44, 47-50, 52; Roller, 2004, 143-144, 151-153, 157, 172, 184, 189, 204-205, 207, 217, 223-225, 281, 296-297, 300; Ateş, 2018, 297, 309; Karaoğlu, 2024b, 1386.

10 Orta Asya Şamanlarının başlıca teçhizatı olan ahşap kasnak üzerine deri gerili çalgı, büyük def anlamında tüngür olarak adlandırılırdı. Bundan başka dumru, tümrüg de def karşılığında kullanılan Türkçe adlandırmalardır. Ögel 2000, 28, 196, 206-207, 214-215, 277-278, 280.



Fot.1:
Şaman Davulunun İçi
(Dioszegi'den naklen
Çoruhlu, 2002, 79)



Fot.2:
Büyük Defler Şeklinde
Hun Nevbet Davulları
(Ögel, 2000, 214)

ile ilişkilendirilmiştir.¹¹ Yuvarlak ya da oval formlu tasarlanan bu çalgı,¹² el ya da tokmak vuruşlarıyla ses çıkarmak suretiyle ilk kadın şaman atayı taklit eden kadın¹³ ve erkek¹⁴ şamanlar tarafından icra edilirdi. İçte ve dışta çeşitli resimlerle dekore edilen bu türden defler, ayinsel öneme sahip türlü aksesuarlar, metalik halka ve aplikasyonlarla (Fot. 1) donatılırdı.¹⁵ Kuvvetli sembolik anlamlara sahip bu çalgının benzerleri askeri müzik ve törenlerde de kullanılmıştır¹⁶ (Fot. 2).

Çok tanrılı kültürlerde yaygın bir kullanıma sahip olan defin tek tanrılı dinlerdeki ayinsel kullanımına dair en eski yazılı bilgiler Yahudi metinleridir. Eski Ahit'ten anlaşıldığına göre; bu çalgı özellikle dini tören ve kutlamalarda kullanılmakta, mezmurlar def ve çenk eşliğinde ya da sadece def çalmak suretiyle dans ederek söylenmektedir.¹⁷ Yahudi gelenekleri üzerine inşa edilen erken Hristiyan kültüründe de defin önemli bir yer üstlendiği anlaşılr. Öyle ki İncil'de sıklıkla adı geçen 12 çalgıdan biri de defdir.¹⁸

Defin erken İslami müzik ve sembolizmindeki yerinin belirlenmesinde semavi dinlerin kültürel mirası kadar Arap gelenekleri de etkilidir. Cahiliye devri Arap toplumlarının en gözde çalgılarından biri olarak def, savaş, kutlama ve çeşitli

11 Şaman davulunun kasağı Toprak Ana'nın üreme organı, üzerine gerilen deri ise bekâreti olarak kabul edilmekte, böylece kökeni çok eskilere dayanan bir düşünce akışında kadın ve onun vücudu kozmosla özdeşleştirilmektedir. Bk. Bayat, 2006, 195-196.

12 Şapolyo, 1964, 56; Çoruhlu, 2002, 80.

13 Ögel, 2010, 17, 105, 191.

14 Efsanelere göre yeryüzünün ilk ve en güçlü şamanı, ulu bir kartalla ilişkiye giren ve erkek evlat doğuran bir kadındır. Bütün şamanların atası olan bu kadının oğlu da anasını taklit etmek suretiyle şaman vazifesini ve neslini sürdürmüştür. Ögel, 2010, 596-597. Erkek şamanların ayinlerde kullandıkları kıyafet ve aksesuarların yanı sıra tavır ve sesleriyle de ilk kadın şamanı taklit ettikleri düşünülmektedir. Beydili, 2003, 511.

15 Şapolyo, 1964, 56; Ögel, 2000, 35, 215; Çoruhlu, 2002, 76-80.

16 Ögel, 2000, 27-30, 33-34, 214.

17 Bozkurt, 1994, 84.

18 Oral, 2011, 72.

eğlencelerde, şiir dinletilerinde genellikle de kadınlar tarafından çalınırdı.¹⁹ Bu gelenek İslami dönemde de sürdürülmüş, bayram, kutlama ve panayırlarda def çalmaya devam edildiği gibi çeşitli ilan ve haberler de halka def çalmak suretiyle duyurulmuştur.²⁰ Öyle ki bazı hadislerde nikâhın def çalarak ilan edilmesi özellikle istenmiş, buna bağlı olarak def çalmak evliliği meşrulaştıran başlıca unsurlardan biri kabul edilmiştir.²¹ Hz. Peygamber'in isteğiyle, Hz Ali ile Hz Fatıma'nın nikâhında zilsiz def çalmak suretiyle şenlik edildiği bilinmektedir.²²

Def, İslami hayat tarzında yer edinmiş ayrıcalıklı bir çalgıdır. Öyle ki musikiyi haram gören ulema bile defin istisna teşkil ettiği görüşünde birleşir.²³ Ancak bu müsamaha her türden def için geçerli olmayıp, Hz. Ali ile Hz. Fatıma'nın düğün anekdotunda vurgulandığı gibi zilsiz olması koşuluna bağlanmıştır.²⁴

Türk-İslam kültür coğrafyasında yaygın bir kullanıma sahip olan def, erken dönemlerden itibaren Osmanlı dini ve kültür hayatının da vazgeçilmez parçası olmuş,²⁵ düğün ve sünnetler başta olmak üzere çeşitli kutlamalarda ya da avlarda çalınmıştır.²⁶

Osmanlı devrinde kullanılan defler icra, boyut, ses özellikleri ve sembolik anlamları bakımından farklı mahiyettedir. Türk halk musikisinde kullanılan defler, delbek, germe, kabran gibi adlarla anılmakta; genellikle 27-28 cm çapında olan bu çalgılar çam ya da gürgen kasnağa toklu derisi gerilmek suretiyle yapılmaktadır.²⁷ Zilsiz olan bu deflerin bazılarında kasnak içinde sıra halinde dizilmiş küçük halkalar da bulunurdu. Düğün ve kına eğlencelerinde çok kullanılan bu defler genellikle kadınlar tarafından çalınmaktadır.²⁸ Sanat müziğinde kullanılan defler 30-40 cm çapında ve 3-4 cm eninde olup, kasnak çevresine belli aralıklarla yerleştirilen, 8-9 cm çapında beş çift metalik zil vardır.²⁹ Beyaz çam, gürgen, kavak ya da ceviz ağacından yapılan bu deflerde çok ince olan balık derisi ya da sığır mesanesi tercih edildiği gibi oğlak derisi kullanılan örnekler de vardır.³⁰ İcra sahasına bağlı olarak kadın ya da erkek müzisyenler tarafından çalınmaktadır.³¹

Dini musiki ve ayinlerinde kullanılan defler boyut ve mahiyet olarak diğerlerinden farklıdır. Def çeşitlerinin en büyüğü olan bu tür en az 40 cm çapında ve

19 Uludağ, 1999, 31-32, 72.

20 Pakalın, 1993b, 162-163; Bozkurt, 1994, 84; Uludağ, 1999, 73-74, 91-93.

21 Bozkurt, 1994, 84; Uludağ, 1999, 70-72; Tahralı, 2015, 312; Bıyık, 2020, 57.

22 Evliya Çelebi, 2008a, 625, 637; Pakalın, 1993b, 162-163.

23 Yahya Âgâh, 2005, 163-167; Pakalın, 1993b, 162-163.

24 Bozkurt, 1994, 84-85; Bıyık, 2020, 52, 55-56.

25 Abdülaziz Bey, 1995, 384.

26 Evliya Çelebi, 2008a, 625; Ali Rıza Bey, 1978, 109, 194, 298-299; Abdülaziz Bey, 1995, 17-18, 20-22, 42, 47, 48, 50, 53, 131, 388-389, 391-393; Uslu, 2023, 183, 187, 192, 195.

27 Özcan, 1994, 85.

28 Aksoy, 1999, 789-790, 791, 792, 793; Ögel, 2000, 280.

29 Özcan, 1994, 85; Abdülaziz Bey, 1995, 20-21, 389; Rado, 1987, 24.

30 Özcan, 1994, 85; Koçu, 1996, 4331.

31 Abdülaziz Bey, 1995, 384-385; Aksoy, 1999, 789-790, 791, 792, 793; Eralp, 1999, 746-747.

7-8 cm enindedir. Zilsiz olan bu defler genellikle mazhar olarak adlandırılır.³² Cami ve tekkelerdeki mevlit ve zikir ayinlerinde kullanılan mazharlar mübarek kabul edilmekte ve sadece belli ayinlerde, daima erkek icracılar tarafından çalınmaktadır.³³

Erken dönemlerden itibaren Osmanlı kültürünün önemli bir parçası ve çeşitli tarikatların vazgeçilmez bir unsuru olan ayinsel defler, Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar kullanılmış, ancak 1925'te tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla icra sahaları daralmıştır. Ayinsel deflere dair kültürel hafızayı bir nebze de olsa kesintiye uğratan bu süreç, aynı zamanda çeşitli müzelerde çok sayıda eserden meydana gelen geniş koleksiyonların oluşmasını sağlamıştır. Araştırma konumuzu teşkil eden 17 eser, Edirne Arkeoloji ve Etnografya Müzesi bünyesindeki Türk İslam Eserleri Müzesi koleksiyonunda yer almaktadır. Eserler müze envanterine def olarak kaydedilmiştir. Ancak def adlandırması sadece tek bir çalgıyı değil, farklı büyüklüğe, donanımlara (zil, zincir, halka, kırıç vb.) ve kullanım sahasına sahip bir çalgı ailesini ifade etmektedir.³⁴ Buna bağlı olarak tarihi süreçte benzer nitelikteki defler ayrı, farklı mahiyetteki defler aynı adlarla tanımlanabilmiştir. Bu durum dini-ayinsel defler için de söz konusudur. Çalışmada, incelenen eserlerin dini-ayinsel kullanım sahasını ifade eden, belirli bir boyut ve görünüm bilgisi barındıran mazhar adlandırması kullanılmıştır.

Mazhar kategorisindeki eserlerden dört tanesi Edirne Sa'di Tekkesi'nden koleksiyona dahil olmuştur. Zingirdekli, kırıklı ve kasnak içi boş olmak üzere üç farklı tipte olan mazharlarda, deriyi kasnağa tutturmakta ip ve çiviyle sabitleme teknikleri kullanılmış olup bazı örneklerin üzerinde ya da içinde çeşitli yazı ve tarihler bulunmaktadır. Mazharlar arasında geometrik şekilli kabalarla bezeli örnekler de vardır. Eserlerden sadece bir tanesi müzenin tekke eşyaları seksiyonunda teşhir edilmekte diğerleri ise depoda muhafaza edilmektedir. Çoğu hasar görmüş olan eserlerin tamamı fotoğraflanmış, çap ve yükseklik ölçüleri alınmış, üzerindeki yazılar okunmuş,³⁵ malzeme, teknik, biçim, boyut, ses, icra, süsleme ve sembolik özellikleri açısından değerlendirilmiş; tarih barındırmayan bazı eserler metin içeriği, yazı tarzı gibi özellikler göz önünde bulundurularak belli bir döneme yerleştirilmeye çalışılmıştır.

Tasavvuf Kültüründe Def Kullanımı ve Edirne Müzesi'ndeki Mazharların Tahlili

Çoğu İslami kaynak defin Kâbil'in torunlarından Tubal b. Lamek ya da karısı Sıla tarafından icat edildiğini kabul etmektedir.³⁶ Evliya Çelebi'ye göre ise Pisagor tarafından icat edilen bu çalgı ilk kez Süleyman Peygamber ile Saba Melikesi Belkıs'ın

32 Şapolyo, 1964, 56, 78, 96, 98, 165; Ergin, 1977, 96; Pakalın, 1993a, 423.

33 Koçu, 1966, 4331.

34 Esenboğa, 2024, 194, 196-199.

35 Defler üzerinde bulunan yazılar Musa Öncel tarafından okunmuştur. (Kütahya Vahit Paşa Yazma Eser Kütüphanesi). Musa Öncel ve kendisine ulaşmamı sağlayan Bülent Kaçın beyefendilere teşekkür ederim.

36 Bozkurt, 1994, 84.

zifasında çalınmıştır.³⁷ Hz. Ali ile Hz. Fatıma'nın nikâhında def çalan Ayyâroğlu Baba Amr da def çalanların pîri kabul edilir.³⁸

Osmanlı tasavvuf hayatının en önemli temsilcilerinden olan çeşitli tarikatların ayinlerinde önemli bir yer işgal eden mazhar; daire, bendir, zilsiz daire, zilsiz def, mizher, mefhar, kanga, derviş defî gibi farklı isimlerle anılmış,³⁹ zikri canlandırmak maksatlı kullanıldığından zâkir defî ve Kâdirî defî olarak da adlandırılmıştır.⁴⁰ Toplu şekilde sesli zikir yapan ve sadece elle vurulan sazlar kullanan Kâdiriyye, Rifâiyye, Sa'diyye, Bedeviyye gibi tarikatlarda ayrıcalıklı bir yer edinen mazhar,⁴¹ hem senkron sağlayan ritim sazi hem esrime aracı hem de mukaddes⁴² bir emanet olarak önem kazanmıştır.

Mazhar, özellikle tekkelerde belirli zamanlarda belli sazlar eşliğinde düzenlenen zikir ayinleri ve nevbelerdeki kullanımıyla öne çıkar. Tekkelerin semahane, tevhidhane ya da meydan adı verilen özel mekânlarında gerçekleştirilen bu merasimlerden nevbeye, daha çok kıyâmî usulde ve cehrî zikri benimseyen tarikatlara has bir tören olup tekkenin haftalık ayin gününde, Ramazan ve Kurban bayramlarında, Kadir ve kandil gecelerinde, hilafet merasimi, nikâh akdi, sünnet düğünü, bed'-i besmele cemiyeti, hacı uğurlama ve karşılama gibi özel zamanlarda, bazı şifa, cezbe ve vecd ayinlerinde vurulurdu.⁴³ Bunun dışında bazı derviş gruplarının da muayyen günlerde sokaklarda mazhar çalarak dolaştıkları, dua ve ilahiler okuyarak sadaka topladıkları bilinmektedir.⁴⁴

Kıyâmî zikir yapan dergâhlarda tüm ayinlerde sadece halile, kudüm ve mazhar kullanılırdı. Ayinlerinde kullanılacak çalgılar gibi kimler tarafından icra edilecekleri de özel kurallara bağlıdır. Günlük ve haftalık ayinlerde rutin olarak zâkirler tarafından çalınan sazlar, Bayramlarda ve Kandil gecelerinde düzenlenen nevbelerde ise belli bir hiyerarşiye göre taksim edilirdi. Nebvelerde; tekke şeyhi, varsa misafir gelen başka şeyhler, Seyyidler, 12 yaşından küçük şeyh ve halife çocukları ile zâkirbaşı halile; dedeler ile zâkirler kudüm; dervişler ise mazhar vururdu.⁴⁵

37 Evliya Çelebi, 2008a, 637.

38 Evliya Çelebi, 2008, 625, 637.

39 Yahya Âgâh, 2005, 164; Şapolyo, 1964, 56, 78, 96, 98; Koçu, 1966, 4203, 4331; Pakalın, 1993a, 423; Özcan, 1994, 85; Ögel, 2000, 4, 28, 206, 279-282, 284; Erol, 2021, 55; Karaoğlu, 2024b, 1388.

40 Koçu, 1966, 4331.

41 Brown, 1886, 227-228, 248, 254, 259-260; Şapolyo, 1964, 154, 155; Pakalın, 1993a, 682-683; İnançer, 2014, 142.

42 Koçu, 1966, 4331.

43 Ergin, 1977, 96; Pakalın, 1993a, 682; Agayeva, 2007, 37-38; Demirtaş, 2008, 362-364; İnançer, 2014, 130, 142-143.

44 Şapolyo, 1964, 338; Özcan, 1994, s. 85.

45 Ergin, 1977, 96; Pakalın, 1993a, 682; Agayeva, 2007, 38; İnançer, 2014, 142-143.



düz bir zeminde kurutulur, daha sonra istenilen ebatta yuvarlak şekilde kesilip ılık suya batırılarak yumuşatılırdı. Gerdirilerek kasnağın bir yüzüne geçirilen deri, iple ya da çivi-lerle kasnağa sabitlenirdi. Deri kurduğunda mazhar çalınacak hale gelirdi.⁵²

Tablo 1: Mazharların Yapısal Özellikleri ve Ses Aplikasyonları

Kat. No.	Sabitleme Tekniği	Çap (cm)	Kasnak Yüksekliği (cm)	Kasnak Kalınlığı (cm)	Tutma Yeri (cm)	Kabara	Şerit	Zingirdek	Kiriş
1	Çivi	47,5	7	0,7	9	---	---	---	---
2	Çivi	46	8	0,9	15	var	var	---	---
3	Çivi	46	7,5	0,5	6	---	---	11 sıra	---
4	Çivi	44	8,5	0,5	12	---	---	---	---
5	Çivi	41	9	0,5	10	---	---	---	---
6	Çivi	41	9	0,4	---	düşmüş	var	---	---
7	İp	47	8	1,5	9	---	---	10 sıra	---
8	İp	55	9,5	1	13	---	---	17 sıra	---
9	İp	47	8,5	0,7	8	---	---	12 sıra	---
10	İp	49	8	1	9	---	---	11 sıra	---
11	Çivi	50	9,5	0,5	---	var	var	---	---
12	Çivi	41	9	0,5	---	var	var	8 sıra	---
13	Çivi	47,5	8	0,6	---	var	var	---	---
14	Çivi	45	8	0,6	---	düşmüş	var	---	---
15	Çivi	45	8	0,5	---	var	var	---	---
16	Çivi	47	8	0,4	---	var	var	---	var
17	Çivi	42	7,5	0,5	---	var	var	---	---

İncelenen eserlerde kullanılan ahşap ve deri malzemenin çeşidi tespit edilememiştir. Teknik açıdan değerlendirildiğinde; ahşap kasnakların, genişlikleri 7 cm (Kat. No. 1) ile 9,5 cm (Kat. No. 8 ve 11), kalınlıkları 0,4 cm (Kat. No. 6 ve 16) ile 1,5 cm (Kat. No. 7) arasında değişen plakaların uçlardan çivilenerek çember haline getirilmesiyle oluşturulduğu tespit edilmektedir (Tablo 1). Plakaların üst üste binmesine bağlı olarak kasnak kalınlıkları birleşme yerinde artmaktadır.

İncelenen 13 örnekte (Kat. No. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 11, 12, 13, 14, 15, 16 ve 17) deri, kasnağa çiviyle; 4 örnekte (Kat. No. 7, 8, 9 ve 10) ise iple sabitlenmiştir. Deri, 8 örnekte (Kat. No. 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9 ve 10) kasnağın tamamını sardığı halde (Fot.6c, 8c, 9c, 10c, 12c, 13c, 14c, 15c), 9 örnekte (Kat. No. 2, 6, 11, 12, 13, 14, 15, 16 ve 17) ise kasnağın üst kısmına kabalarla tutturulmuştur (Fot.7c, 11c, 16c, 17c, 18c, 19c, 20c, 21c, 22c). Eser-

52 Akdemir, 2011, 9-10; Akdağ, 2016, 5-9; Akdemir, 2017, 996-997; Erdoğan, 2019, 21-23.

lerin çoğunda çiviyle sabitleme tekniğinin tercih edildiği, özellikle derinin kasnağın üst kısmına tutturulduğu örneklerin tamamında bu tekniğin kullanıldığı dikkat çekmektedir.

8 örnekte (Kat. No. 6, 11, 12, 13, 14, 15, 16 ve 17) kasnakta tutma yeri bulunmazken, 9 örnekte (Kat. No. 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9 ve 10) ise (Fot.6c, 7c, 8c, 9c, 10c, 13c, 14b, 15c) ise genişlikleri 6 cm (Kat. No. 3) ile 15 cm (Kat. No. 1) arasında değişen tutma açıklıkları vardır. Mazharlardan 6 tanesinde (Kat. No. 3, 7, 8, 9, 10 ve 12) kasnak içine sabitlenmiş değişik form ve sayıda metal halka ve zincirlerden ibaret zingirdek (Fot.8b, 12b, 13b, 14b, 15b, 17b), bir örnekte (Kat. No. 16, Fot.21b) ise kasnak içini boydan boya kuşatan üç adet bağırsak kiriş vardır (Tablo 1).

Tekkelerdeki başkaca eşyayla birlikte mazhar benzeri ayinsel çalgıların da dervişler tarafından imal edildiğini düşünmek mümkündür. Zira Evliya Çelebi, Varna kırsalındaki Akyazılı Sultan Tekkesi'ni ziyareti sırasında buradaki dervişlerin kullanmak, hediye etmek ve satıp gelir elde etmek üzere çeşitli eşyalar ürettiklerine şahit olmuştur.⁵³ Özellikle dış dünyayla bağlantısı sınırlı kırsaldaki tekkelerde ya da kapalı devre ayin icra eden tarikatlarda bu durum kaçınılmaz olmakla birlikte, her türden def imal eden profesyonel bir zümrenin varlığı da kaynaklara yansır. Nitekim Evliya Çelebi'nin bildirdiğine göre, 17. yüzyıl ortalarında İstanbul'da 10 dükkânda hizmet veren 50 kişilik bir daireci esnafı vardır.⁵⁴ Bu bağlamda Kat. No. 13'ün iç kısmında bulunan 5 *Numero* ibaresinin (Fot.18b) belli boy ya da ses özelliklerini ifade etmek üzere mazharın üreticisi ya da satıcısı tarafından yazılmış olabileceği akla gelmektedir.

Mazharlar, tekkelerdeki semahanelerde ya da çile ve halvet odalarında duvara asılarak⁵⁵ ya da özel kutularında⁵⁶ muhafaza edilirdi. Konumuz olan eserlere ait bir muhafaza kutusu tespit edilememiştir.

Biçim ve Boyut

Tarihi süreçte farklı geometrik biçimlerde defler imal edildiği bilinse de dairesel formun çalgı için ideal kabul edildiği anlaşılmaktadır. Özellikle Osmanlı devrinde başka formda bir deneme tespit edilmediği gibi çalgının en bilindik adlarından birinin daire olması da formun isimlendirme üzerindeki etkisini göstermesi bakımından önemlidir.

Doğayı bilinçsel olarak anlamaya çalışan insan, ilk baktığı yer olan gökyüzünde güneş ve ayla anlam kazanan dairesel formla karşılaşmış, buna bağlı olarak daire, insanın ışıklı gökyüzü ve gök cisimleriyle özdeşleştirdiği Tanrı ve tanrısallıkla bağlantılı kullandığı, kutsallık ihtiva eden ilk sembollerden biri olmuştur.⁵⁷ Evrenin ve gezegenlerin dönüşü, sonsuz devrim halindeki zaman döngüsü, kozmik düzenle tezahür eden Tanrısal-aşkın bağlantının işareti olarak yaşamın temelindeki bütünlüğe ve sonsuz potansiyele işaret eden

53 Evliya Çelebi, 2008a, 625.

54 Evliya Çelebi, 2008a, 625.

55 Atasoy, 2005, 39; Tuna, 2013, 80, 83, 117, 154, 265.

56 Uzunçarşılı, 1977, 87-88, 101; Işın ve Özpallabıyıklar, 1999, 122.

57 Erim ve Öztürk, 2021, 1622; Aslan, 2021, 1197, 1200-1203, 1214; Gümüş, 2022, 1436.

dairesele form,⁵⁸ ilahi olanla bağlantı kurmak isteyen insan tarafından mimaride, ayinsel pratiklerde, meditasyon ve esrime aracı olarak kullanılan çeşitli aksesuar ve çalgılarda da ideal bir biçim olarak taklit edilmiştir.⁵⁹ Belli bir hareket ve ritim ihtiva eden dairesele form, çeşitli tarikatların sema, semah, devran olarak adlandırılan ayinsel pratiklerinde de tekrarlanmaktadır.⁶⁰ Bu bağlamda mazhar tipi deflerin, malzeme ve teknik konusunda gelişmeye açık olmakla birlikte dairesele formu devam ettirmek hususunda muhafazakâr olduğunu söylemek mümkündür.

Mazharları emsallerinden ayıran en belirgin özelliklerden biri boyutlarıdır. Ölçüler açısından değerlendirildiğinde konumuzu teşkil eden örneklerin çaplarının 41 cm (Kat. No. 5, 6 ve 12) ile 55 cm (Kat. No. 8) arasında değiştiği tespit edilmektedir. Mazharların boyutları, ses özellikleri ile çalım tekniklerini de etkilemektedir.

Ses Özellikleri

Kasnak çapı ile derinin gerginliği ve kalınlığı, mazharın ses sahasını oluşturan temel unsurlar olarak kabul edilmektedir. Kasnak, derinin yüzeyine uygulanan vuruşa bağlı olarak oluşacak dalgaların yayılma alanını belirlerken, derinin gerginliği ve kalınlığı da sesin tizliğine/pestliğine etki etmektedir.⁶¹ Bununla birlikte icracının deri yüzeyinin farklı bölgelerine uyguladığı vuruşların da farklı tınılarda sesler oluşturduğu tespit edilmektedir.⁶² Mazhar icrasında darplar genel olarak düm ve tek notasyonlarıyla ifade edilirken dümler kuvvetli, tekler ise zayıf darpları gösterir. Düm sesinin en sağlıklı duyumu; sağ elin başparmak dışındaki parmakların birbirine bitişik şekilde ya da ortaparmağın uç kısmıyla mazharın merkez bölgesi ve kenar bölgesinin ortasına vurularak elde edilirken, tek sesinin en sağlıklı duyumu sol elin orta veya yüzük parmağı iç kısmıyla mazharın kenar kısmına vurulmasıyla sağlanır.⁶³ Mazhar pes sesli bir çalgı olup yavaş vurulduğunda kendi sesini, hızlı vurulduğunda ise diğer sazların seslerini boğma eğilimindedir.⁶⁴

Cehri zikir yapan tarikatlarda mazhar, hem ritmin hem de okunan ilahilerin usulünün korunabilmesi için kullanılmaktadır. Ritim tutulurken dört dörtlükten bir sekizliğe kadar ölçülebilen aralarla; *Hay* ve *Hû* gibi tek heceli kelimeler söylenirken ise bir sekizlik darplar vurulurdu.⁶⁵

Mazharın çapı, ses dalgalarının yayılma alanını, çalma tekniğini ve ses rengini de belirlemektedir. Buna göre orta kalınlıkta⁶⁶ bir deri gerilmiş mazharda; 35 cm çap

58 Bahtiyar, 2006, 25.

59 Aslan, 2021, 1199.

60 Akarpınar, 2004, 14; Bahtiyar, 2006, 80; Erim ve Öztürk, 2021, 1622, 1625; Aslan, 2021, 1211.

61 Akdağ, 2016, 1, 44-46.

62 Akdemir, 2011, 14-15; Mazlum, 2011, 138; Akdağ, 2016, 1, 44

63 Karaoğlu, 2024a, 11, 15-17.

64 Koçu, 1966, 4331.

65 Özcan, 1994, 85.

66 Derinin inceliği ve kalınlığı elde edildiği hayvanın türüne ve inceltmede kullanılan yöntemlere

soprano; 40 cm çap mezzosoprano; 45 cm çap alto; 50 cm çap tenor; 55 cm çap ölçüsü ise bas ses sahasına denk gelmektedir.⁶⁷ Bu açıdan değerlendirildiğinde 4 eserin (Kat. No. 5, 6, 12 ve 17) mezzosoprano; 10 eserin (Kat. No. 1, 2, 3, 4, 7, 9, 13, 14, 15 ve 16) alto; 2 eserin (Kat. No. 10 ve 11) tenor; 1 eserin (Kat. No. 8) bas ses aralığına girdiğini söylemek mümkündür.

Mazharı emsallerinden ayıran en belirgin özelliği zilsiz oluşudur. Ancak çalgının sesini etkileyecek metal aplikasyonlara tamamen kapalı olmadığı görülür. Bu bağlamda bir eserde (Kat. No. 12) kasnak içine sabitlenmiş tekli halkalar (Fot.17b); 5 eserde (Kat. No. 3, 7, 8, 9 ve 10) ise zincir şeklinde birbirine bağlanmış çoklu metal zingirdekler kullanılmıştır (Fot.8b, 12b, 13b, 14b, 15b). Kimisi kopmuş ve düşmüş olan zingirdeklerin biçimi, diziliş şekli, uzunluğu ve sıra sayısı eserden esere değişmektedir. Mevcut halde zingirdeklerin 8 (Kat. No. 12), 10 (Kat. No. 7), 11 (Kat. No. 3 ve 10), 12 (Kat. No. 9) ve 17 (Kat. No. 8) sıra halinde tanzim edildiği görülür (Tablo 1).

Ritmin etkisiyle deriye, ahşap kasnağa ve birbirine çarpan zingirdekler, metalik tınılar ilave etmek suretiyle mazharın ses rengini çeşitlendirir. Aynı şekilde kasnak içine gerilen kirişler de (Kat. No. 16) icra sırasında deriye temas ederek seste iki farklı tını oluşturmakta, böylece mazhar sesine farklı bir renk ve derinlik katmaktadır (Fot.21b).⁶⁸ Kiriş, standart bir uygulama olmayıp bazı mazharlarda kullanılmıştır.⁶⁹

Konumuz olan eserler belli bir standardı yansıtmamakla birlikte, zingirdeklerin halka ve sıra sayılarının bazı sırlar barındırdığı öğrenilmektedir. Yahya Âgâh Efendi'nin bildirdiğine göre mazhardaki halka sayısı 18 olması Hay isim-i şerifine işaret kabul edilirken, halkaların üç adet olmakla 12 tanesi dörder adet olup bunlar, 12 İmam'a, 12 Pîrân'a, toplamda 66 adedi ise Allah ism-i şerifine işaret kabul edilirdi.⁷⁰

Mekân, bölge ve mevsim değişiklikleri, mazharın yeniden akort edilmesini gerektirir. Akort işlemi, deri yüzeyinin ateş veya başka bir ısı kaynağına tutulmasıyla gerçekleştirilir; bu sayede deri ısıtılarak gerginleşmesi sağlanır.⁷¹ Ancak, fazla gerginleşmesi durumunda deri, avuç içiyle bastırılıp ovularak esnetilir.⁷² İncelenen eserlerin neredeyse tamamında deri yüzeyinde renk değişiklikleri tespit edilmiştir. Özellikle bazı eserlerde (Kat. No.1, 2, 3, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, Fot.6a, 6b, 7a, 7b, 8a, 8b, 13a, 13b, 14a, 14b, 17a, 18a, 18b, 19a, 19b, 20a, 20b, 21a, 21b, 22a, 22b) belirgin

göre değişebilmektedir. Orta kalınlık nitelemesi belli bir kalınlık belirtilmeyen ilgili yayınlardan aynen alınmıştır. Bk. Akdemir, 2011, 15; Akdemir, 2017, 1000. Çalışmaya konu olan eserlerin deri kalınlıkları ölçülememiştir.

67 Akdemir, 2011, 14; Akdemir, 2017, 999-1000.

68 Mazlum, 2011, 138.

69 Bazı araştırmacılara göre kasnak içinde kiriş olması, çalgının mazhar olarak nitelendirilmesinin başlıca alametidir. Bk. Esenboğa, 2024, 198.

70 Yahya Âgâh, 2005, 160.

71 Akdemir, 2011, 11-12; Akdemir, 2017, 998; Karaoğlu, 2024b, 1389.

72 Akdemir, 2011, 11-12; Akdemir, 2017, 998.

renk farklılıklarının ve bazı eserlerde görülen deliklerin (Kat. No. 10, Fot.15a, 15b) akort işlemi sırasında oluştuğunu düşünmek mümkündür

İcra Özellikleri

Oturarak ya da ayakta çalınabilen mazhar, farklı çalım tekniklerine uygun şekilde tasarlanmış bir çalgıdır. Bu çalım teknikleri arasında elde, diz üstünde ve bacak arasında çalım yer almaktadır. Her üç teknikte de mazharın iç yüzü icracıya bakacak şekilde tutulur.

Elde çalım tekniğinde mazhar, genellikle bir elle göğüs ya da kalp hizasında tutulur; diğer elin parmaklarının hepsi birden ya da teker teker çalgıyı vurmak için kullanılır. Diz üstü çalım tekniğinde mazhar, oturur pozisyondaki icracının sol dizine yerleştirilir. İcraçı, sol elini kullanarak tek sesi, sağ eliyle ise düm sesini üretir. Bacak arasında çalım tekniğinde ise mazhar, icracının diz kapaklarının alt kısmında, bacakların arasında sıkıştırılarak tutulur. İki eli de boşta bırakan bu teknik, vücut anatomisine bağlı olarak çok büyük çaplı mazharların icrasını zorlaştırmaktadır.⁷³ Daha sağlam tutuş sağlayan yüksek kasnaklı mazharlar, diz üstü ya da bacak arasında çalım tekniklerine daha uygun görülse de,⁷⁴ cerhî ve kıyâmî usulde yapılan ayinlerde bu çalım teknikleri kullanılmaz. Bu tür ayinlerde kullanılacak mazharlar elde çalınacak şekilde tasarlanmıştır. 9 eserin (Kat. No. 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9 ve 10) kasnağında bulunan, genişlikleri 6 cm (Kat. No. 3) ile 15 cm (Kat. No. 1) arasında değişen tutma açıklıkları, bu çalım tekniğine işaret etmektedir. Tutma yeri, özellikle uzun süreli kullanımda ve hareketli icralarda çalgının kontrolünü kolaylaştıran bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

Benzer şekilde kasnak yüksekliğinin de çalgının ergonomik tasarımının önemli bir parçası olduğu anlaşılmaktadır. Zira yüksek kasnak, çalgının avuç içine daha rahat oturmasını sağlarken, parmakların tek vuruş yapabilmesi için serbest kalmasına da imkân tanır. Bu bağlamda, kasnak yüksekliği 8,5 cm olan iki eser (Kat. No. 4 ve 9), 9 cm olan üç eser (Kat. No. 5, 6 ve 12) ve 9,5 cm olan iki eser (Kat. No. 8 ve 11), yüksekliğe bağlı olarak sundukları tutuş ergonomisiyle öne çıkmaktadır. Kasnak yükseklikleriyle dikkat çeken dört örnekte (Kat. No. 4, 5, 8 ve 9) aynı zamanda tutma yerlerinin bulunması, icracıların çalgıyı tutuş tercihleriyle ilgili olmalıdır.

Süsleme Özellikleri

Konumuz olan mazharlar, bezeme açısından genel itibarıyla sade görünümündedir. Bununla birlikte eserlerin süsleme programında yazı, geometrik süsleme ile metal, kumaş ve deri aplikasyonlar kullanılmıştır. 13 eser (Kat. No. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 11, 13, 14, 15, 16 ve 17) yazı; bir eser (Kat. No. 8) yazı, ay-yıldız ve mühr-i Süleyman olmak üzere geometrik süsleme (Fot.13a); 7 eser (2, 6, 11, 12, 13, 14, 15, 16 ve 17) ise kasnağın dış yüzeyinde aksesuar kullanmak suretiyle süslenmiştir. Aksesuar kullanılan mazharlardan 6 tanesinde (2, 11, 13, 15, 16 ve 17) yuvarlak başlı pirinç kabalar (Fot.7c, 16c, 18c, 20c,

⁷³ Akdemir, 2011, 53-55.

⁷⁴ Akdemir, 2011, 56-60; Erdoğan, 2019, 27.

21c, 22c) bir örnekte ise (Kat. No.12) altı kollu yıldız ve nokta kabartmalarıyla bezeli yuvarlak başlı kabalar kullanılmıştır (Fot.17c). 6 örnekte (Kat. No. 11, 12, 13, 15, 16 ve 17) kabaraların altında meşin, 3 eserde (Kat. No. 2, 6 ve 14) ise kumaş şerit kalıntıları tespit edilmiştir. Şeritlerin yedisi (Kat. No. 2, 6, 11, 14, 15, 16 ve 17) kırmızı (Fot.7c, 11c, 16c, 19c, 20c, 21c, 22c), biri (Kat. No. 12) yeşil (Fot.17c), biri (Kat. No. 13) ise siyah renktedir (Fot.18c). Kabara ve şerit gibi detaylar, mazharın estetik görünümünü etkileyen unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

Geometrik süslemede farklı nitelikte yıldız motifleri kullanılmıştır. Genellikle göksel ışık, aydınlık, nur, yön, yol bulma, rehberlik, istikamet belirleme kavramlarıyla bağlantılı kabul edilen yıldız motifi, sûfi objeler üzerinde çokça kullanılan sembollerdendir. Kur'an-ı Kerim'de Allah'ın delillerinden biri olarak gösterilmesi, yıldız motifinin Türk-İslam süsleme repertuarında tercih edilmesinin başlıca sebeplerindendir.⁷⁵ Sayı sembolizmiyle de yakından ilgili olan yıldız motifi, kaç kollu olduğuna bağlı olarak farklı anlamlar kazanmaktadır.⁷⁶ Bu bağlamda mazharlarda deri (Kat. No. 8, Fot.13a) ve metal (Kat. No. 12) üzerine işlenmiş olan farklı nitelikteki altı kollu yıldız sembollerini; Allah'ın âlemi altı günde yaratması,⁷⁷ imanın şartları⁷⁸, altı peygamber ve onlara özgü haller,⁷⁹ altı yön ve bu istikametlerden gelecek olan ilim⁸⁰, marifet ve hikmet,⁸¹ Hz. Peygamberin altı sahabeti,⁸² elvan-ı sitte olarak anılan altı temel renk⁸³, kibirlendiği için Allah'ın huzurundan kovulan altı şey⁸⁴, tarikatta ilerlemek için gerekli olan altı şart⁸⁵ ve menzil⁸⁶ gibi İslam mistisizminde çokça kullanılan unsurlarla bağdaştırmak mümkündür. Özellikle Kat. No. 12'de yuvarlak formlu kabara başını kaplayacak şekilde, ışın kollu olarak tasvir edilen yıldız ve kolları arasında kabartılmak suretiyle yerleştirilen noktalardan meydana gelen kompozisyonu (Fot.17c), makro kozmosun mikro yüzeye yansıtılmış versiyonu⁸⁷

75 Bülbül, 2023, 76, 83.

76 Bahtiyar, 2006, 116-117.

77 Yahya Âgâh, 2005, 71; Çam, 1993, 221; Aras, 2011, 28; Çelik, 2019, 78.

78 Yahya Âgâh, 2005, 71.

79 İbrahim, İsmail, Yusuf, Yunus, Eyüp ve Cercis. Bk. Çelik, 2019, 78. Altı peygamber bazı kaynaklarda; İbrahim, İshak, Yakup, Musa, Harun ve Dâvud olarak belirtilir. Bk. Bülbül, 2023, 76.

80 Yer, gök, doğu, batı, kuzey, güney/ üst, alt, ön, arka, sağ, sol. Yahya Âgâh, 2005, 71; Çam, 1993, 221; Bahtiyar, 2006, 117; Yücer, 2015, 272-273; Çelik, 2019, 78.

81 Yücer, 2015, 272.

82 Abdurrahman-ı Avf, Zübeyr bin Avam, Sa'd bin Ebi Vakkas, Talha, Sa'd ibni Zeyd, Ebu Ubeyde ibni Cerrah. Çelik, 2019, 78.

83 Mavi, kırmızı, beyaz, sarı, yeşil, siyah. Yahya Âgâh, 2005, 72.

84 İblis, Kâbe'yi yıkmak isteyen fil sahipleri, Belâm-ı Baûr, Ad kavmi, buğday ve dağlar. Çelik, 2019, 78.

85 Killet-i ta'am (az yemek), killet-i menam (az uyumak), killet-i kelim (az konuşmak), zıkr-i devam, nefy-i havâtır ve fikr-i tam. Yahya Âgâh, 2005, 70-71.

86 Can, akıl, gönül, nefis, vücut ve insan. Çelik, 2019, 78.

87 Bahtiyar, 2006, 117.

olarak düşünmek mümkündür.

Biri yukarı diğeri aşağı bakan iç içe geçmiş iki üçgenden oluşan mühr-i Süleyman (Kat. No. 8, Fot.13a), altı köşeli yıldız algısı etrafında gelişen en önemli dini sembollerden biridir. Hatem-i Süleyman, Dâvud Yıldızı, Dâvud Kalkanı ve mühr-i Dâvud olarak da adlandırılan bu sembol,⁸⁸ ruh ile maddenin zıt ve uyumlu taraflarını barındıran makro kozmosu temsil ederken,⁸⁹ koruyucu tılsım, manevi zırh ve muska olarak da kullanılmış,⁹⁰ buna bağlı olarak hem dini ayinsel hem askeri teçhizat üzerinde yer bulmuştur.

Kat. 8. üzerindeki hilal ve beş kollu yıldızdan meydana gelen ay-yıldız sembolü sanatsal özelliklerinden ziyade büyük boyutlu olmasıyla dikkat çeker (Fot.13a). Geceyi aydınlatan hilal ve yıldızın tek bir sembol oluşturacak şekilde kullanılması kadim bir uygulama olarak sanat eserleri üzerinden takip edilebilmektedir. Osmanlı kültüründe ay-yıldız sembolü hem dini hem de siyasi bir alamet olarak kullanılmıştır.⁹¹ Kat. No. 8 üzerine kurşunkalemle iptidai şekilde çizilmiş olan ay-yıldız ve mühr-i Süleyman motifleri, esere estetik katkı sağlayacak niteliklerden uzaktır.

Yazı

Mazharlardaki en belirgin süsleme ögesi yazı olup dekoratif olduğu kadar belge niteliğinde olmasıyla da önem arz eder. Yazılı olan 13 eserden 6 tanesi (Kat. No. 1, 2, 3, 4, 5 ve 8) ön yüzünde (Fot.6a, 7a, 8a, 9a, 10a, 13a); 7 tanesi (Kat. No. 6, 11, 13, 14, 15, 16 ve 17) ise iç kısmında farklı mahiyette yazılar barındırmaktadır (Fot.11b, 16b, 18b, 19b, 20b, 21b, 22b). Bunlardan biri (Kat. No. 1) Arapça, diğerleri Osmanlıca yazılmış olup, 2 tanesinde (Kat. No. 6 ve 11) tarihe yer verilmiştir (Fot.11b, 16b). 4 eserde ise (Kat. No. 7, 9, 10 ve 12) hiçbir yazı yoktur (Fot.12a, 12b, 14a, 14b, 15a, 15b, 17a, 17b). Resmi evrak üzerinden tespit edilemeyen aidiyetlerin belirlenmesinde ve tarihlendirmelerde eserlerin ön ve arka yüzünde bulunan yazılardan elde edilen veriler kullanılmıştır.

Kat. No. 1 üzerine siyah mürekkeple yazılmış olan metin, *Meded Ya Ebû Tûrâb* şeklinde bir seslenme nidasıyla başlamaktadır. Ebû Tûrâb lakabı Hz. Muhammed tarafından Hz. Ali'ye verilmiş olup toprağın babası, toprağa bulanmış kimse anlamındadır.⁹² Hz. Ali'nin çok sevdiği bu lakaba sûfi çevrelerde mistik anlamlar yüklenmiş; kimisi Hz. Ali'nin Hz. Âdem ile aynı topraktan yaratıldığının; kimisi ahiret gününde üzerindeki toprakları silkeleyerek dirilecek ilk kişi olacağının; başkaları ise Hz. Muhammed'den sonra cihana hükmedeceğinin işareti olarak kabul etmiştir.⁹³

88 Çam, 1993, 207; Gök ve Kutlu, 2005, 284; Aras, 2011, 29, 77.

89 Schimmel, 2000, 137, 139; Çam, 1993, 221; Aras, 2011, 28-29.

90 Çam, 1993, 210, 217, 221; Aksel, 2010, 141-142; Bülbül, 2023, 76-77.

91 Eyice, 1991, 297-298; Gök ve Kutlu, 2005, 284; Çetin, 2022, 84.

92 Fırlıklı, 1989, 374; Kandemir, 1994, 243.

93 Kandemir, 1994, 243.

Kat. No. 1 üzerindeki metin Arapça Nâ't-ı Ali Duası ile devam etmektedir⁹⁴. Uhud Savaşı'nda zor durumda kalan Hz. Peygamber'in Hz. Ali'yi yardıma çağırmasıyla hâsıl olduğu rivayet edilen⁹⁵ bu duanın; düşmanı helak etmek, sağaltmak, işi rast getirmek, murada erdirmek, müşkülünden ve dertten kurtulmak, Hz. Peygamberi rüyada görmek gibi 40 farklı faydası olduğuna inanılmaktadır.⁹⁶ Nâ't-ı Ali, özellikle Alevi-Bektâşî zümrelerinin ayinlerinde kullanılmasıyla dikkati çeker. Zira duada; Allah'ın azameti, Hz. Muhammed'in nübüvveti ve Hz. Ali'nin velayeti zikredilmek suretiyle Alevi-Bektâşî düşüncesinin alametlerinden Allah-Muhammed-Ali formülü tertip edilirken, aynı zamanda onlara nisbet edilen en mümeyyiz vasıflarla ayrı ayrı zikredilerek de yardım istenmektedir.⁹⁷ Nâ't-ı Ali, Alevi-Bektâşî zümrelerce Arapça okunan tek dua olmasıyla da ayrıcalıklı bir yere sahiptir.⁹⁸

Nâ't-ı Ali, Kâdiriyye tarikatına ait bir evrâd kitabında da tespit edilmiştir. Buna göre; Kâdiriyye'de Nefs-i Safiye mertebesine gelen müride şeyhi Kahhar ismini zikretmesini telkin ederken bu ismin fûrularının yer aldığı virde dua aynen Bektâşilerde söylendiği gibi yer almaktadır.⁹⁹ Duanın Kâdiriyye tarikatında belli bir mertebeye gelen müride vird olarak telkin edilmesi, Kâdiriyye'nin de Hz. Ali'ye istinat etmesiyle ilgili olmalıdır.¹⁰⁰ Mazhar kelimesinde, hem Hz. Ali'nin keramet sahibi oluşuna, hem de bu kerameti Hz. Ali'de yaratan Allah'a işaret vardır.¹⁰¹ Duanın mazhar üzerine yazılmış olması, çalgının duanın muhatabına iletilmesinde ve tecelli etmesinde aracı konumuna işaret eder.

Kat. No. 2'nin üzerindeki metin, *Aman Mürüvvet* nidasıyla başlamaktadır. Tasavvuf ehline göre Allah'ın gerçek erenlere lütuf ve ihsanlarından olan mürüvvet,¹⁰² içerik itibariyle temiz tabiat, erdem, iyi huy ve fiilleri barındıran mükemmel insaniyet anlamlarına gelmektedir.¹⁰³ Kişinin Allah'a karşı sorumluluklarında, kendisiyle ve diğer canlılarla ilgili davranış ve tutumlarında ahlâkî olgunluğa erişmesini ifade eden mürüvvet kavramı,¹⁰⁴ Alevi-Bektâşî zümrelerde ise özgün bir yer ve anlama sahiptir. Bektâşî tekkelerinde Pîr postunun yanında bulunan makam Mürüvvet Taşı olarak anılmakta ve

94 Duanın Türkçe tercümesi şöyledir: *Kerametlerin zuhur ettiği (keramet sahibi olan) Ali'yi çağır. Musibetlerde sana yardım edeni bulursun. Bütün dert ve üzüntüler Ey Allah'ım Sen'in azametinle; Ey Muhammed senin nübüvvetinle ve Ey Ali senin velayetinle aydınlığa dönüşür.*

95 Sarıkaya, 1998, 24; Ergun, 2017, 456. A. Gölpınarlı'ya göre Nâ't-ı Ali, İmam Rıza'nın çağdaşı Dı'bil adlı şairin Arapça bir kıtasıdır. Bk. Gölpınarlı, 1950, 68 dn. 31.

96 Sarıkaya, 1998, 18-20, 21.

97 Birge, 1991, 210; Sarıkaya, 1998, 23; Cebecioğlu, 2009, 460.

98 Yörükân, 1930, 80; Sarıkaya, 1998, 17-18.

99 Sarıkaya, 1998, 22.

100 Sarıkaya, 1998, 22, 29; Azamat, 2001, 132.

101 Sarıkaya, 1998, 22.

102 Gölpınarlı, 2015, 227.

103 Uludağ, 2005, 264; Çağrı, 2006, 61; Cebecioğlu, 2009, 456.

104 Uludağ, 2005, 264; Çağrı, 2006, 62.

buraya mahsus bir niyazla kutsanmaktadır.¹⁰⁵ Bazı Alevi-Bektâşî kültür çevrelerinde ise Mürüvvet ile Meded, Hz. Fatıma'nın doğmadan vefat eden ikiz bebeklerinin adı olarak kabul edilmektedir¹⁰⁶.

Metnin devamı kolay anlaşılır olması kadar soru-cevap şeklinde, adeta muhataplarıyla konuşur tarzda olmasıyla da dikkat çeker. Metinde mazhar, zikir ve cezbe kelimeleriyle yapılan mecaz aynı zamanda çalgının adını ve kullanım amacını da içermektedir. Metnin çözümlemesi, tek kelimelik bir insan-ı kâmil tarifi olarak nitelendirebileceğimiz mürüvvet sıfatının Sa'deddin el-Cibâvî'yi nitelemek üzere kullanıldığını ortaya koymaktadır.

Kat. No. 3 üzerindeki metin *Mededi'l-meded* nidasıyla başlamaktadır. İmdat, himaye beklemek manasına gelen medet, ermişlerin ruhlarından yardım istemek anlamına da gelmekte,¹⁰⁷ Alevi-Bektâşî zümrelerinde ise *Yetiş ya Ali* anlamında kullanılmaktadır.¹⁰⁸

Metnin devamını teşkil eden zikir, Nakşibendiyye Tarikatının Halidiye koluna mensup bir şeyh olan M.Z. Kotku'nun¹⁰⁹ tarikatın esaslarını konu alan bir kitabında karşımıza çıkar.¹¹⁰ Bu durum eser üzerindeki zikrin Nakşilerce bilindiğini göstermektedir.

Kat. No. 4 üzerindeki metin *Hû* nidasıyla başlamaktadır. Arapçada üçüncü tekil şahıs zamiri olan *Hû*, sûfilere göre Allah'ın zatına işaret eden isimdir. Allah'ı bir şey isteme manası taşımayan *Hû* ile anmak, zikirlerin en faziletlisi olarak telakki edilmiştir.¹¹¹ Metnin devamı, *Hû*'nun tek başına barındırdığı anlamla özdeş olup bir şey istemeyi ortadan kaldırmadıkça bir kanadı *Lâ* bir kanadı *illâ* olsa bile asıl hedefe ulaşamayacağını ifade etmektedir. Bu durum, *Hû* zikrine dair Hz. Ali'ye ithaf edilen bir rivayeti hatırlatır. Hz. Ali'nin çok defa *Ya Hû, Yâ men Hû, Lâ İlâhe illâ Hû* şeklinde zikrettiği, nedeni sorulduğunda; *Hû*'nun ism-i a'zam olduğunu söylediği rivayet edilir.¹¹²

Kat. No. 5 üzerindeki metin *Dahilek* nidasıyla başlamaktadır. Daha ziyade sûfi çevrelerde kullanıldığı anlaşılan dahilek, sana sığınıyorum, himayene giriyorum, sana güvenirim, yalvarırım, yetiş, imdat manalarına gelmektedir.¹¹³ Metin, edebi tarif eden, öven ve tarikat içindeki yerine işaret eden bir şiirle devam etmektedir. Bu şiir, M.Z.

105 Cebecioğlu, 2009, 456.

106 Hz. Muhammed'in vefatından sonra bazı kişiler Hz. Fatıma'nın evini basar. İkiz bebeklere hamile olan Fatıma direnir ve kapıyı açmaz. Kapının tekmelenmesiyle kaburgaları kırılan Fatıma bebeklerini düşürür. Doğmadan Hakk'a yürüyen ikizlerden biri eşiğe, diğeri ise ocağa gömüldüğünden, isimleri ocak ve eşiğe verilmiştir. Buna göre; ocak Medet, eşik ise Mürüvvet olarak adlandırılır ve bunlara niyaz edilir. Bk. Şişman ve Şahin, 2019, 49.

107 Uludağ, 2005, 240; Cebecioğlu, 2009, 420.

108 Uludağ, 2005, 240.

109 Elmaz, 1997, 6, 12-13.

110 URL 1.

111 Türer, 1998, 260-261.

112 Şapolyo, 1964, 68; Türer, 1998, 261.

113 Uludağ, 2005, 98; Cebecioğlu, 2009, 149.

Kotku'nun daha önce bahsi geçen eserinde de karşımıza çıkmaktadır.¹¹⁴

Kat No. 8'in üzerinde kurşun kalem ve kötü bir hatla *Ayla sahibi türbe İsmail* yazmaktadır. Yazının mürekkeple değil de kurşun kalemle yazılmış olması bir taslak çalışması olabileceğini ya da sonradan yazıldığını düşündürmektedir. Mazharın İsmail Türbesi ya da Türbedar İsmail'e ait olabileceği akla gelmekle birlikte buna dair bir veri elde edilememiştir.

Mazharların ön yüzüne genellikle iri, özenli, muhakkak hat ve siyah mürekkeple yazılan sanatlı yazılara karşın (Fot.6a, 7a, 8a, 9a, 10a), içindeki yazılar estetik kaygılardan uzaktır (11b, 16b, 18b, 19b, 20b, 21b, 22b).

Aidiyet

Mazharın bir yerden başka bir yere kolayca taşınabilen bir çalgı olması, eserlerin menşe ve aidiyetini tespit etmeyi güçleştirmektedir. Bununla birlikte en az 6 eserin (Kat. No. 1, 2, 3, 4, 5 ve 11) Sa'diyye tarikatıyla bağlantısı tespit edilebilmektedir. Kayıtlara göre mazharlardan 4 tanesi (Kat. No. 1, 3, 4 ve 5) Edirne Sa'di Tekkesi'nden müze koleksiyonuna intikal etmiştir. Bunlardan bir tanesinin (Kat. No. 3) 13 Mart 1926 tarihinde kayıt altına alındığına dair bilgiden hareketle diğer üçünün de bu tarihte envantere alındığını düşünmek mümkündür.

Sa'deddin el-Cibâvî b. Yûnus el-Hasenî el-Mekkî eş-Şeybânî (ö.1180)'ye nisbet edilen Sa'diyye tarikatı, Suriye sahasında Şam bölgesi merkez olmak üzere kurulmuş olup yapılanmasını 16. yüzyıl ortalarında tamamlamıştır. Tarikatın adabı bu yüzyılda Küçük Sa'deddin olarak da bilinen Sa'deddin Muhammed b. Hüseyin el-Asgar eş-Şâgûrî (ö.1578) tarafından Şam'da belirlenmiştir.¹¹⁵ Osmanlı kültür coğrafyasındaki gelişimini geç gerçekleştiren Sa'diyye, ancak 18. yüzyıl başlarında Şeyh Ebû'l-Vefâ İbrahim b. Yusuf eş-Şâmî (ö.1756) tarafından İstanbul'a getirilmiştir.¹¹⁶ Tarikatın Edirne'ye 18. yüzyıl başlarında geldiği, şehirdeki etki sahasını ise 19. yüzyılda genişlettiği kabul edilir.¹¹⁷

Edirne'de Sa'diyye tarikatına bağlı iki tekke tespit edilebilmiştir.¹¹⁸ Bunlardan ilki banisine nisbetle Bostancıbaşı Hacı İsmail Ağa Tekkesi olarak da anılan Sa'dî Dergâhı olup, Hadım Timurtaş Mahallesi Tahtalı Hamam Sokak 12 numarada bulunduğu anlaşılmaktadır.¹¹⁹ Dergâhın kesin inşa tarihi bilinmemekle birlikte, tahsis ve tayinlerine dair kayıtların H.1203/M.1788-1789 tarihli belgelerde bulunması¹²⁰, bu tarihten önce kurulduğunu ortaya koyar. 20. yüzyıl başlarında tekkenin başında Şeyh Said Efendi'nin olduğu bulunmaktadır.¹²¹ Tekke ve zaviyelerin kapatıldığı 1925 yılına kadar Sa'diyye tarikatına

114 URL 1.

115 Yücer, 2015, 231-232.

116 Yücer, 2015, 238.

117 Şimşek, 2008, 285; Yücer, 2015, 267.

118 Akçıl, 2009, xx1.

119 Ahmed Bâdî, 2014, 184; Kurt, 2004, 125; Yücer, 2015, 267.

120 Şentürk, 2019, 139.

121 Yücer, 2015, 268; Şentürk, 2019, 139.

bağlı olarak varlığını sürdüren dergâhın arsası 13 Nisan 1929 tarihinde satılığa çıkarılmış, 28 Nisan 1929'da 300 Lira bedelle Keresteci Cafer Çolpan'a satılmıştır.¹²²

Edirne'deki ikinci Sa'diyye tekkesi Noktacızade Kasım Efendi Tekkesi olup, 15. yüzyılda inşa edilen aynı adlı caminin H.1297/M.1879-1880 tarihinde Sa'dî dergâhına çevrilmesiyle kurulmuştur. Sıkça Murad Mahallesi Beylerbeyi Caddesi 73 numarada bulunduğu anlaşılan tekkenin ilk şeyhi, musikişinas ve bestekâr kimliğiyle de bilinen Kemalzade Ali Efendi (ö.1889)'dir.¹²³ Noktacızade Kasım Efendi Tekkesi'nin bir müddet sonra Rifâî meşrep olduğu anlaşılmaktadır.¹²⁴

Edirne Sa'dî Tekkesi'nden gelen mazharların dışında, yazı barındıran iki eserin daha (Kat. No. 2 ve 11) Sa'diyye tarikatıyla bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır. Zira Kat. No. 2 üzerindeki metinde Sa'diyye tarikatının kurucusu Sa'deddin el-Cibâvî'nin zikredilmesi eserin Sa'diyye tarikatıyla bağlantısını ortaya koyarken, Kat. No. 11'in içinde Kudüm-i Şerîf Dergâhı'na ait olduğu açıkça belirtilmektedir. Kaynaklarda Kadem-i Şerîf Dergâhı olarak da geçen bu yapı, 1784'te Sadrazam Halil Hamid Paşa (ö.1785) tarafından inşa ettirilmesine bağlı olarak Halil Hamid Paşa Tekkesi olarak da bilinirdi.¹²⁵ Samatya'da bulunduğu anlaşılan dergâh, İstanbul'daki en önemli Sa'dî merkezlerinden biridir.¹²⁶ Tekkenin ilk postnişini, I. Abdülhamid (1774-1789)'in isteğiyle Şam yakınlarındaki Kadem Köyü'nde muhafaza edilen kadem-i şerifi¹²⁷ başı üzerinde taşıyarak İstanbul'a getiren Şeyh Seyyid Muhammed Ziyad (ö.1791)'dir.¹²⁸ Ziyad Efendi'den sonra oğullarından Ahmed Efendi, Abdurrahman Efendi, Mehmed Efendi ve Abdüllâtîf Efendi sırayla posta geçmiştir; Abdüllâtîf Efendi (ö.1850)'den sonra oğlu Ahmed Âgâh fendi (ö.1876) ile torunu İsmail Bedreddin Efendi (ö.1914) şeyh olmuştur.¹²⁹ Mazharda yazılı olan 11 Rebûlevvel 1322 tarihi, 26 Mayıs 1904 Perşembe gününe, İsmail Bedreddin Efendi'nin şeyhlik devrine tekabül etmektedir. 1840 tarihli Âsitâne'de tekkenin ayin günü Perşembe olarak verildiği halde, 1886 tarihli *Mecmua-i Cevâmi* ve 1889 tarihli *Mecmua-i Tekâyâ*'da ise Salı olarak geçtiği öğrenilmektedir.¹³⁰

Gayet coşkulu vecde, cezbe ve istiğrak halli ayinleriyle bilinen Sa'diyye tarikatının merkezlerinde mübarek gün ve gecelerde özellikle de Mevlit Kandillerinde halka açık büyük zikir ayinleri düzenlenirdi. Sa'diyye'nin zikir ayinlerinde ayakta durarak karşılık-

122 Akçıl, 2009, 181.

123 Ahmed Bâdi, 2014, 128; Peremeci, 1939, 310; Akçıl, 2009, 142; Yücer, 2015, 268; Alkan, 2016, 434-435; Şentürk, 2019, 139.

124 Şimşek, 2008, 254-256.

125 Şapolyo, 1964, 203, 468; Kurt, 2004, 92, 112; Yücer, 2015, 242-243.

126 Tanman, 1994a, 327-328; Kurt, 2004, 92, 112; Yücer, 2015, 242-243.

127 Nakş-ı kadem-i saâdet olarak da adlandırılan ve Hz. Peygamber'e ait olduğuna inanılan ayak izi. Tuğla ya da taş yüzey üzerindeki bu iz, kutsal bir emanet olarak muhafaza edilirdi. Bozkurt, 2001, 57-58.

128 Tanman, 1994a, 327-328; Bozkurt, 2001, 57.

129 Tanman, 1994a, 328.

130 Tanman, 1994a, 328.

lı zikir safları oluşturulur, vücut ile baş iki yana sallanıp döndürülerek *Hû, Hay, Allah, Daim, Kayyûm* gibi esmalar zikredilir, harfler belli edilmeden sadece sesle yapılan kalbi zikre geçildiğinde aralarında mazharın da olduğu sazlar vurulurdu.¹³¹

Mazharların kullanıldığı bir başka Sa'di ayını de devsedir. Osmanlı muhitinde şifa yürüyüşü olarak da anılan bu merasim¹³², şeyhin, şifa bulmak üzere tekkeye gelen ve yüzükoyun yere uzanan hastaların üzerinden yürüyerek ya da atla geçmesinden ibaret olup, mazharlarla tempo tutup zikreden dervişler eşliğinde gerçekleştirilirdi.¹³³

Sa'diyye tarikatıyla bağlantısı tespit edilen 6 mazhar (Kat. No. 1, 2, 3, 4, 5 ve 11) yüzlerinde yer alan sanatlı yazılarla emsallerinden ayrılmaktadır (Tablo 2). Eserlerin tamamında deri, çivilerle kasnağa sabitlenmiştir. 4 örnekte (Kat. No.1, 3, 4 ve 5) deri kasnağın tamamını sardığı halde, 2 eserde (Kat. No. 2 ve 11) ise deri kasnağın üst kısmına sabitlenmiş, bu alan kabara çakılmış renkli şeritlerle kuşatılarak vurgulanmıştır. Sadece 1 örneğin (Kat. No. 3) içinde, kasnağa sabitlenmiş 11 sıra zingirdek vardır (Tablo 1).

Kat. No 6, 13 ve 14 üzerindeki yazılar eserlerin Rifâiyye tarikatıyla bağlantılı olduklarını ortaya koymaktadır. Bunlardan iki tanesi (Kat. No. 6 ve 14) ortak menşeli olup Karababa Dergâhı Şeyhi Mehmed Hilmi er-Rifâî'ye aittir. İstanbul Çemberlitaş'ta bulunan tekke, kurucusu Şeyh Mehmed Hilmi Efendi'nin lakabına nisbetle Karababa Dergâhı olarak ünlenmiştir.¹³⁴ 19. yüzyıl ortalarında kurulduğu düşünülen tekke, Rifâiyye'nin Ulvânîyye koluna mensup olup ayin günü Salıydı.¹³⁵ Karababa Dergâhı bilhassa, vakit namazlarının ardından salât-ı kemâliyye, mihrap duasının ardından ise mersiye okunan, mersiye'nin sonunda Hz. Hüseyin'in sembolik gömleklerinin hürmetle öpüldüğü ayinleriyle bilinirdi.¹³⁶ Musikişinaslığıyla da ünlü olan Şeyh Mehmed Hilmi Efendi İstanbullu olup, hilâfeti H.15 Muharrem 1275/ M. 25 Ağustos 1858'dir.¹³⁷

Kat. No. 13'ün Rifâiyye tarikatından Tahtaminare Dergâhı'na ait olduğu anlaşılmaktadır. İstanbul Karagümrük'te bulunan dergâh, kayıtlarda Muslihuddin Mescid-Zâviyesi ve Salih Efendi Tekkesi olarak da geçmektedir.¹³⁸ İstanbul'daki en etkili Rifâî dergâhlarından biri olduğu anlaşılan tekke, Şeyh Salih Efendi tarafından 1857'de kurulmuştur.¹³⁹ Şeyh Salih Efendi (ö.1879)'den sonra tekkenin başına oğlu Şeyh Ali Rıza Efendi'nin geçtiği öğrenilmektedir.¹⁴⁰ Ulvânîyye usulünün takip edildiği Tahtaminare Tekkesi'nde mukabele günü Pazartesi olduğu halde sonradan Pazar olmuştur.¹⁴¹

131 Yücer, 2015, 271-272.

132 Yücer, 2015, 272.

133 Yücer, 2015, 272; Uslu, 1994, 254.

134 Şapolyo, 1964, 167; Tanman, 1994b, 437.

135 Tanman, 1994b, 437.

136 Özcan, 2004, 220-221.

137 Uymaz, 2018, 336.

138 Şapolyo, 1964, 167, 464.

139 Türer, 2014, 287; Tahralı, 2015, 320-321.

140 URL, 2.

141 URL, 2. Rifâî devranlarının pazartesi ya da pazar günleri icra edilmesi adettendi. Şapolyo,

Seyyid Ahmed er-Rifâi'ye (ö.1182) nisbet edilen Rifâiyye, İslâm dünyasının ilk tarikatlarından biri olup daha kurucusunun sağlığında teşkilatlanmıştır.¹⁴² Irak bölgesinde doğup gelişen Rifâiyye, 12. yüzyıl sonlarından itibaren Anadolu'da yayılmaya başladığı halde, İstanbul'a 16. yüzyıl sonlarında gelebilmiş, şehirdeki etkisini ise ancak 18. yüzyılda, Üsküdar Rifâi Âsitânesi'nin kurulmasıyla arttırmıştır.¹⁴³ Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) devrinde Osmanlı coğrafyasındaki etkisini güçlendiren Rifâiyye tarikatının,¹⁴⁴ 18. yüzyıl itibariyle Edirne'de faaliyete geçtiği, şehirde en az üç Rifâi tekkesi kurulduğu anlaşılmaktadır.¹⁴⁵

Rifâiyye'de hem kuûdî hem de kıyâmi yapılan toplu zikirde, şeyhin iki yanında tekli kollar halinde karşılıklı saf tutan dervişler, reis tabir edilen dervişin zikir temposuna uyarak zikreder. Zâkirbaşı ve reisin birlikte hareket etmesiyle mazhar eşliğinde zikrin perdesi giderek yükseltilir, en tiz perdeye ve hızlı tempoya ulaştığında ise peyderpey indirilerek başlangıçtaki perdeye dönülür ve zikir artık hep bu perdeden devam ederdi.¹⁴⁶ Bayramlarda ve nikâh ilan etmek üzere def vurmak sünnet olduğundan, Rifâiler, Müminlerin bayramı olan Cuma gününde, zikir merasimlerinde ve burhan ayinlerinde mazhar vurmaya âdet edinmiştir.¹⁴⁷ Bunlar arasında burhan, Ahmed er-Rifâi'nin kerametlerine dayandırılması kadar aşkınlığıyla da tarikatın alametlerindendir.¹⁴⁸ Şeyhin uygun gördüğü bir zamanda gerçekleştirilen burhan ayininde,¹⁴⁹ vurmali sazlar tempoyu devam ettirirken, ism-i Celâl zikrinin hızlandığı yerde şeyh, tığ, şiş, kılıç gibi aletleri zikreden dervişlerden seçtiklerinin bedenlerinin değişik yerlerine saplar ya da kızgın demiri dervişlerin belden yukarısı çıplak vücutlarına temas ettirir.¹⁵⁰ Hiçbir acı belirtisi göstermeyen dervişler zikirlerine devam eder. Burhan gösterilerinde ateşe girmek, yılan ve akrep ye-

1964, 167.

142 Tahralı, 2015, 285, 289.

143 Tahralı, 2015, 291-292.

144 Tahralı, 2015, 292, 294-295, 322.

145 Akçıl, 2009, xxı, 208; Tahralı, 2015, 292, 313-314, 324, 328; Şentürk, 2019, 50, 103-105, 153.

146 Şapolyo, 1964, 165-166; Tahralı, 2015, 306-307.

147 Şapolyo, 1964, 79, 165; Pakalın, 1993b, 43; Tahralı, 2015, 312.

148 1160 yılında, yakınları ve müritlerinden meydana gelen bir kabileyle hacca giden Ahmed er-Rifâi dönüştü Medine'yi ziyaret eder. Rivayete göre, Hz. Peygamber'in kabri önüne gelen Ahmed er-Rifâi, "*es-Selâmü aleyke yâ ceddî*" diyerek selâm verince, Hz. Peygamber'in kabrinden "*Aleyke's-selâm yâ veledî*" şeklinde karşılık gelmiştir. Bu olay karşısında cezbeye gelen Ahmed er-Rifâi, Hz. Peygamber'e sevgisini ve hürmetini gösteren bir şiir okuyup elini öpmek isteğini dile getirince, Hz. Peygamber'in kabrinden dışarıya nuranî bir el uzanmıştır. Bu keramete şahit olan dervişler, cezbe halinde ellerindeki demir, bıçak, kazık ve ateşle kendilerini tahrip etse de vücutlarında hiçbir hasar oluşmamıştır. Ahmed er-Rifâi, tarikine sâlik olacaklara da bu esrarın bahşedilmesi için dua etmiş, Rifâi şeyhleri de bu hatıraya hürmeten burhan göstermeyi sürdürmüştür. İnançer, 2015, 325.

149 Ancak şeyhin uygun gördüğü zamanda gerçekleştirilen burhan, Muharrem ayında kesinlikle yapılmaz. İnançer, 2014, 151.

150 İnançer, 2015, 325; Tahralı, 2015, 307.

mek, zehir içmek, cam parçaları çiğnemek gibi fiiller de gerçekleştirilir.¹⁵¹ Bu yolla Allah dilemedikçe kesici aletlerin kesmesinin, ateşin yakmasının ya da yırtıcı hayvanların zarar vermesinin mümkün olmayacağı delilleriyle ispatlanmak istenmektedir.¹⁵²

Rifâiyye tarikatıyla bağlantılı olduğu tespit edilen 3 mazharın (Kat. No. 6, 13 ve 14) içinde yazılar vardır. Eserlerin tamamında deri, çivilerle kasnağın üst kısmına sabitlenmiş, bu alan kabara çakılmış renkli şeritlerle çevrelenmiştir. Rifâiyye tarikatına ait mazharının içinde zingirdek yoktur (Tablo 1). Eserlerin hepsi Rifâiyye'nin İstanbul'daki tekkelerine aittir (Tablo 2).

Kat. No 15, 16 ve 17'nin iç kısmındaki *Kâdirîhâne* ifadesi, eserlerin Kâdiriyye tarikatıyla bağlantısını ortaya koymaktadır. Abdülkâdir-i Geylânî (ö.1166)'ye nisbet edilen Kâdiriyye, 12. yüzyılda Irak coğrafyası merkez olmak üzere teşekkül etmiştir. Kurumsallaşmasını kurucusunun sağlığında tamamlayan Kâdiriyye, Abdülkâdir-i Geylânî'nin çok sayıdaki çocukları ve torunları vasıtasıyla birçok kollara ve şubelere ayrılarak İslâm dünyasının her tarafına yayılmıştır.¹⁵³ Güneydoğu ve Doğu Anadolu'da 13. yüzyıldan itibaren temsil edilen tarikatın Osmanlı muhitinde yayılması, Hacı Bayrâm Veli'nin müritlerinden Eşrefoğlu Rûmî vasıtasıyla 15. yüzyılda gerçekleşmiştir.¹⁵⁴ 17. yüzyılda sahasını genişleten Kâdiriyye, Rûmiyye kolunun pîri İsmail Rûmî tarafından İstanbul'a getirilmiş, onun Tophane'de kurduğu tekke, Anadolu ve Rumeli'deki bütün Kâdirî dergâhlarının merkezi kabul edilmiştir.¹⁵⁵ E.B. Şapolyo'nun bildirdiğine göre tekke ve zaviyeler kapatılmadan önce İstanbul'da 65 tane Kâdirî tekkesi faaliyet göstermektedir.¹⁵⁶

Kâdiriyye, Edirne'deki yapılanmasını İstanbul'dan önce gerçekleştirmesiyle de dikkat çeker. Zira Edirne'deki ilk Kâdirî tekkesinin, Bağdat ziyareti dönüşünde şehre gelen İsmail Rûmî'nin emriyle, halifesi Mehmed Rûhî tarafından 1613 yılında kurulduğu kabul edilmektedir.¹⁵⁷ 19. yüzyılda Ahmed Bâdî Efendi, Sevindik Fakih Mahallesinde Kadiriye Caddesi üzerinde 20 numarada bulunan tekkenin, Cuma namazı kılmak üzere bir minberle donatılmış ahşap çatılı bir bina olduğunu bildirmektedir.¹⁵⁸ Tekke ve zaviyelerin kapatılmasına dair 1925 tarihli kanunla faaliyetleri sonlandırılan Edirne Kâdirîhânesi, 1927 yılında Vakıflar İdaresi tarafından satışa çıkarılmış, açık arttırma usulüyle Hüsamettin Ergüt'a satılmıştır.¹⁵⁹ Kâdiriyye'nin Rûmiyye kolunun etkin olduğu yerlerden biri olarak öne çıkan Edirne'de, Halîmî Efendi, Güzelce Baba, Hacı Mehmed Efendi, Topçu Baba, Ömer Baba, Kaplan Baba tekkelerinin de dönem dönem Kâdirî meşâyih üzere faa-

151 Şapolyo, 1964, 165-166, 168; Tahralı, 2015, 307-308.

152 Tahralı, 2015, 307-308, 311.

153 Azamat, 2001, 131; Çakır, 2015, 165-166.

154 Azamat, 2001, 132; Çakır, 2015, 172-173.

155 Azamat, 2001, 133; Tanman, 2001, 130; Çakır, 2015, 178-179.

156 Şapolyo, 1964, 460-461.

157 Çakır, 2015, 185.

158 Ahmed Bâdî, 2014, 171-174.

159 Akçıl, 2009, 113.

liyet gösterdikleri, Kaniye fâtihi İbrahim Paşa'nın da İsmail Rûmî için bir tekke yaptırdığı öğrenilmektedir.¹⁶⁰

Usul olarak hem hafî (sessiz) hem cehrî (sesli) zikri benimseyen Kâdiriyye tarikatında, toplu zikirler cehrî, kıyâmî ve devrani usulde icra edilir.¹⁶¹ Genellikle Perşembe ya da Salı akşamı gerçekleştirilen zikir ayinleri, dervişlerin hilal şeklinde dizilip oturmalarından sonra şeyhin Fâtiha okumasıyla başlar ve Abdülkâdir-i Geylânî'nin Kibrîtü'l-Ahmer adlı evradının topluca okunmasıyla devam eder. Belli sayıda tevhit ve ism-i Celâl zikri çekilirken, zikre uygun ilahiler ve serbest kasideler okunur ve bir zâkirin aşr-ı şerif okumasıyla kuûdî zikir tamamlanarak kıyâmî zikre geçilir.¹⁶² Belli sayıda esma okunduktan sonra ise kalbi zikre geçilir ve bu sırada sadece kudüm, nevbe, halile ve mazhar gibi vurmali çalgılar kullanılmaya başlar. Daha sonra devrana geçilir ve ayin dua ile tamamlanır.¹⁶³ Haftalık zikir ayininden başka, Kâdirîler için önem arz eden gün ve geceler ile hilâfet merasimi, nikâh akdi, yağmur duası ve cenazelerde de vurmali sazlardan ibaret nevbe vurulduğu bilinmektedir.¹⁶⁴ Mazharın tarikatlar arasında bilhassa Kâdiriyye ile özdeşleştirildiği, çalgının Kâdirî defî olarak anılmasından anlaşılmaktadır.

Kâdiriyye ile bağlantılı olduğu tespit edilen 3 mazharın (Kat. No. 15, 16 ve 17) içinde yazılar vardır (Tablo 2). Eserlerin tamamında deri, çivilerle kasnağın üst kısmına sabitlenmiştir. Bu alan kabara çakılmış renkli şeritlerle çevrelenmiştir. Kâdiriyye tarikatına ait mazharının hepsi zingirdeksiz olup, 1 tanesinde (Kat. No. 16) üç adet kiriş bulunmaktadır (Tablo 1).

Toplumsal etki sahalarını genişletmek konusunda birbirleriyle rekabet eden tarikatların, sürekli bir iletişim ve etkileşim halinde oldukları da anlaşılmaktadır. Pek çok şeyhin birden fazla tarikattan icazet ve hilâfet sahibi olması ya da Edirne Noktacızade Tekkesi'nde olduğu gibi, tekkelerin meşrep değiştirebilmesi, münferit etkileşimin göstergelerindendir. Genellikle kişisel eğilimlerle gerçekleşen bu tür bireysel yakınlaşmalara karşın belli ideolojik beklenti ve hedeflerle bizzat yönetim tarafından teşvik ve hatta mecbur edilen kitlesel bütünleşmeler de söz konusudur. Özellikle Sultan II. Mahmud (1808-1839) dönemindeki Vaka-i Hayriye kararlarının 19. yüzyıl tasavvuf muhitlerinin çehresini tamamen değiştirdiği görülmektedir. Zira 1826'da Yeniçeri Ocağını ortadan kaldırmasıyla birlikte, ocakla doğrudan bağlantılı Bektâşî tarikatı da yasaklanmıştır. Çoğu Bektâşî tekkesi yıkılmış, kimisi ise kapatılarak mülk ve mallarına el konmuş, şeyh ve dervişleri sürülmüştür. Bektâşîliğe karşı başvuru tedbirlerinden biri de Bektâşî tekkelerinin başına Nakşibendi şeyhler tayin etmek suretiyle redd-i bid'at ve neşr-i sünnet yapılmasıdır.¹⁶⁵ Bektâşî olmanın resmen yasaklandığı bu süreçte, Bektâşîlerin kendilerini gizledikleri, başka tarikatlara dahil olmak suretiyle varlıklarını devam ettirdikleri bilinmektedir.

160 Çakır, 2015, 185-186.

161 Azamat, 2001, 135.

162 Çakır, 2015, 198.

163 Çakır, 2015, 198-199.

164 Erdaş, 2022, 286.

165 Maden, 2018, 153-160.

Tablo 2: Yazı İçeriklerine Göre Mazharların Aidiyet ve Tarih Bilgileri

Kat. No.	Tarikat	Tekke	Şehir	Şeyh	Tarih H.	Yazı
1	Sa'diyye	Sa'di Tekkesi	Edirne	---	---	yüzde
2	Sa'diyye	---	---	---	---	yüzde
3	Sa'diyye	Sa'di Tekkesi	Edirne	---	---	yüzde
4	Sa'diyye	Sa'di Tekkesi	Edirne	---	---	yüzde
5	Sa'diyye	Sa'di Tekkesi	Edirne	---	--	yüzde
6	Rifâiyye	Karababa Dergâhı	İstanbul	Mehmed Hilmi er-Rifâi	1327	içte
7	---	---	---	---	---	---
8	---	---	---	---	---	yüzde
9	---	---	---	---	---	---
10	---	---	---	---	---	---
11	Sa'diyye	Kudüm-i Şerif Dergâhı	İstanbul	---	11 Rebiülevvel 1322	içte
12	---	---	---	---	---	---
13	Rifâiyye	Tahtaminare Dergâhı	İstanbul	---	---	içte
14	Rifâiyye	Karababa Dergâhı	İstanbul	Mehmed Hilmi er-Rifâi	---	içte
15	Kâdiriyye	---	---	---	16	içte
16	Kâdiriyye	---	---	---	12	içte
17	Kâdiriyye	---	---	---	8	içte

Farklı meşreplerden tarikatlar arasındaki etkileşimi konumuz olan mazharlar üzerinden de takip etmek mümkündür. Bu bağlamda Bektâşîlikle doğrudan bağlantılı Nâ't-ı Ali'nin Kâdirîler tarafından da kullanıldığının anlaşılması,¹⁶⁶ bu alametın Edirne Sa'di Tekkesi'nden müze koleksiyonuna intikal eden bir mazhar (Kat. No. 1) üzerinde yer alması, farklı ayinsel pratiklere sahip üç ayrı tarikat olan Sa'diyye, Kâdiriyye ve Bektâşîyye'nin muhtemel bir etkileşimini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Benzer bir etkileşimin Mürüvvet ve Meded ifadelerini barındıran Kat. No. 2 ve Kat. No. 3'e de yansımış olabileceği, ölçü ve üslup açısından da benzeşen bu iki eserin ortak bir kompozisyonun parçaları olabileceği akla gelmektedir. Bu etkileşimin ne zaman ve ne şekilde gerçekleştiğini kesin olarak tespit edememekle birlikte, bu örnekler özelinde, Bektâşî tarikatının ilga edildiği 1826 yılı sonrasında olabileceği anlaşılmaktadır.

166 Sarıkaya, 1998, 22, 29.

Tarihleme

Konu olan mazharlardan sadece iki tanesinde (Kat. No. 6 ve 11) tarihe yer verilmiştir. Buna göre eserlerden biri (Kat. No. 11) 11 Rebiülevvel 1322/M. 26 Mayıs Perşembe 1904; diğeri (Kat. No. 6) H.1327/ M.1909-1910 tarihlidir. İki eserin (Kat No 6 ve 14) ortak aidiyet belirtmesinden hareketle tarih bulunmayan Kat. No. 14'ün en erken Mehmed Hilmi Efendi'nin *posta* geçtiği 25 Ağustos 1858 tarihli olabileceği anlaşılmaktadır.

Kâdirihâne ifadesiyle donatılmış olan üç eser (Kat. No. 15, 16 ve 17) üzerinde de tarih olabilecek sayılar bulunmaktadır. Kat. No. 15'te yazının altında 16, Kat. No. 16'da yazının üstünde 12, Kat. No. 17'de ise yazının altında 8 sayıları vardır. Osmanlı kültür çevresinde tarih düşmekte yılın son iki rakamını yazma şeklindeki uygulama oldukça yaygındır.¹⁶⁷ Eserlerin muhtevassından ve yazının türünden hareketle mazharlar üzerindeki sayıların H.1308/M.1890; H.1312/M.1894/1895H; 1316/M.1898/1899 yıllarını ifade etmek üzere kullanıldığını düşünmek mümkündür (Tablo 2). Mazharlara düşülen tarihlerin üretim yılından ziyade kullanıldıkları özel gün ve gecelerin tarihlerini yansıtmaları kuvvetle muhtemeldir. Kudûm-i Şerîf Dergâhı'na ait olan mazharın (Kat. No. 11) dergâhın ayın günlerinden olan Perşembeye denk gelmesi bu düşünceyi güçlendirmektedir.

Tarih belirtmeyen ancak yazı barındıran 5 eser (Kat. No. 1, 2, 3, 4 ve 5) üzerindeki metinlerin muhakkak hatla yazılmış olması (Fot.6a, 7a, 8a, 9a, 10a), tarihlemeye dair öneride bulunma imkânı vermektedir. Zira 13-15. yüzyıllar arasında Osmanlı kültür çevrelerinde yaygın olarak kullanılan muhakkak hat, 16. yüzyıl itibariyle terk edilmiş, ancak 19. yüzyıl ortalarından itibaren yeniden kullanılmaya başlamıştır.¹⁶⁸ Şu halde bahsi geçen eserlerin (Kat. No. 1, 2, 3, 4 ve 5) 19. yüzyıl sonları ya da 20. yüzyıl başlarına ait olabileceğini düşünmek mümkündür. Benzer bir tarihlemenin Kat. No. 8 için de geçerli olabileceği anlaşılmaktadır. Ancak burada tarihleme için yazıdan ziyade eser üzerine çizilmiş olan hilal ve beş kollu yıldızdan meydana gelen ay-yıldız sembolü (Fot.13a) belirleyicidir. Zira tarihi süreçte Osmanlı kültür dairesinde, dini ayinsel ya da siyasi bir sembol olarak ay-yıldız kombinasyonunun teşekkülünde daha ziyade altı, sekiz, on iki kollu yıldız kullanılmış, hilal ve beş kollu yıldızdan meydana gelen ay-yıldız sembolünü kullanma alışkanlığı ancak 19. yüzyılda, 1826 yılı itibariyle yaygınlaşmaya başlamıştır.¹⁶⁹ Bu durum, sembolün dini ayinsel zemindeki kullanımı için de geçerli olup çeşitli tarikatların sancaklarında hilal ve beş kollu yıldız bulunan örnekler, genellikle 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarına tarihlendirilmektedir.¹⁷⁰ Bu bağlamda, süsleme açısından bir değer taşımayan bu iptidai görünümlü çizimi, eseri 19. yüzyıl sonları ya da 20. yüzyıl başlarına tarihlemeye fırsat veren bir veri olarak değerlendirmek mümkündür.

Hiçbir yazı barındırmayan 4 eserin (Kat. No. 7, 9, 10 ve 12) tarihlendirilmesi diğer örneklerle benzer ve farklı nitelikleri göz önüne bulundurularak yapılmaya çalışıl-

167 Özsaray, 2019, 35.

168 Emin, 2019, 2, 36, 39-40.

169 Eyice, 1991, 298; Pakalın, 1993b, 118; Gök ve Kutlu, 2005, 284, 285; Kılıçkaya, 2007, 17, 28, 45-46, 139; Soysal, 2010, 225, 238; Çetin, 2022, 83, 89-91, 101-102, 104.

170 Uysal ve Erol, 2021, 577, 578.

mıştır. Bu bağlamda ölçü, malzeme ve teknik özellikler bakımından yazı barındırmayan eserlerin de 19. ya da 20. yüzyıla ait olabileceği anlaşılmaktadır.

Sembolik Özellikler

Mazhar tipi def, biçimi, kullanım şekli, ses ve malzeme özelliklerine bağlı olarak Türk-İslam tasavvuf kültüründe sembolik bir objeye dönüşmüştür. Biçim açısından değerlendirildiğinde; tarihöncesi çağlardan beri tanrısallık, yaşam, değişim, dönüşüm, yeniden doğuş, sonsuzluk, kusursuzluk, ışık, aydınlanma, evren, zaman gibi aşkın anlamlar atfedilerek genişleyen daire tasavvuru,¹⁷¹ başlangıcı ve sonu belli olmayan bir görünüme sahip olmasıyla, İslam mistisizminde mekânsal ve zamansal olarak sonsuz, kusursuz, ezeli ve ebedi kavramlarının somut bir tecellisi ve şuurların birleştiği, çokluğun tekliğe dönüştüğü bir tekâmül düzeyinin ifadesi kabul edilir.¹⁷² Türk-İslam tasavvufunda tamamlanmışlık, olmuşluk, bütünlük ifade eden dairesel form,¹⁷³ *Kâbe Kavseyin* kavramıyla da bağdaştırılmıştır. Hz. Muhammed'in miraçta Allah'a ne kadar yaklaştığını belirtmek üzere *Necm Suresi* 9. Ayette "*Fe-kâne kâbe kavseyni ev ednâ / Onunla arasındaki mesafe iki yay kadar hatta daha yakın oldu*" şeklinde geçen bu ifade,¹⁷⁴ sûfilerce daire formuyla izah edilmiştir. Buna göre; bir dairenin ortasından bir çizgi çekildiğinde iki tarafta birer yay olur. Yaylardan birine Kavs-ı imkân derler ki ayinde taraf-ı Muhammed olur. Diğerine ise Kavs-ı vücut derler ki ayinde taraf-ı ilahi olur. Bu yayların birleşmesi sûfilerce bütün olmak, Hak kesilmek yani Hak ile ittihad ve aynü'l cem makamı olarak kabul edilmiştir.¹⁷⁵

Mazhar, Allah Teâlâ'nın sıfat, isim ve fiillerinin zuhur ve tecelli ettiği yer anlamındaki bir tasavvuf terimi olmasıyla da mutasavvıfların imgeleminde özel bir yer edinmiştir. İlahi zatın kendisindeki tecellisinden başlayıp mahlûkattaki tecellisine kadar uzanan sürecin tamamını kapsayan ve Allah'ın zatı sıfatları ile fiilleri aracılığıyla insan idrakini yansıtan mazhar,¹⁷⁶ sembolik bir obje haline gelmiştir. Sûfi çevrelerde kulun aldığı her nefeste Allah'ı arayış içinde kalbinin heyecanla titremesini simgeleyen mazhar,¹⁷⁷ derviş lisanında namaz kılarım anlamına gelmektedir.¹⁷⁸ Tarikat pîr ve ulularının emanetlerinden biri olarak mazhar¹⁷⁹ mürşitleri tarafından irşat ve gazaya gönderilen halifelere verilen cihazlardandır.¹⁸⁰

171 Redmond, 1997, 32-34; Erim ve Öztürk, 2021, 1622, 1623, 1624; Aslan, 2021, 1198, 1215; Gümüş, 2022, 1436, 1437, 1439.

172 Gümüş, 2022, 1436.

173 Bahtiyar, 2006, 72-75, 94; Aslan, 2021, 1202.

174 Cebecioğlu, 2009, 332.

175 Şapolyo, 1964, 96, 113; Uludağ, 2005, 200; Cebecioğlu, 2009, 332, 383, 417, 419, 642, 703.

176 Cebecioğlu, 2009, 416.

177 Cebecioğlu, 2009, 153.

178 Evliya Çelebi, 2008a, 460.

179 Evliya Çelebi, 2008a, 454.

180 Evliya Çelebi, 2008b, 158.

Çalgıların belli bir hiyerarşiye göre tanzim edildiği ayin ve merasimlerde mazharın dervişlerin uhdesinde olması,¹⁸¹ onu dervişin içsel simyasının bir tezahürü olarak düşünmemize fırsat verir. Bu bağlamda; mazharın, vücudu, derisi, sesi, nefesi ve kalbi olan bir canlı olarak kabul edildiğini ve bu haliyle yola ham halde çıkan dervişin insan-ı Kâmil olma idealiyle özdeşleştirildiğini düşünmek mümkündür. Nitekim kırılmadan esnetilen ahşap deriyle kaplanıp, cilt ile vücut iman çivileriyle bütünleşip ideal bir şekil almak üzere tutturulurken, kimi sert kimi hafif darbelerle kalp atmaya başlar. Her kalp gibi dervişinki de şüphe, nefis ya da dünya nimetleriyle büzüşüp esneme tehlikesiyle karşı karşıyadır ve bazen ateşle imtihan ve terbiye edilip asli sesini kazanır.

Mazharın sembolik anlamı kuvvetli bir nesneye dönüşmesinde düğün metaforunun da etkili olduğu anlaşılmaktadır. Zira Allah ile insan arasındaki yakınlığı temin eden vasıta olarak zikir,¹⁸² tasavvufta vuslata ermek olarak ifade edilen mutlak aşka ulaşmayı sağlamaktadır. Aradaki perdenin kalkmasıyla aşk hali içinde Allah ile bütünleşmek fırsatına erişen sûfilerce bu, adeta sevgiliye kavuşmayı sağlayan bir düğün olarak görülmüş¹⁸³ ve peygamberin sünneti uyarınca def çalmak marifetiyle cümle âleme ilan edilmiştir.

Mazhar kasnaklarını kuşatan meşin ve kumaş şeritlerin de renk sembolizmiyle ilgili olabileceği anlaşılmaktadır. Kaynaklara yansıdığına göre kırmızı; Allah'ın arşının rengi, fenafillah ve Hz. Ali'nin alametlerindendir.¹⁸⁴ Bazı sûfilerin kırmızı kuşanmayı Peygamber'in sünnetinden saydığı¹⁸⁵ anlaşılmaktadır. Allah isminin nuruna işaret ettiğinden Celaliye olarak da anılan kırmızı¹⁸⁶, İsm-i Celâl Nuru'na, Merih yıldızına işaret kabul edilir.¹⁸⁷

Cennet bahçelerinin rengi olarak kabul edilen yeşil; tarikat alameti, ferahlık, fazilet barındıran ve Hz. Hasan'ın soyundan gelenlere has bir renk olarak ululanmış, kamer, Hay ism-i şerifi Nuru'na işaret kabul edilmiştir.¹⁸⁸

Renklerin efendisi olarak kabul edilen siyah¹⁸⁹, hükümdarlık alametlerinden biri olarak görülmüş, saygı göstergesi olmak üzere siyah-ı şerif olarak adlandırılmıştır.¹⁹⁰ İslam mistisizminde çeşitli sır ve mucizeleri daima gece zuhur ettiğinden, gecenin remzi kabul edilen siyah¹⁹¹; Hz. Fatıma'ya, Hz. Muhammed'in şeriat ve sünnetine, Zühal yıldızına, Kayyum İsm-i Şerifi Nuru'na, aynı zamanda İsm-i zat'a, âlem-i Celâl'e işaret

181 Pakalın, 1993b, 682; İnancı, 2014, 142-143.

182 Uludağ, 2005, 393-394.

183 Uludağ, 2005, 328-329; Cebecioğlu, 2009, 597.

184 Yahya Âgâh, 2005, 114-115; Şapolyo, 1964, 320.

185 Atasoy, 2005, 262, 263.

186 Yahya Âgâh, 2005, 66.

187 Yahya Âgâh, 2005, 66; Atasoy, 2005, 262.

188 Yahya Âgâh, 2005, 66; Şapolyo, 1964, 320; Atasoy, 2005, 262-263.

189 Atasoy, 2005, 262.

190 Atasoy, 2005, 263.

191 Atasoy, 2005, 263.

sayılmıştır.¹⁹² Kırmızı, yeşil ve siyah, farklı ekollerden tarikatların giyim kuşamı ve dini ayinsel eşyalarında önemli yer edinmiştir.¹⁹³

Sonuç

Araştırmaya konu olan mazharlar yuvarlak ahşap kasnak üzerine derinin ip ve çivilerle sabitlenmesi şeklinde iki farklı teknikte imal edilmiş olup kiriş telliler, zingirdekli ve kasnağı boş olanlar olmak üzere üç çeşittir. Bunlar arasında özellikle kasnak içinde çeşitli sayıda zincir ve halkalarla donatılmış olan zingirdekli tipin, şaman davulu ve Orta Asya menşeli tarikatlarda kullanılan mazharlarla benzeştiği görülmüştür. Mazharların çap ölçüleri göz önünde bulundurularak 4 eserin mezzosoprano, 10 eserin alto, 2 eserin tenor, 1 eserin de bas ses aralığında olabileceği anlaşılmıştır. Uzun süreli ve hareketli icralarda çalgının elde kontrolünü kolaylaştırmak amacıyla, 9 eserde farklı genişliklerde tutma yerleri tespit edilmiştir. Tutma yeri olmayan mazharlarda ise kontrolün, kasnak yüksekliği sayesinde sağlandığı anlaşılmaktadır. Yüksek kasnaklı bazı mazharlarda tutma yerlerinin de bulunması, icracıların çalgıyı tutuş tercihleriyle ilişkilendirilmiştir.

Çalgının ses rengini çeşitlendirmek üzere zingirdek ve kiriş gibi aplikasyonlara da açık olduğu ortaya çıkmış, özellikle zingirdek sayı ve sırasının sembolik anlamlar barındırdığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda yapısal ve işlevsel olarak farklı uygulamalara müsamahalı bir çalgı olarak değerlendirebileceğimiz mazharın, bilhassa dairesel form ve zilsiz olma hususunda muhafazakâr olduğu dikkat çekmiştir.

Mazharların süslemesinde öne çıkan en belirgin öge yazıdır. 6 eserde ön yüzde, 7 eserde ise içte olmak üzere toplam 13 mazharda farklı nitelikte yazılar tespit edilmiştir. Ön ve iç taraftaki metinler hat üslubu, boyut ve içerik açısından farklı niteliktedir. İç kısımdaki yazılar küçük boyutlu olup sanat kaygısı taşımamaktadır. Bu yazılar; tarikat, tekke, şeyh adı ya da tarih içermeleriyle belge niteliği kazanmış ve çalışmanın seyrini etkilemiştir. İki eser (Kat. No. 6 ve 11) üzerindeki tarihler ise konuyu belli bir tarihi zemine oturtmakta en önemli dayanaklar olarak öne çıkmıştır. Üç eser üzerinde 8, 12 ve 16 sayılarıyla birlikte karşılaştığımız *Kâdirîhâne* yazısı, mazharların Kâdiriyye tarikatına ait olduğunu ortaya koysa da hangi tekkeye ait olduğuna dair bir bilgiye ulaşamadık. Bu ifadeyle beraber kullanılan sayıların tarih belirtmek üzere kullanılmış olabileceği kanaatindeyiz.

Mazharların ön yüzündeki yazılar -biri hariç- iri ve itinalı muhakkak hatla yazılmış olup sanatlı ifadeler barındırmaktadır. Bunların içinde özellikle bir tanesi hem Arapça olması hem de Bektâşî ayinlerinde kullanılan Nâ't-ı Ali Duası'nı içermesiyle dikkat çeker. Müze kayıtlarına göre Edirne Sa'dî Tekkesi'nden intikal etmiş olan bir eserde Bektâşîlikle özdeşleşmiş böylesi bir metinle karşılaşmak araştırmanın genişlemesine fırsat vermiştir. Zira Nâ't-ı Ali'nin Kâdiriyye'de kullanıldığına dair bir veriye ulaştığımızda, Sa'diyye, Bektâşîyye ve Kâdiriyye tarikatları arasında bir etkileşim olduğu ortaya çıktı.

192 Yahya Agâh, 2005, 66; Şapolyo, 1964, 320; Atasoy, 2005, 262-263; Tahralı, 2015, 312.

193 Yahya Agâh, 2005, 65-67, 114-115, 123-124; Şapolyo, 1964, 91, 165, 327, 356, 418, 472-474.

Yine bir mazharın ön yüzündeki yazıda Sa‘deddin el-Cibâvî’nin adının tespit edilmesi, eseri Sa‘diyye tarikatıyla ilişkilendirmemizi sağlamıştır.

Eserlerin ön yüzde muhakkak hat kullanılmasını da süslemeden çok tarihlendirme için bir veri olarak değerlendirdik. Zira entelektüel çevrelerde 16. yüzyılda kullanımı terkedilen bu hat üslubunun 19. yüzyıl ortalarından itibaren yeniden popüler olmaya başladığı anlaşıldı. Süslemeden ziyade tarihlendirme için kullandığımız bir başka detay da Kat. No. 8 üzerine kurşun kalemle çizilmiş olan ay-yıldız motifidir. İptidai haliyle sonradan çizilmiş gibi görünen bu sembolün gelişimini irdelendiğimizde, hilal ve beş köşeli yıldızdan meydana gelen şemanın Osmanlı algısında ancak 19. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra yer edindiği ve gerek dini gerekse de siyasi ideoloji yansıtan objeler üzerinde bu tarih itibarıyla kullanımının yoğunlaştığı görülmüştür.

Çalışmada, 6 eserin Sa‘diyye; 3 eserin Rifâiyye, 3 eserin de Kâdiriyye tarikatlarıyla bağlantısını tespit etmek ve tarihlemeye dair görüş belirtmek mümkün olmuştur. Bu bağlamda tarih ve hatta hiçbir yazı barındırmayan eserlerin de doğrudan ya da dolaylı olarak Sa‘diyye, Rifâiyye ve Kâdiriyye tarikatlarının Edirne ve İstanbul’da faaliyet gösteren tekkeleriyle bağlantılı olabilecekleri ve en erken 19. yüzyıl başlarına en geç 20. yüzyılın ilk çeyreğine ait olabilecekleri üzerinde durulmuştur. Fakat malzeme üzerinde yapılacak bilimsel analizler bu zaman aralığını daraltma, geriye çekme ya da kesin şekilde doğrulama imkânını sağlayacaktır.

Ayinsel deflerin ön, iç ve yan yüzeylerini çeşitli sembol, motif ve aplikasyonlarla donatmak, Türklerin kültür ve inanç hafızasında köklü bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilhassa Orta Asya kültür coğrafyasında şekillenen çeşitli tarikatlarda ve bunların etkisiyle bu köklerden muaf olan başkalarında da gelenekselleşen bu durum, yüksek İslami entelektüel muhitlerde yerini hat sanatına terk etmiştir. Yazıyla donatılan mazharların ön yüzünün tarikat mensuplarının geneline hitap eden, entelektüel alt yapısı ve estetik görüntüsü kuvvetli, dini tarz ve içerikte yazılarla donatılması, genellikle duvara asılmak suretiyle teşhir edilen bu çalgıların, dolaylı da olsa, tekke dekorasyonunun bir parçası olduklarını düşünme fırsatı vermektedir. Öndeki ve içteki metinler arasındaki niteliksel farklar bu konuda belirlenmiş bir formatın olabileceğini düşündürmektedir.

Sembolik olarak değerlendirdiğimizde mazhar ile derviş arasında imgesel bir bağ olduğu dikkatimizi çekti. Mazharın imal süreci, akort edilmek üzere ateşle imtihanı, içinden çıkan ve kalp atışını hatırlatan ahenkteki ritmiyle dervişin İnsan-ı Kâmil olma ve Hakk’a ulaşma yolculuğu arasında bir bağ kurduk. Peygamberin sünnetine uymak ve namaz kılıyor olmak gibi hallerin fiziki bir kanıtı olarak değerlendirilen mazharın, metafizik boyutta ise Kâbe Kavseyn, tecelli, vuslat gibi sûfi kavramlarla bağdaştırıldığını gördük. Düşün metaforuyla kuvvetlendirilen bu bağlantının, çalgının İslami hayatta üstlendiği ilk ve en önemli görevlerden olan nikâhın duyurulmasıyla ilişkili olduğu kanaatindeyiz.

Edirne Arkeoloji ve Etnografya Müzesi bünyesindeki Türk İslam Eserleri Müzesi koleksiyonunda yer alan 17 adet mazhar tipi deften yola çıkan bu çalışmada, ayinsel deflerin önemli bir kısmının Osmanlı Devri tasavvuf hayatındaki izlerinin sürülebileceği; hangi dönemde, kimin uhdesinde, nerede ve ne şekilde kullanıldıklarının tespit edilebile-

ceği görülmüştür. Öyle ki tekke adı, şeyh isimi ve tarih ihtiva eden bazı eserlerden yola çıkarak hem Osmanlı tasavvuf tarihi araştırmalarını hem de Sa‘diyye, Rifâiyye ve Kâdiriyye tarikatlarının kendi kurumsal hafızalarını güçlendirecek bazı verilere ulaşılmıştır. Çalışmanın ortaya koyduğu önemli hususlardan biri de incelenen eserlerin Osmanlı devri tarikatlarının son derece geçirgen bir evresine işaret etmesidir. 19. yüzyılın ilk çeyreğinden 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar uzandığını düşündüğümüz bu evrede, Edirne’deki bazı tekkeler ile İstanbul’dakiler arasında şeyh ya da müdavimler üzerinden sağlanan bir iletişim vardır. Belki bu iletişime bağlı olarak özellikle Sa‘diyye, Rifâiyye, Kâdiriyye ve Bektâşiye tarikatları arasında bilgi, ritüel, zihniyet, sanat ve hatta derviş transferi söz konusudur. Araştırma, sûfi çevreler kadar Osmanlı toplumunun dünya görüşünde de hem dini ayinsel çalgı hem de güçlü bir sembol olarak görülen, işitilen ve saygınlık atfedilen mazhar üzerinden Osmanlı tarihinin en hareketli dönemlerinden birine dair sosyal, kültürel ve sanatsal bir kesit çıkarma fırsatı vermektedir.

KAYNAKÇA

- Abdülaziz Bey (1995). *Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri Toplum Hayatı*. (K. Arısan, D. Arısan Günay, Haz.), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Agayeva, S. (2007). Nevbe. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 33, 37-38) İstanbul: TDV Yayınları.
- Ahmed Bâdi Efendi (2014). *Riyâz-ı Belde-i Edirne / 20. Yüzyıla Kadar Osmanlı Edirne'si*. 1/1 (N. Adıgüzel, R. Gündoğdu, Haz.), İstanbul: Trakya Üniversitesi Yayınları.
- Akarpınar, R. B. (2004). Sufi Kültüründe Sembollerin Yeri ve Önemi Hakkında Bir Deneme. *Türkbilig*, (7), 3-19.
- Akçıl, N. Ç. (2009). *Edirne Tekkeleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi/Türkiye Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Akdağ, C. (2016). *Bendirin Yapısına Göre Ses Özellikleri ve El-Parmak Tekniğinin İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Akdemir, M. (2011). *Bendir Çalgısının Profesyonel Performansına Yönelik Metodolojik Bir Yaklaşım*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Haliç Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Akdemir, M. (2017). Bendir Çalgısının Yapısal Özellikleri ve Standart Boyutlara Göre Kullanılan Anahtarlar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. (53), 995-1001.
- Aksel, M. (2010). *Türklerde Dini Resimler*. (B. Ayvazoğlu, Haz.), İstanbul: Kapı Yayınları.
- Aksoy, B. (1999). Osmanlı Musiki Geleneğinde Kadın, *Osmanlı Ansiklopedisi*, (C. 10, 788-800), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Alkan, U. (2016). Edirneli Bir Musikişinas: Şeyh Kemalzade Ali Efendi. Y. Topaloğlu vd. (Ed.), *Uluslararası Söz, Sanat, Sağlık Sempozyumu Bildirileri*, 429-438. Edirne: Trakya Üniversitesi Yayınları.
- Aras, H. (2011). *Dünya Dinlerinde Merkez Sembolizmi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Aslan, Y. (2021). Daire Simgesi ve Kutsal Bağlantıları Üzerine: Manevi Temelde Aşkın Bir Üretim. *Sanat Tarihi Dergisi* (30/2), 1191-1219.
- Atasoy, N. (2005). *Derviş Çeyizi Türkiye'de Tarikat Giyim Kuşam Tarihi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ateş, G. (2018). Kybele İkonografisinde Tympanon. *MCBÜ Sosyal Bilimler Dergisi* (16/1), 291-318.
- Azamat, N. (2001). Kâdiriyye. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 24, 131-136) İstanbul: TDV Yayınları.

- Bahtiyar, L. (2006). *Sufi/Tasavvufi Arayışın Dışavurumu*. (M. Temelli, Çev.), İstanbul: İz Yayıncılık.
- Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey (1978). *Bir Zamanlar İstanbul*. (N.A. Banoğlu, Haz.), İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eserler Dizisi.
- Bayat, F. (2006). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Beydili, C. (2003). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. (E. Ercan, Çev.), Ankara: Yurt Kitap.
- Bıyık, T. (2020). Birgivi Mehmed Efendi'nin et-Tarîkatü'l-Muhammediyye Adlı Eseri Özelinde Mûsiki Hakkındaki Görüşleri, *Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (7/13), 32-60.
- Birge, J. K. (1991). *Bektaşilik Tarihi*. (R. Çamuroğlu, Çev.), İstanbul: Ant Yayınları.
- Bozkurt, N. (1994). Def, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 9, 83-85) İstanbul: TDV Yayınları.
- Bozkurt, N. (2001). Kadem-i Şerif, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 24, 57-58) İstanbul: TDV Yayınları.
- Brown, J. P. (1868). *The Dervishes*. London: Trubner and Co..
- Bülbül, A. H. (2023). İnanç, İslam ve Sanat, *Erdem* (85), 59-90.
- Cebecioğlu, E. (2009). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. İstanbul: Ağaç Yayınları.
- Çağrı, M. (2006). Mürüvvet, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 32, 61-63) İstanbul: TDV Yayınları.
- Çakır, A. (2015). Kadiriye, *Türkiye'de Tarikatlar Tarih ve Kültür*. (S. Ceyhan, Ed.), 159-220. İstanbul: İsam Yayınları.
- Çam, N. (1993). Türk ve İslam Sanatlarında Altı Kollu Yıldız (Mühr-i Süleyman) (1), *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*, 207-230, Konya: Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayınları.
- Çelik, A. (2019). Sayı Sembolizmi Bağlamında Garîb-Name, *Gazi Türkiyat Dergisi* (24), 67-92.
- Çetin, E. (2022). Osmanlı Bayraklarında Ay ve Yıldız, *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi* (83), 79-105.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı.
- Demirtaş, Y. (2008). XIX. Yüzyıl Sosyal Hayatında Dini Mûsikî, *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (23/2), 361-375.
- Elmaz, M. (1997). *Bir Dini Cemaat Lideri Olarak Mehmed Zahid Kotku'da Sosyolojik Yaklaşımlar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Uludağ Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Emin, M. (2019). *Muhakkak Hattının Doğuşu ve Gelişmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Ün./Lisansüstü Eğitim Enst., İstanbul.

- Eralp, T. N. (1999). Osmanlı'da Mehter, *Osmanlı Ansiklopedisi* (C. 10, 741-750) Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Erdaş, S. Ş. (2022). Müzik Kaynaklarımıza Dair Tersten Bir Okuma; Nevbe Tertibinin Farklı Coğrafya ve Kayıtlarda Gözlemlenmesi, *OJOMUS*, (7/2), 284-303.
- Erdoğan, Y. (2019). *Türk Halk Müziği Ritmik Yapılarının Bendir ile İcrasında Dizüstü Çalım Tekniği*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Ergin, O. (1977). *Türkiye Maarif Tarihi I-II* İstanbul: Eser Kültür Yayınları.
- Ergun, S. N. (2017). *Bektaşî Şairleri ve Nefesleri*. (A. A. Soysal Doğan, Haz.), Ankara: Çolpan Kitap.
- Erim, G. ve Öztürk, T. (2021). Anadolu Topraklarında Daire Formu ve Türk Sanatına Yansımaları, *Teke Dergisi*, (10/4), 1618-1635.
- Erol, E.C. (2021). *Türk Sanatında Tarikat Eşyaları: Ritüeller Bağlamında Sembolik Okuma*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Onsekiz Mart Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü Çanakkale.
- Esenboğa, Y. (2024). Geçmişten Günümüze Türk Din Müsiki'sinde İcra Edilen Vurmalı Çalgılar, *Journal of Music and Folklore Studies*, (1/2), 190-204.
- Evliya Çelebi (2008a). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul*. 1/2, (S.A. Kahraman, Y. Dağlı, Haz.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Evliya Çelebi (2008b). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: Bursa-Bolu-Trabzon-Erzurum-Azerbaycan-Kafkasya-Kırım-Girit*. 2./1. (Y. Dağlı, S.A. Kahraman, Haz), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eyice, S. (1991). Ayyıldız, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 4, 297-298) İstanbul: TDV Yayınları.
- Fırlı, E. R. (1989). Ali, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 2, 371-374) İstanbul: TDV Yayınları.
- Gazimihal, M.R. (1975). *Türk Vurmalı Çalgıları: Türk Depki Çalgıları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- Gök, N. ve Kutlu, M. (2005). Hilal ve Ay-Yıldız Motifi Sembol ve İdeolojik Kullanım, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (31), 267-287.
- Gölpınarlı, A. (1950). *İslam ve Türk İllerinde Fütüvvet Teşkilatı ve Kaynakları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası.
- Gölpınarlı, A. (2015). *Tasavvufî Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Gümüş, İ. S. (1999). Türk Kültüründe Görülen Daire Formlarının Sembol Bilimi Alanında İncelenmesi, *International Social Sciences Studies Journal*, (97), 1435-1440.
- Işın, E. ve Özpalalıyıklar, S. (1999). *Hoş Gör Ya Hu/Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller, Nesneler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- İnançer, Ö. T. (2014). Osmanlı Tarihinde Süflilik Âyin ve Erkânları, *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Süfiler*. (A.Y. Ocak, Haz.), 125-187, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İnançer, Ö.T. (2015). İstanbul'da Tarikat Ayin ve Zikirleri, *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*. (C. Yılmaz, Ed.), C. 5, 316-340. İstanbul: İsam Yayınları.
- Kandemir, M. Y. (1994). Ebû Türâb, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 10, 243) İstanbul: TDV Yayınları.
- Karaoğlu, K. (2024a). *Güzel Sanatlar Liseleri Vurmalı Çalgılar Eğitimi Programına Yönelik Bendir Çalgısı Öğretim Modeli Önerisi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Cumhuriyet Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas.
- Karaoğlu, K. (2024b). Organoloji Bağlamında Bendir, *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (15), 1379-1396.
- Kılıçkaya, M. (2007). İstanbul Deniz Müzesi'ndeki Osmanlı Dönemi Sancakları, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kocu, R.E. (1966). Def. İstanbul Ansiklopedisi (C. 8, 4330-4332) İstanbul: Koçu Yayınları.
- Kurt, H. (2004). Sa'diliğin Anadolu'ya Gelişi ve Bazı Sa'di Tekkeleri, *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (13), 85-125.
- Maden, F. (2018). Meclis-i Meşayih Kararlarında Bektaşilik ve Bektaşî Tekkeleri. O. Kurtoğlu ve A. Çamkara Erginer (Ed.), *IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu Bildiriler Kitabı I*, 151-204, Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Kültürü Açısından Hacı Bektaş-ı Veli Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları.
- Mazlum, H. (2011). *Türk Müziği Enstrümanlarının Tınısal Özelliklerinin İncelenmesi ve Bu Çerçeve de Mikrofonlama Tekniği*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Oral, M.U. (2011). Ön-Asya Topraklarında Dinler Tarihi ve Müzik, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ögel, B. (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş VIII*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ögel, B. (2010). *Türk Mitolojisi I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özcan, N. (1994). Def, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 9, 85) İstanbul: TDV Yayınları.
- Özcan, N. (2004). Mersiye, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 29, 219-221) Ankara: TDV Yayınları.
- Özсарay, M. (2019). Osmanlı Belgelerinde Kullanılan Tarih Türleri, *Hazine-i Evrak Arşiv ve Tarih Araştırmaları Dergisi*, (1), 28-41.

- Pakalın, M. Z. (1993a). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü II*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Pakalın, M. Z. (1993b). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Peremeci, O. N. (1939). *Edirne Tarihi*. İstanbul: Edirne ve Yöresi Eski Eserleri Sevenler Kurumu Yayınları.
- Rado, Ş. (1987). Çengi, Köçek, Tef ve Zil, *Aletler ve Adetler*. (Ş. Rado, Haz.), 23-25. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Redmond, L. (1997). *When The Drummers Were Women Spiritual History of Rhythm*. New York: Three Rivers Press.
- Roller, L.E. (2004). *Ana Tanrıça'nın İzinde Anadolu Kybele Kültü*. (B. Avunç, Çev.), İstanbul: Homer Kitabevi.
- Sarıkaya, M.S. (1998). Bektaşî-Alevilerde Bir Dua: Nâdı Ali, *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (5), 17-31.
- Schimmel, A. (2000). *Sayıların Gizemi*. (M. Küpüşoğlu, Çev.), İstanbul: Kabaalıcı.
- Soysal, M.E. (2010). Tarihsel Süreçte Bayrak ve Sancaklarımız, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (42), 209-239.
- Şapolyo, E.B. (1964). *Mezhepler ve Tarikatlar Tarihi*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Şentürk, M. (2019). *19. Yüzyılda Edirne'de Tasavvufî Hayat (Aşçı Dede'nin Hatıraları Işığında)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Şimşek, S. (2008). *Osmanlı'nın İkinci Başkenti Edirne'de Tasavvuf Kültürü*. İstanbul: Buhara Yayınları.
- Şişman, B ve Şahin, M. (2019). Alevi-Bektaşî Kültürünün Türk Halk İnanışları ve Uygulamalarına Yansıması, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (92), 43-65.
- Tahralı, M. (2015). Rifaiyye, *Türkiye'de Tarikatlar Tarih ve Kültür*. (S. Ceyhan, Ed.), 285-334. İstanbul: İsam Yayınları.
- Tanman, M.B. (1994a). Kademi Şerif Tekkesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C. 4, 327-328) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tanman, M.B. (1994b). Kara Baba Tekkesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C. 4, 437-438) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tanman, M.B. (2001). Kâdirîhâne Tekkesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 24, 129-131) İstanbul: TDV Yayınları.
- Tuna, T. (2013). *Kosova-Makedonya-Arnavutluk-Karadağ Balkanlardaki Miras Tekkeler*. İstanbul: H Yayınları.
- Türer, O. (1998). Hû, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 18, 260-261) İstanbul: TDV Yayınları.

- Türer, O. (20114). Osmanlı Anadolu'sunda Tarikatların Genel Dağılımı, *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler*, (Haz. Ahmet Yaşar Ocak), 255-300, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Uludağ, S. (1999). İslam Açısından Mûsikî ve Sema. İstanbul: Marifet Yayınları.
- Uludağ, S. (2005). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabcacı.
- URL 1, Kotku, M. Z. *Tasavvuf ve Ahlak 1*. <https://kotku.org/kutuphane/tasavvufi-ahlak/1> Erişim Tarihi: 19.08.2024.
- URL, 2, <http://mustafaesmiiahi.net/mustafaahi/tekkeler/tahtaminare.html> Erişim Tarihi: 20.08.2024.
- Uslu, R. (1994). Devse, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 9, 253-254) İstanbul: TDV Yayınları.
- Uslu, R. (2023). Müzik Terapiden Çalgılara Türkçe Aca'ibü'l Mahlûkat'larda Müzik, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (27), 173-204.
- Uymaz, T. (2018). Sûfî Tabâkât Kitaplarından “Sefîne-i Evliyâ-yı Ebrâr, Şerh-i Esmâr-ı Esrâr” da İsmi Geçen Mûsikîşinâslar, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, (5), 328-356.
- Uysal, A.O. ve Erol, E.C. (2021). Bir Grup Tarikat Sancağında Sanat ve Sembolizm, *TroyAcademi*, (6/2), 562-586.
- Uzunçarşılı, İ.H. (1977). Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı, *Belleten*, (41/161), 79-114.
- Yahyâ Âgâh b. Salih el-İstanbulî (2005). *Tarikat Kıyafetlerinde Sembolizm/ Mecmu'âtü 'z-Zarâ'if Sandukatu'l-Ma'ârif*. (M. S. Tayşi, Çev., Ü. Aytekin, Sad., Y. Özbek, Ed.), İstanbul: Ocak Yayıncılık.
- Yörükan, Y.Z. (1930). Tahtacılar: Tahtacılarda Dini ve Sırrî Hayat, *Darülfünun İlahiyat Fakültesi Mecmuası*, (15), 66-80.
- Yücer, H.M. (2015). Sa'diyye, *Türkiye'de Tarikatlar Tarih ve Kültür*. (S. Ceyhan, Ed.), 223-281. İstanbul: İsam Yayınları.

KATALOG

Katalog No: 1

Envanter No: 1170

Fotoğraf: Fot.6a, Fot.6b, Fot.6c

Müze Geliş Yeri: Edirne Sa'di Tekkesi

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: -,-

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 47,5 cm; Yükseklik: 7 cm; Kalınlık: 0,7 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Sağlam durumdaki eser sade bir görünümde olup, deri kasnağın tamamını sarmaktadır. Kasnağında 9 cm genişliğinde bir tutma yeri bulunan çalgının deri yüzeyinde renk farklılıkları oluşmuştur. Yüzünde, siyah mürekkep ve muhakkak hatla Arapça;

“Meded

Ya ebû Tûrâb

Nadi Aliyyen mazhar’ul acâib

Tacidu ‘avnen leke fi’n-nevâib

Küllü hemmi ve gammi seyenceli

(...okunamadı...) Ya Muhammed ve bivelayetike ya Ali” yazmaktadır.

Tarih: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



Fot.6a: Eser Ön Yüzü



Fot.6b: Eser İç Yüzü



Fot.6c: Eser Yan Yüz

Katalog No: 2

Envanter No: 1171

Fotoğraf: Fot.7a, Fot.7b, Fot.7c

Müzeye Geliş Yeri: -

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -, -

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 46 cm; Yükseklik: 8 cm; Kalınlık: 0,9 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Eser sağlam olup, deri kasnağın üst kısmına yakın sabitlenmiştir. Gerdirme çivilerinin üzerinde, yuvarlak başlı pirinç kabarıklarla tutturulmuş kırmızı bir şerit dolandığı anlaşılmaktadır. Şerit harap olduğu halde kabarıklar mevcuttur. Deri yüzeyinde renk farklılıkları oluşmuştur. Kasnağında 15 cm genişliğinde bir tutma yeri olan çalgının yüzünde siyah mürekkep ve muhakkak hatla;

“Aman Mürüvvet

Kuru efsane sanma gel sedâ-yı mazharı

Aşka sâlik idi Sa'duddin el-Cibâvi

Tuttu âfakı sadâ-yı mazhar hem şevk-i zikr

Söyle kim vecde getirdi cümle ehli cezbeyi” yazmaktadır.

Tarih: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



Fot.7a: Eser Ön Yüzü



Fot.7b: Eser İç Yüzü



Fot.7c: Eser Yan Yüz

Katalog No: 3

Envanter No: 1172

Fotoğraf: Fot.8a, Fot.8b, Fot.8c

Müze Geliş Yeri: Edirne Sa'di Tekkesi

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: -, 13.03.1926

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 46 cm; Yükseklik: 7,5 cm; Kalınlık: 0,5 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Sağlam olan eserde deri kasnağın tamamını sarmaktadır. Deri yüzeyinde renk farklılıkları oluşmuştur. 6 cm genişliğinde tutma yeri olan çalgının içinde, kabarıyla tutturulmuş 11 sıra zincir şeklinde zingirdek vardır. Zincir dizisi; kabarıyla tutturulmuş bir halkaya geçirilen iki halka şeklinde tanzim edilmiş olup, sağlam bir sıra bu düzende tekrarlanan yuvarlak formlu toplam yedi halkadan meydana gelmektedir. Çalgının yüzünde siyah mürekkep ve muhakkak hatla;

“Mededi'l-meded”

Gönül mecmû'asında derç olan ma'nâyı tevhidi

Lisan-ı zikr ile meşgûl olanlar eyledi izhâr

Mükedder olsa mir'at-ı gönül ceng-i ta'allukdan

Olur tevhîd ile saykal bulursa mazhar-ı esrâr” yazılıdır.

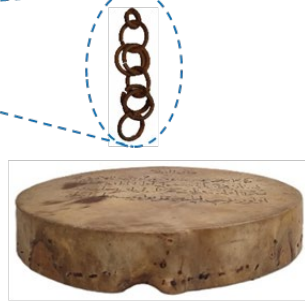
Tarih: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



Fot.8a: Eser Ön Yüzü



Fot.8b: Eser İç Yüzü



Fot.8c: Eser Yan Yüz

Katalog No: 4

Envanter No: 1173

Fotoğraf: Fot.9a, Fot.9b, Fot.9c.

Müzeye Geliş Yeri: Edirne Sa‘di Tekkesi

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -, 13.03.1926

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 44 cm; Yükseklik: 8,5 cm; Kalınlık: 0,5 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Derisi sağlam olan eserin kasnağı yamulmuştur. Kasnağın tamamını saran derinin yüzeyinde renk farklılıkları oluşmuştur. 12 cm genişliğinde bir tutma yeri olan eserin yüzünde siyah mürekkep ve muhakkak hatla;

“*Hû*”

Gider pervâz edip tâ canib-i Mevla'ya bi-pervâ

Cenâhın birini “lâ” eylese ol birini “illâ”

Sivâ kaydına kim düşse bu yolda menzile ermez

Eğer kayd-ı sivâyı etmese kalbinden ol ifnâ” yazmaktadır.

Tarih: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



Fot.9a: Eser Ön Yüzü



Fot.9b: Eser İç Yüzü



Fot.9c: Eser Yan Yüz

Katalog No: 5

Envanter No: 1174

Fotoğraf: Fot.10a, Fot.10b, Fot.10c.

Müze Geliş Yeri: Edirne Sa'di Tekkesi

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: -,-

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 41 cm; Yükseklik: 9 cm; Kalınlık: 0,5 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Sağlam olan eserde deri kasnağın tamamını kuşatmaktadır. 10 cm genişliğinde tutma yeri olan çalgının yüzünde siyah mürekkep ve muhakkak hatla;

“Dahilek”

Edebdır bâ 'is-i vuslat Hudâ 'ya

Edebdır zâd olan râh-ı Hudâ 'ya

Tarikatten garaz ancak edebdir

Edeb oldu hakikat içre mâyâ” yazmaktadır.

Tarih: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



Fot.10a: Eser Ön Yüzü



Fot.10b: Eser İç Yüzü



Fot.10c: Eser Yan Yüz

Katalog No: 6

Envanter No: 1175

Fotoğraf: Fot.11a, Fot.11b, Fot.11c

Müze Geliş Yeri: -

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: -,-

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 41 cm; Yükseklik: 9 cm; Kalınlık: 0,4 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Sade bir görünümdeki eserin derisi patlak, kasnağı yamulmuştur. Yüzeyinde renk farklılıkları oluşan deri, kasnağın üst kısmına yakın sabitlenmiştir. Gerdirme çivileri arasında, kasnağı kuşatan kırmızı şeridin kalıntıları vardır. Tutma yeri bulunmayan eserin yüzü boş olduğu halde iç kısmında siyah mürekkeple talik hatla;

“*Dergâh-ı Karababa*

Şeyh Mehmed Hilmi er- Rifâi

1327” yazmaktadır.

Tarih: Osmanlı Devri, H.1327/M.1909-1910



Fot.11a: Eser Ön Yüzü



Fot.11b: Eser İç Yüzü



Fot.11c: Eser Yan Yüz

Katalog No: 7

Envanter No: 1176

Fotoğraf: Fot.12a, Fot.12b, Fot.12c

Müzeye Geliş Yeri: -

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -,-

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa iple sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 47 cm; Yükseklik: 8 cm; Kalınlık: 1,5 cm

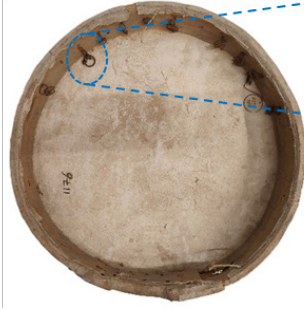
Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Hasarlı olan eserde renk farklılıkları görülen deri, kasnağın tamamını sarmaktadır. 9 cm genişliğinde tutma yeri bulunan çalgının yüzü boş olup, içinde kasnağa perçinlenmiş 10 sıra zincirli zingirdek bulunmaktadır. Sağlam haldeki bir zincir dizisi, yuvarlak tek bir halkaya takılan iki halkadan meydana gelmektedir.

Tarih: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



Fot.12a: Eser Ön Yüzü



Fot.12b: Eser İç Yüzü



Fot.12c: Eser Yan Yüz

Katalog No: 8

Envanter No: 1177

Fotoğraf: Fot.13a, Fot.13b, Fot.13c

Müzeye Geliş Yeri: -

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa iple sabitlenmiştir

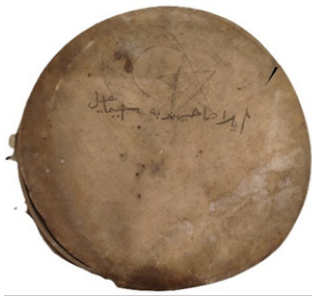
Ölçüler: Çap: 55 cm; Yükseklik: 9,5 cm; Kalınlık 1 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Patlak olan eserde renk farklılıkları görülen deri, kasnağın tamamını sarmaktadır. 13 cm genişliğinde tutma yeri olan çalgının içinde 17 zingirdek sırası mevcuttur. Sağlam haldeki bir zincir dizisi, tek halkaya geçirilen iki halkadan meydana gelmektedir. Eserin ön yüzüne kurşun kalemle mühr-i Süleyman ve ay yıldız çizilmiş olup;

“Ayla sahibi türbe İsmail” yazmaktadır.

Tarih: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



Fot.13a: Eser Ön Yüzü



Fot.13b: Eser İç Yüzü



Fot.13c: Eser Yan Yüz

Katalog No: 9

Envanter No: 1178

Fotoğraf: Fot.14a, Fot.14b, Fot.14c

Müzeye Geliş Yeri: -

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -,-

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa iple sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 47 cm; Yükseklik: 8,5 cm; Kalınlık: 0,7 cm

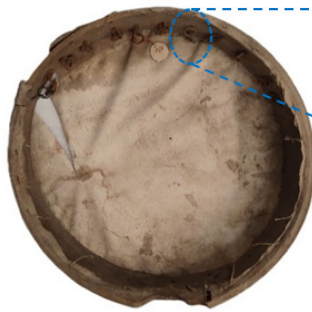
Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Eserin derisi patlak, kasnağı yamulmuştur. Renk farklılıkları meydana gelen deri, kasnağın tamamını sarmaktadır. 8 cm genişliğinde tutma yeri bulunan çalgının yüzü boş olduğu halde içinde 12 zingirdek sırası bulunmaktadır. Sağlam haldeki bir zingirdek; tek bir halkaya geçirilen iki yuvarlak halkadan meydana gelmektedir.

Tarihleme: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



Fot.14a: Eser Ön Yüzü



Fot.14b: Eser İç Yüzü



Fot.14c: Eser Yan Yüz

Katalog No: 10

Envanter No: 1179

Fotoğraf: Fot.15a, Fot.15b, Fot.15c

Müze Geliş Yeri: -

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: -,-

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa iple sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 49 cm; Yükseklik: 8 cm; Kalınlık: 1 cm

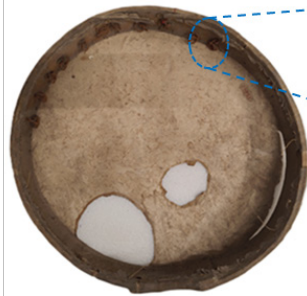
Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Patlak olan eser iki yerinden delinmiştir. Yüzeyinde renk farklılıkları olan deri, kasnağın tamamını sarmaktadır. 9 cm genişliğinde tutma yeri bulunan eserin yüzü boş olup, içinde 11 sıra zingirdek vardır. Sağlam durumdaki bir zingirdek dizisi; tekli halkaya geçirilen iki yuvarlak halkadan meydana gelmektedir.

Tarihleme: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



Fot.15a: Eser Ön Yüzü



Fot.15b: Eser İç Yüzü



Fot.15c: Eser Yan Yüz

Katalog No: 11

Envanter No: 1180

Fotoğraf: Fot.16a, Fot.16b, Fot.16c

Müzeye Geliş Yeri: -

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -,-

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 50 cm; Yükseklik: 9,5 cm; Kalınlık: 0,5 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Sağlam olan eser sade bir görünümündedir. Deri kasnağın üst kısmında sabitlenmiş olup, birleşme yeri yuvarlak pirinç kabarıklarla tutturulan kırmızı bir meşinle çevrelenmiştir. Tutma yeri bulunmayan çalgının yüzü boş olduğu halde iç kısmında, siyah mürekkeple iki sıra halinde;

“Davutpaşa İskelesi civarında tarikat-ı aliye-i sa’diyyeden

Kudüm-i şerif-i dergâhının mazharıdır 11 Rebûlevvel sene 1322” yazmaktadır.

Tarihleme: Osmanlı Devri, H.1322/M. Mayıs 1904



Fot.16a: Eser Ön Yüzü



Fot.16b: Eser İç Yüzü



Fot.16c: Eser Yan Yüz

Katalog No: 12

Envanter No: 1181

Fotoğraf: Fot.17a, Fot.17b, Fot.17c

Müzeye Geliş Yeri: -

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -, -

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle tutturulmuştur

Ölçüler: Çap: 41 cm; Yükseklik: 9 cm; Kalınlık: 0,5 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Sade görünümlü eser sağlamdır. Renk farklılıkları oluşan deri, yuvarlak formlu pirinç kabarıklarla kasnağın üst kısmına sabitlenmiş olup, birleşme yeri yeşil meşin şeritle çevrelenmektedir. Kabaraların üzerinde altı kollu yıldız ve noktalı kabartmalar bulunmaktadır. Tutma yeri olmayan eserin içinde, dairesel formlu tek bir halkadan ibaret 8 sıra zingirdek vardır.

Tarihleme: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



Fot.17a: Eser Ön Yüzü



Fot.17b: Eser İç Yüzü



Fot.17c: Eser Yan Yüz

Katalog No: 13

Envanter No: 1182

Fotoğraf: Fot.18a, Fot.18b, Fot.18c

Müzeye Geliş Yeri: -

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -,-

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir.

Ölçüler: Çap: 47,5 cm; Yükseklik: 8 cm; Kalınlık: 0,6 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Patlak olan eserin derisinde renk farklılıkları görülmektedir. Deri, üst taraftan kasnağa sabitlenmiş olup gerdirme yeri, yuvarlak pirinç kabarıklarla tutturulan siyah meşin şeritle kuşatılmıştır. Tutma yeri olmayan eserin yüzü boştur. İçinde siyah mürekkeple;

“5 Numero”

“Dergâh-ı Tahta Minare

An tarikat-ı aliye-i Rifâî'yye” yazmaktadır.

Tarihleme: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



Fot.18a: Eser Ön Yüzü



Fot.18b: Eser İç Yüzü



Fot.18c: Eser Yan Yüz

Katalog No: 14

Envanter No: 1183

Fotoğraf: Fot.19a, Fot.19b, Fot.19c

Müzeye Geliş Yeri: -

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -,-

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 45 cm; Yükseklik: 8 cm; Kalınlık: 0,6 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Derisi patlak olan eserin kasnağı yamulmuştur. Renk farklılıkları görülen deri, kasnağın üst kısmından sabitlenmiştir. Birleşme yerinin kırmızı bir şeritle kuşatıldığı, yer yer mevcut kalıntılardan anlaşılmaktadır. Tutma yeri olmayan eserin yüzü boş olup iç kısmında siyah mürekkeple;

“Dergâh-ı Karababa

Eş-şeyh Mehmed Hilmi er-Rifâî” yazmaktadır.

Tarihleme: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl



Fot.19a: Eser Ön Yüzü



Fot.19b: Eser İç Yüzü



Fot.19c: Eser Yan Yüz

Katalog No: 15

Envanter No: 1184

Fotoğraf: Fot.20a, Fot.20b, Fot.20c

Müze Geliş Yeri: -

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: -, -

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir.

Ölçüler: Çap: 45 cm; Yükseklik: 8 cm; Kalınlık: 0,5 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Eserin derisi sağlam, kasnağı patlamış ve yamulmuştur. Renk farklılıkları oluşan deri, kasnağın üst kısmında sabitlenmiştir. Gerdirmeye yeri, yuvarlak başlı pirinç kabaklarla tutturulmuş kırmızı meşin şeritle çevrelenmiştir. Tutma yeri bulunmayan çalgının yüzü boş olup iç kısmında siyah mürekkeple;

“Kâdirihâne”

“16” yazmaktadır.

Tarihleme: Osmanlı Devri, 19. -20. yüzyıl (?)



Fot.20a: Eser Ön Yüzü



Fot.20b: Eser İç Yüzü



Fot.20c: Eser Yan Yüz

Katalog No: 16

Envanter No: 1185

Fotoğraf: Fot.21a, Fot.21b, Fot.21c

Müzeye Geliş Yeri: -

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -,-

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 47 cm; Yükseklik: 8 cm; Kalınlık: 0,4 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Derisi patlak olan eserin kasnağı yamulmuştur. Renk farklılıkları görülen deri, kasnağın üst kısmından sabitlenmiş olup birleşme yeri, yuvarlak pirinç kabarıklarıyla perçinlenmiş kırmızı meşin şeritle çevrelenmektedir. Tutma yeri olmayan eserin kasnak iç yüzüne boydan boya üç adet bağırsak kiriş gerilmiştir. Yüzü boş olan eserin içinde siyah mürekkeple;

“12”

“Kâdirihâne” yazmaktadır.

Tarihleme: Osmanlı Devri, 19.-20. yüzyıl (?)



Fot.21a: Eser Ön Yüzü



Fot.21b: Eser İç Yüzü



Fot.21c: Eser Yan Yüz

Katalog No: 17

Envanter No: 1186

Fotoğraf: Fot.22a, Fot.22b, Fot.22c

Müzeye Geliş Yeri: -

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -, -

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 42 cm; Yükseklik: 7,5 cm; Kalınlık: 0,5 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Harap vaziyetteki eserin derisi yırtılmış, kasnağı yamulmuştur. Renk farklılıkları oluşan deri, kasnağın üst kısmından sabitlenmiştir. Birleşme yeri, yuvarlak pirinç kabarıklarla tutturulan kırmızı meşin şeritle çevrelenmiştir. Tutma yeri yoktur. Yüzü boş olan eserin iç kısmında siyah mürekkeple;

“Kâdirihâne”

“8” yazmaktadır.

Tarihleme: Osmanlı Devri, 19.-20. yüzyıl (?)



Fot.22a: Eser Ön Yüzü



Fot.22b: Eser İç Yüzü



Fot.22c: Eser Yan Yüz

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar bir çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek beyanı yapmamıştır.

İntihal ve Diğer Etik Beyanlar: İntihal taraması *iThenticate* yazılımıyla yapılmış ve benzerlik oranı, derginin üst sınırı olan %15’in altında çıkmıştır. Yazar ilgili kurum ve görevlilerden aldığı çalışma/yayın iznini ibraz etmiş, kaynağı belirtilenler dışındaki görsel materyallerin kendisine ait olduğunu belirtmiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Plagiarism & Other Ethical Statements: Plagiarism detection was conducted using the *iThenticate* software and the similarity ratio was detected below the journal’s upper limit of 15%. The author has submitted the study/publication permission received from the relevant institutions and officials and stated that the visual materials other than those whose sources are specified belong to her.

Makaleler, ilk başvurudan yayın aşamasına değin, ön inceleme, hakem değerlendirme, editör ve İngilizce editörü inceleme süreçlerinde görülen ihtiyaçlara göre, gözden geçirme ve düzeltme yapabilmesi amacıyla yazara en az bir kere geri gönderilmekte ve yayın öncesinde de yazarın son durum onayı alınmaktadır. Yoğunluk ve personel sıkıntısı dolayısıyla dergi tarafından ayrıca nihai, detaylı bir redaksiyon işlemi yapılamamaktadır. Dilin kullanımı, imlâ ve redaksiyonla ilgili hususlar ve kullanılan görsellerin kalitesi yazarların sorumluluğundadır.

From the first submission to the publication stage, articles are returned to the author at least once for review and correction, depending on the needs encountered during the preliminary review, peer review, editor and English editor review processes. In addition, the author’s approval is obtained for the final version of the article in publication format before publication. Due to the density, and lack of personnel, no additional redaction (editing the writing/typing) is performed by the journal. The language usage, expressing style, spelling, typing and reduction matters and the quality of the images used are the responsibility of the authors.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | Ege University, Faculty of Letters
Sanat Tarihi Dergisi | Journal of Art History
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 34, Sayı: 1, Nisan 2025 | Volume: 34, Issue: 1, April 2025

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Selami FEDAKAR ♦ Baş Editör (Editor in Chief): Dr. Ender ÖZBAY ♦ Editöryal Kurul (Editorial Board): Prof. Dr. Lale DOĞER, Prof. Dr. Semra DAŞCI, Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryâ - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

(İlgili sayının bilimsel hakemleri, tüm makaleleri içeren “Sayı Tam Dosyası”nda belirtilmiştir.)

(The scientific referees of the relevant issue are presented in the “Full Issue File” containing all articles.)

[İnternet Savfası \(Acık Erisim\)](#)

[İnternet Page \(Open Access\)](#)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.



ESCI
Emerging Sources Citation Index



ZEYTİNKÖY EVLERİNDE AHŞAP SÜSLEME



WOODEN ORNAMENTS IN ZEYTİNKÖY HOUSES

Nurcan BAHARGÜLÜ*

ÖZ

Geleneksel Türk evleri mimari yapısı ve süsleme özellikleri bakımından bölgenin coğrafyası, tarihsel gelenekleri ve malzeme imkanlarına göre şekillenmiştir. Özellikle o bölgede yaşayan insanların sosyo-ekonomik yapısı, yaşam ve inanç biçimleri de yapıların biçimlenmesinde etkili olmuştur. Bu etkiler ışığında ortaya çıkan evler malzeme ve teknik, plan tipleri, dış ve iç cephe süsleme özellikleriyle bir bütünlük içerisinde. Çalışmanın amacı kırsalda bulunan köy evlerinin dış ve iç cephelerdeki ahşap süslemeleri ele alınacaktır. Muğla İli, Yatağan ilçesine bağlı Zeytinköy’de yer alan evlerin ahşap süslemeleri dış cephede; pencere dirbızanlarında, pencere kafes ve kepenklerinde, iç donatılarda ise oda giriş kapılarında, yüklük, sulukluk, bömbelik kapaklarında, fırınç ve mushafliklarda, tavanlar, raflar ve dolap kapaklarında yoğun kullanım alanı bulmuştur. Bu evlerin ahşap süslemeleri yerli usta olan dülgerler tarafından oyma-kabartma, kazıma, çatma ve çakma teknikleri kullanılarak yapılmıştır. Kullanılan motifler yöreye özgü olup bölgedeki bitkilerin stilize edilmiş halleridir. Bitkisel süslemenin yanısıra geometrik, nesnel, yazılı ve figürlü süslemelere de yer verilmiştir. Bütüncül bir bakış açısı ile ele alınan Zeytinköy’deki evlerin ahşap süslemeleriyle birlikte kırsal mimariyi ön plana çıkarmak ve süslemeleri yapan ustalar bağlamında bundan sonraki yapılacak çalışmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Muğla, Zeytinköy, geleneksel mimari, ahşap süsleme, evler

ABSTRACT

Zeytinköy, a mountain village located in the Yatağan district of Muğla, stands out with its traditional houses and wooden ornaments. It contains examples of rural architecture that are highlighted by its geography and socio-economic structure.

In this study, which examines the wooden decorations of Zeytinköy houses within the context of Turkish house tradition, the wooden ornaments on the exterior and interior facades of the houses are discussed. Particularly on the exterior, ornaments are concentrated on elements such as window bars, window lattices, room entrance doors and interior elements such as closets, chests, flower holders, bömbelik, water storage boxes, shelves, oven doors, and Quran stands.

* Dr. Öğretim Üyesi, Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Konya.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4218-5723> ♦ E-mail: bahargulu05@hotmail.com

Depending on where wooden ornamentation is used, construction techniques such as nailing-embedding, and joining are used, while openwork, carving-relief and engraving techniques are applied in terms of ornamentation techniques. The sections surrounding the table and panels on door frames and wings are made of pine wood, while chestnut, mulberry and walnut trees are preferred in the motifs on the wing surface.

The wing surfaces of the room doors providing entry to the houses are divided into two or three sectioned panels. In addition to the wings, there are also the top and crown sections. The main composition in each divided panel is generally in the form of a passionflower, multi-armed star and diamond. Small panels in horizontal, vertical, and diagonal shapes are placed around the main motifs. Passionflowers with rosette designs are also used in some examples.

The window bars, window shutters and wings, which are among the interior elements of the house, are highly decorated, with the wings opening into the room. The wing surfaces are divided into horizontal and vertical panels. These panels contain ornaments in the forms of plants, geometric shapes, objects, and figures. It is noteworthy that coppersmiths are present in the region for handicrafts, and stylized versions of Kavaklıdere ewers, reflecting the local culture, are applied in various places. The motifs of gas lamps and lanterns symbolize light, radiance, and brightness. The entrance doors of the houses are interpreted as symbols of light and prosperity entering the home, representing the opening of a door from heaven. The motifs commonly featured include buds and blooming pine cone flowers, the Künar tree, slender twisted branches and leaves, cypresses, flowers coming out of vases, heart motifs, stars, rosettes, birds, and snakes.

As a result of the field studies, it is seen that the houses in Zeytinköy feature intensive use of wood, influenced by the geography and climate of the area. The houses, along with the village's street layout, have remained well-preserved and solid until today. The ornamentations of the houses are unique to the region and stand out with their meanings. Many of the motifs used are in the form of stylized plant branches and flowers, object-based and figurative decorations specific to the region.

After the archive review was conducted, the fieldwork was carried out. The identified samples were examined on site and notes were taken in observation forms. The descriptions of the structures were discussed in detail with these notes. Additionally, detailed photographs of the wooden ornaments of the structures were taken and included in the article. It was learned during the field study that the craftsmen who made the ornaments of these original buildings passed away. There are no more craftsmen doing these works in the region. Therefore, the restoration of these structures and their ornamentation should be carried out while preserving them, and efforts should be made to ensure their transmission to future generations.

Keywords: *Muğla, Zeytinköy, traditional architecture, wooden decoration, houses*

Giriş

Ahşap, insanlık tarihi içerisinde bütün uygarlıkların severek tercih ettiği bir malzemedir. Özellikle ilk insanlar mağaralardan çıkıp yerleşik hayata geçtiklerinde ağaç dalları ve çalı-çırpılarla basit kulübeler yaparak kendilerine barınaklar elde etmişlerdir. Bu malzeme doğanın ve iklim şartlarının müsait olduğu bütün coğrafyalarda kolay ve ucuz olması bakımından tercih sebebi olmuştur. Türk kültüründe, Pazırık kurganları ile başlayan çantı tekniğindeki ev yapımı geleneği Anadolu coğrafyasındaki Frig mezarlarında da benzer yöntemlerle uygulanmıştır.

Yapım malzemesi olarak tercih edilen ahşap, yine tarihin her döneminde kolay işlenebilirliği sebebiyle süsleme malzemesi olarak da kullanılmıştır. Özellikle dini ve sivil mimari yapılarının donatı elemanlarında fonksiyonel olmanın yanında süsleme unsuru olarak kullanıldığı görülür. Anadolu'da Selçuklu ahşap camileri ile başlayan bu gelenek Geç dönem Osmanlı camilerine kadar uzanmıştır. Zaman içerisinde çok çabuk tahribata uğrayan söz konusu malzeme Türk sivil mimarisinde saray ve köşklerle birlikte halkın kullandığı geleneksel konutlarda da kullanım alanı bulmuştur.

Çalışmamız kapsamında ele alınan ahşap, Muğla çevresinden geleneksel konutlar içerisinde önemli bir yer tutan Yatağan-Zeytinköy¹ evlerinde benzer amaçlar doğrultusunda tercih edilmiş bir malzemedir. Sadece Zeytinköy evleri özelinde pencereler, avlu girişi ve oda kapıları, açık sofanın korkuluklarıyla birlikte oda içi donatı elemanlarının tamamında farklı teknik ve süsleme kompozisyonlar şeklinde uygulanmıştır. Zeytinköy evlerinin pencere parmaklıkları, kapı kanatları, yüklük ve dolap kapakları gibi elemanlarda çatma ve çakma, eğri kesim ve yüzeysel oyma gibi tekniklerle zengin süslemeler elde edilmiştir (Fot. 1).

Pencere korkuluklarında yatay ve dikey çubukların birbirine geçme ve çatma ve çakma teknikleriyle geometrik kompozisyonlar oluşturulmuştur. Kapı kanatları ve diğer ahşap yüzeylerde ise geometrik süslemeyle birlikte farklı bitkisel, nesnel, yazılı ve figürlü süslemeler tüm yüzeyi dolduracak biçimde işlenmiştir.



Fotoğraf 1: Zeytinköy Genel Görünüm

1 Zeytinköy; Muğla İli Yatağan İlçesine bağlı olup 06.12.2012 tarih ve 6360 sayılı resmî gazetede yayımlanan kanun hükmünde kararname ile Muğla'nın Büyükşehir olmasıyla Yatağan'a bağlı mahalle statüsüne geçmiştir.

Zeytinköy Evlerinde Ahşap Süsleme

İnsanoğlunun ilk var oluşundan bu yana belirli bir yapı malzemesi olarak kullanılan ahşap, kolay temin edilmesi, ekonomik olması ve kolay işlenmesi nedeniyle tercih edilmiştir.

Ahşap yontularak, oyularak ve kazıyarak şekil verilen bir malzeme olduğu için mimari kadar süslemelerde de tercih edildiği görülmektedir. Geleneksel evlerin ana taşıyıcı iskeleti çoğu zaman ahşaptandır. Duvarlar genellikle ahşap dolma göz duvar şeklinde yapılmıştır. Dış cephede pencere dırbızanları, kafesleri ve kepenkleri ile saçaklarda ahşap kullanılmıştır. Özellikle oda giriş kapıları oldukça süslüdür. İki veya üç panoya ayrılan kapıların iç kısımlarını küçük tablalar doldurmaktadır. Bu tablalar oluşturulurken çatma ve çakma teknikleri uygulanmıştır. Tabla içlerinde yer alan süslemeler tamamen yöreye özgü motifler olup oyma-kabartma veya kazıma teknikleri kullanılarak işlenmiştir. Bölgede sadece Zeytinköy de değil yakın civardaki köylerde de bu tarz uygulamalar yapmışlardır. Özellikle Katrancı evleri, Gökgedik, Hacıbayramlar, Hacıveliler, Hisarardı, Turgut köy evlerinin ahşap süslemelerini de bu ustaların yaptığı tespit edilmiştir.

İnce bir işçilik ve titizlikle ahşabı işleyen ustalar, kapılarda çarkıfelek, künar çiçeği ve yaprağı, tütün yaprağı, hayat ağacı, selviler, gülbezekler, yonca, nar, ibrik, gaz lambası, el feneri, araba, ay ve yıldız, tabanca, yürek, kuş ve yılan motiflerini sıkça işlemişlerdir. Pencere kanatları, yüklük ve raflarda da benzer süslemeler görülmektedir. Yüklük altlarında daha çok künar çiçeği ve yaprağı, selvi gibi motifler işlenmiştir. Dolap kapaklarında az da olsa yazılı süslemeye de yer verilmiştir. Sulukluk ve bömbelik kapaklarında vazodan çıkan çiçekler, künar çiçeğinin açmış hali en çok işlenen motifler arasındadır.

Ahşap süslemenin bulunduğu elemanlar süsleme yoğunluğu bakımından oda kapıları, pencereler, yüklükler, dolap kapakları, tavanlar, fırınç ve mushafıklar ile raflar başlığı altında ele alınmıştır.

Kapılar

Bölgede yapılan araştırmalar sonucunda köyde yaklaşık yirmi adet ev tespit edilmiştir. Bu evlerden kapıları süslü olan altı adet oda kapısı tanıtılacaktır. Evler küçük bir avlu içinde olup avlunun bir köşesine inşa edilmiştir. Avlu giriş kapıları bazılarının ahşaptan bazıları ihtiyaç doğrultusunda metal kapılar ile değiştirilmiştir. Zeytinköy evlerinin avlu giriş kapıları ahşaptan çift kanatlı olup oldukça sadedir.

Evler dış sofalı plan tipindedir. Asıl yaşam alanı olan odalar sofanın gerisine konumlanmıştır. Evler tek veya iki odalıdır. Genellikle odalar yan yana yerleştirilmiştir. Bu oda kapıları ahşaptan olup birçoğu süslüdür. Kapıları yapan ustalar o bölgede yetişen yerli ustalar olup iki kardeş tarafından yapıldığı bilinmektedir. İncelenen evlerin sahipleri tarafından belirtilen bu bilgiler 1935-40 yıllarında Akçaovalı Mehmet ve Mevlüt Özen kardeşlerin yaz aylarında köyleri gezerek bu kapıları yaptıkları bilinmektedir². Ahşap

2 Kunduracı, 1999,185.

dülgerlik ve el sanatları bakımından oldukça önemli olan bu kapıların süslemeleri yöreye özgüdür. Ev sahiplerinin istekleri doğrultusunda belirlenen motif ve kompozisyonlar ahşap üzerine oyma-kabartma ve kazıma teknikleri ile işlenmiştir.

Zeytinköy evlerinin oda kapıları; iki veya üç bölümlü olarak tasarlanmıştır. Ayrıca kanatlardan başka bir de üst bölümde tepelikler mevcuttur. Kapı kanatlarının yüzeyi yatay ve dikey tablalara bölünmüştür. Her bir tabla içinde benzer ve farklı süsleme motifleri işlenmiştir. İşlemesi biten tablalar belirlenen kompozisyon içine çatma ve çakma teknikleri ile birleştirilmiştir.

İlk örneğimiz olan *Abdullah Kaya evi*, köyün içinde iki katlı, dış sofalı planda yapılmıştır. Küçük bir avlu içindeki eve taş basamaklı merdiven ile üst kata çıkılmaktadır. Kibet ve çıkartmalık bölümlerinden oluşan evin oda kapısı sofanın gerisine konumlandırılmıştır. İki bölümden oluşan kapı dikey dikdörtgen formudur. Kapı kanadının alt bölümündeki ana motif iki çitanın çapraz böldüğü çokgen parçalardır. Bu parçalardan oluşan tablaların iç kısmı farklı motiflerle doldurulmuştur. Tabla içlerine; künar çiçeği ve yaprakları, dört yapraklı yonca ve gülbezekler işlenmiştir. Üst tablada ise; ana kompozisyon çarkifelek olup etrafı ve iç kısmındaki tablalarda bitkisel, geometrik ve figürlü süslemelere yer verilmiştir. Ortada dört yapraklı yonca etrafında kozalak çiçekleri ve yıldızlar, sol üstte ise ince uzun ve kıvrımlı bir yılan ile kuş motifi işlenmiştir (**Fot. 2**).

İkinci örnek ise; *Galip Manisa'ya* ait ev, iki katlı, dış sofalı ve iki odalı plan düzeninde inşa edilmiştir. Yapının sadece bir oda kapısı süslemelidir. Dikey dikdörtgen formulu olan kapı kanadı iki bölümden oluşmaktadır. Bu bölüm dışında bir de kapı kassasının üst bölümü süslemelidir. Kanat yüzeyindeki ana kompozisyon her iki bölümde de çarkifelek şeklinde tasarlanmıştır. Yatay ve dikey olarak yerleştirilen tabla içlerinde; ortada künar çiçeği ve onun etrafını çevreleyen yürek motifleri, dört yapraklı yonca, göz motifi, vazodan çıkan çiçekler, karşılıklı ay ve yıldız ile daire içine alınmış yıldız motifleri mevcuttur. Çiçeklerin etrafındaki yapraklar ise küçük çentikler şeklinde verilmiştir. Kasa üstündeki yatay bölümde ise karşılıklı ay ve ortada yıldız motifi işlenmiş olup üst bölümü yarım üçgen ile sonlanmaktadır. Kasa üzerinde yöreye özgü olan künar çiçeği en çok işlenen motifler arasındadır. Bunun yanı sıra ortada “hançer” motifine de yer verilmiştir (**Fot. 3**).

Üçüncü örnek *İzzet-İlhan Soy'a* ait ev, dış sofalı, iki odalı, düz toprak damlıdır. Odalar sofanın batı cephesine yan yana yerleştirilmiştir. Bu odalardan kuzeybatı köşedeki oda kapısı oldukça süslüdür. Diğer kapı ise oldukça sade bırakılmıştır. Dikey dikdörtgen formulu olan kapı üç bölümlü olarak tasarlanmıştır. Ayrıca kapının bir de kemerli tepelik bölümü bulunmaktadır. Alt ve üst bölümlerin merkezdeki ana motif çarkifelektir. Çarkifeleğin içindeki yatay ve dikey tabla içleri tamamen bitkisel süslemelidir. Genellikle künar çiçeği ve yaprağı stilize edilerek işlenmiştir. Kapının orta bölümündeki yatay formulu süsleme ise diğerlerinden farklı tasarlanmıştır. Sağ tabla içinde tabanca ve gülbezek motifi birlikte işlenirken sol tabla içinde yatay formulu selvi ağacı tasvir edilmiştir. Kemerli taç bölümünün köşelerine de birer adet yapraklı künar çiçeği yerleştirilmiştir (**Fot. 4**).

Dördüncü örnek ise *Mehmet Acar'a* ait olan ev, iki katlı, iki odalı ve dış sofalı

plan düzenindedir. Odalar güneydoğu ve kuzeydoğu köşelere yerleştirilmiştir. Her iki oda kapısı üzerinde de süslemeler bulunmakta olup kuzeydoğu oda kapısı diğer kapıya göre daha çok süslüdür. Kuzeydoğu odaya geçiş için kullanılan ahşap kapı tek kanatlıdır. Dikdörtgen formu olan kapının kanadı ise iki bölümlüdür. Alt ve üst bölümden oluşan tablaların ana motifi çarkıfelektir. Alt bölümdeki tabla içlerine çarkıfelek, künar çiçeği ve yaprağı, gülbezek, kıvrımlı dallar ve yapraklar, vazodan çıkan çiçekler ile iki adet dal üzerine konmuş kuş figürleri işlenmiştir. Üst tablada; ana kompozisyonu büyük çarkıfelek motifi oluştururken içindeki küçük boyutlu yatay ve dikey tabla içlerini ise kum saati, gülbezekler, üç yapraklı yonca ve yıldız motifi doldurmaktadır. Kapı kasasının üst bölümüne uçları aşağı doğru yönelen yarım üçgenler yan yana sıralanmıştır. Üçgenlerin üzeri ise testere dişi motiflerle sonlanmaktadır (Fot. 5).

Beşinci örneğimiz *Mehmet Kaya*'ya ait ev, dış sofalı, iki katlı ve tek odalıdır. Odaya geçiş tek kanatlı ahşap bir kapıdan sağlanmaktadır. Kapı kanadı üç bölüme ayrılmıştır. Alt ve üst bölümlerin ana kompozisyonunu çarkıfelek oluşturmaktadır. Orta bölümdeki tablalar yatay formu olup içinde ay ve yıldız motifleri işlenmiştir. Alt bölümdeki tabla içlerinde; künar çiçeği ve yaprakları, dört yapraklı yoncalar yerleştirilmiştir. Üst bölüm tabla içi ise diğerlerinden farklı tasarlanmıştır. Tabla içlerinde; balık, ibrik, gaz lambası, el feneri, ay ve yıldız, yaprak içlerinde tek yıldız ve künar çiçeği bulunmaktadır (Fot. 6)

Altıncı ve son örneğimiz *Yusuf Kurt* evine ait ev, iki katlı, tek odalı ve dış sofalı plan düzenindedir. Tek kanatlı olan kapı kanadı üç bölüme ayrılmıştır. Alt bölümdeki çokgen formu ana motifin içini dört yapraklı yonca ve yürek motifleri doldurmaktadır. Bu motifi dört yönden çevreleyen künar çiçeği ise köşelere yerleştirilmiştir. Üst bölümlerdeki köşelere ise kozalak yaprağı ve bu yaprağın aralarına birer adet tabanca motifi işlenmiştir.



Fotoğraf 2: Abdullah Kaya Evi Oda Kapısı



Fotoğraf 3: Galip Manisa Evi Oda Kapısı

Orta bölümdeki tablalar yan yana sıralanmış olup tabla içlerine künar çiçeği ve bunun her iki yanına dört yapraklı yonca motifi yerleştirilmiştir. Kanadın orta bölümünde ise yan yana üç adet tabla yerleştirilmiş olup ortadaki açmış kozalak çiçeği ve her iki yanına dört yapraklı yonca motifi bulunmaktadır. Üstteki büyük tablanın içine benzer formda yapılmış çiçek ve yapraklar yer almaktadır (Fot. 7).



Fotoğraf 4: İzzet-İlhan Soy Evi Oda Kapısı



Fotoğraf 5: Mehmet Acar Evi Oda Kapısı



Fotoğraf 6: Mehmet Kaya Evi Oda Kapısı



Fotoğraf 7: Yusuf Kurt Evi Oda Kapısı

Pencereler

Geleneksel Zeytinköy konutlarında dış cepheyi önemli kılan elemanlardan birisi de pencerelerdir. Asıl yapımı ışık ve havalandırma amaçlıdır. Koruyucu ve mahremiyet duygusunu da içinde barındıran pencere korkulukları zamanla estetik duygusunu da ön plana çıkarmaktadır. Pencere kanat ve kafesleri, korkulukları ve kepenleri hepsi bir bütün içinde değerlendirmek gerekir. Evin silüetini zengin ve ahenkli bir hale getiren bu kepenk ve parmaklıklar farklı motiflerle süslenmiştir.

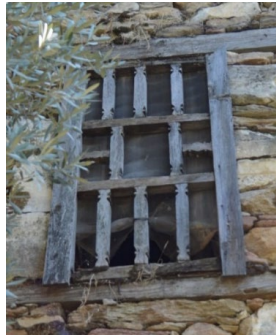
Dış cephede dikkat çeken bu parmaklıklarda geometrik ve bitkisel süsleme ağırlıktır. Dikey dikdörtgen formlu dırbızanların ortasına bir çarkıfelek motifi yerleştirilmiştir (**Fot. 8, 12**). Bazen de bu motifin olduğu kısım boş bırakılmış olup “kim geldi” penceresi şeklinde tasarlanmıştır. Galip Manisa evinin pencere dırbızanlarında çarkıfelek motifi kullanılırken, Mehmet Acar ile Sadettin-Gülümser Yıldız evlerinde “kim geldi” penceresi şeklinde açıktır (**Fot. 8,9,10**). Bölgeye özgü olan bu uygulamaların benzerleri yakın çevredeki köy evlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Katrancı, Hacıbayramlar, Hacıveliler, Kırıkköy, Gökgedik ve Turgut evlerinde benzer parmaklıklara yer verilmiştir³.

Ahşap çubukların yatay ve dikey yerleştirilmesiyle meydana gelen örneklere de yer verilmiştir. Bölge evlerinde oldukça zengin kompozisyonlara sahip olan dırbızanların yanında basit şekilli örnekler de mevcuttur. Bu örnekler ince çitaların yatay ve dikey veya çapraz şekilde dizilmesiyle oluşmaktadırlar. Bu çubuklar birbirlerine ahşap baklalar ile bağlanmış olup yuvarlak kesitli çitaların tutturulmasıyla yapılmışlardır. Meryem Atabay ve Mehmet Acar evlerinin dırbızanları bu şekilde olup oldukça sade bir görünümüdür.

İncelenen örnekler arasında Yusuf Kurt evindeki dırbızan dikeyde iki çubuk ve yatayda altı adet ince çubuklar birbirine geçirilmesiyle küçük kareler oluşturulmuştur. Her karenin kenarlarına çentikler açılarak dört yapraklı yonca motifi meydana getirilmiştir. Alt bölümünde ise büyük bir açıklık “kim geldi” penceresi şeklinde düzenlenmiştir (**Fot. 13**).



Fotoğraf 8: Galip Manisa Evi Pencere Dırbızanları



Fotoğraf 9: Mehmet Acar Evi Pencere Dırbızanları



Fotoğraf 10: Saadettin- Gülümser Yıldız Evi Pencere Dırbızanları

³ Kunduracı, 2002, 266-267.



Fotoğraf 11: Meryem Atabay Evi Pencere Dırbızanları



Fotoğraf 12: Mehmet Çavdar Evi Pencere Dırbızanları



Fotoğraf 13: Yusuf Kurt Evi Pencere Dırbızanları



Fotoğraf 14: Sadettin-Gülümser Yıldız Evi Pencere Kanatları



Fotoğraf 15: Mehmet Kaya evi Pencere Kanatları



Fotoğraf 16: Mehmet Kaya evi Pencere Kanatları

Pencerelerde dırbızanlar dışında evlerde bir de pencere kanatları ve kepenkleri bulunmaktadır. Bunlar sadece dıştan gelen tehlikelere karşı değil ayrıca perde görevi de görmektedir. İçeriden kapanan kapakların yüzeyleri oldukça süslüdür. Bölge evlerinin tamamında süslenmiş olarak karşımıza çıkan örneklerde ise geometrik, bitkisel, nesnel ve figürlü süslemeler bulunmaktadır. Çift kanatlı olan bu kapaklar yatay ve dikey olarak dört veya altı tablaya bölünmektedir. Bölünen her bir tabla içinde benzer ve farklı süsleme motifleri oyma-kabartma tekniğinde işlenmiştir. En sık rastlanılan motifler ise; yöreye özgü olan künar çiçeği ve yaprağı, vazodan çıkan çiçekler, selviler, ay ve yıldız, göz, ibrik, kuş ve yılanıdır. Sadettin-Gülümser Yıldız, Mehmet Kaya, İzzet İlhan Soy, Mehmet Çavdar ve Galip Manisa evlerinde bitkisel ve geometrik motifler yoğun kullanılmıştır. (Fot. 14,15,18). Ayrıca Galip Manisa evinin pencere kanatlarında ay-yıldız motifleri de sıkça işlenmiştir (Fot. 20,21). Mehmet Acar evinin pencere kanatlarında tek başına resmedilen yılan (Fot. 19) Mehmet Çetin evlerinde birbirine dolanmış şekilde betimlenmiştir (Fot. 22).

Pencere dirbızanları ve kanatlarından başka bir de bu pencereleri dışarıdan kapatan çift kanatlı kepenkler bulunmaktadır. Zeytinköy evlerinin çoğunda mevcut olan bu kepenklerin üst bölümlerinde zikzak veya üçgen motifleri işlenmiştir. Günümüze sağlam olarak gelen Mehmet Acar ile Galip Manisa evlerinde bu uygulamalara yer verilmiştir.



Fotoğraf 17: Mehmet Kaya evi pencere kanatları



Fotoğraf 18: İzzet – İlhan Soy Evi Pencere Kanatları



Fotoğraf 19: Mehmet Acar Evi Pencere Kanatları



Fotoğraf 20: Galip Manisa Evi Pencere Kanatları



Fotoğraf 21: Galip Manisa Evi Pencere Kanatları



Fotoğraf 22: Mehmet Çetin Evi Pencere Kanatları

Yüklükler

Geleneksel Türk evlerinde genellikle kapı arkasına konumlandırılan ve ahşaptan yapılmış yüklükler yerden yükseltilecek ve sedirlerin üzerine yerleştirilen gece yere serilip gündüz ise toplanan yatakların konulduğu oda içi donatı elemanıdır. Çadırlarda da giriş kapısının arkasına yerleştirilen ahşap çubukların üzerine yatakların konulduğu bölümler olarak bilinen alan ile benzer özelliklere sahiptir.

Konar-göçer bir kültüre sahip olan Türkler, yerleşik yaşama geçtiklerinde kültür öğelerinin birçoğunu geleneksel mimari içerisine de taşımışlardır. Özellikle odaların iç kurgusu Topak evdeki gibi şekil almıştır. Oda içi donatılar yapılırken insan ölçüleri ve ev içindeki ihtiyaca göre kurgulanmaktadır. Topak evin iç mekân tasarımı ile geleneksel Türk odası bu bağlamda çok benzer kurguya sahiptir⁴.

Çadırın iç düzenine bakıldığında sedir ve yüklük gibi mekânların kapı arkasına gelecek şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Türk evinde oda iç düzeninde de kapı arkalarına yüklük ve elemanları bulunmaktadır. Bu donatı elemanlarının kapı arkalarına yapılma sebebi ise mahremiyettendir. Çadırlarda da yük çuvalları ve yatakların konulduğu bölümler oda içinde yüklük ve gömme dolap olarak karşımıza çıkmaktadır.

Oda içleri seki altı ve seki üstü şeklinde iki bölüme ayrılmaktadır. Seki altı daha çok pabuçluk olarak işlev görmektedir. Bu bölümde ahşaptan oda girişi kapısı, kapı arkasında sulukluk (gusülhane), bömbelik (kiler, depo) ve yüklük gibi bölümler yer almaktadır.

Zeytinköy evlerinin iç kurgusu ve oda içi donatı elemanları bu şekilde tasarlanmıştır. Seki altında ve bir kısmı seki üstünde yer alan yüklük ahşaptandır. Yüklükleri kapaklı ve kapaksız olmak üzere iki gruba ayırmak mümkündür. Muğla ve çevresi yaz aylarının sıcak olması sebebiyle yüklüklerinin ön yüzleri genellikle açık bırakılmıştır. Gündüzleri ise yüklüklerin ön yüzü perde veya kumaşlarla kapatıldığı görülmektedir.

Yüklüğe bağlı; sulukluk, bömbelik, sandıklık, çiçeklik, ağzı açık, musandıra gibi bölümler bir arada bulunmaktadır. Yüklüğün alt kısmında bazen ambar, haranılık, depo ve odunluk bölümlerine de yer verilmiştir. Bazı örneklerde ise yüklük altı sabit panolarla kapatılmıştır.

Zeytinköy evlerinde incelenen örneklerin yüklükleri ahşaptan ve önu açık olarak yapılmıştır. Süslemeler; bömbelik ve sulukluk kapaklarında, yüklüğün panolara ayrılan alt tablalarında, sandıklık, çiçeklik altlarında ve musandıra korkuluklarında yoğunlaşmaktadır.

Yüklüğün alt kısımlarındaki panoların yüzeyleri oyma-kabartma tekniği ile işlenen bu motiflerle süslenmiştir. Yerel ustalar tarafından yapılan bu süslemeler ev sahiplerinin istekleri doğrultusunda yapılmıştır. Zeytinköy ve çevresinde yetiştirilen künar ağacının çiçeği ve yaprakları stilize edilerek işlenmiştir. Bunun yanında vazodan çıkan çiçekler, gülbezek ve selvilere de yer verilmiştir.

Mehmet Kaya Evi'nin yüklük altlarındaki pano içlerinde selvi ağaçları yüzeysel oyma tekniği ile işlenmiştir. Yüklüğe bitişik olarak yapılan bömbelik kapağında ise vazodan çıkan çiçekler bulunmaktadır (**Fot. 23**).

Ünver Ballı Evi'nin kapı arkasındaki yüklük ve elemanları sağlam bir şekilde günümüze kadar gelmiştir. Yüklük ve alt bölümdeki tabla içleri ise boş bırakılmıştır. Fakat yüklüğün her iki yanında kapaklı dolap ve sulukluk bölümlerinin kanatlarında ay

4 Küçükerman,1988,74.

ve yıldız motifleri, vazodan çıkan çiçekler, künar çiçeği ile çarkıfelek motifleri yüzeysel oyma tekniğinde işlenmiştir (**Fot. 24**).

Galip Manisa Evi'nin yüklük, sandıklık, sulukluk ve kapaklı dolaplarında da benzer süslemeler bulunmaktadır. Yüklük ve sandıklık bölümlerinin alt kısımları dikey dikdörtgen panolara ayrılmıştır (**Fot. 25**). Ayrılan her bir pano içinin ortasında künar çiçeği ve yaprakları yerleştirilmiştir. Yüklüğün yan kapaklarında karşılıklı hilal motif ve ortasında daire içine alınmış yıldız motif bulunmaktadır

Sulukluk bölümünün kapak yüzeyinde altta künar çiçeği ve yaprağı, üst bölümde ise vazodan çıkan açmış şekilde künar çiçekleri işlenmiştir (**Fot. 32,33**).

Mehmet Çavdar Evi'nin ise; yüklük altlarındaki pano içlerinde selvi ağaçları bulunmaktadır. Her bir pano içine birer adet yerleştirilen selviler farklı renklerde boyanmıştır. Oyma-kabartma tekniği ile yapılan bu motifler sonradan sarı, mavi, yeşil ve kırmızı renge boyanmıştır. Yüklüğün üst bölümü olan musandrayı renkli yarım üçgenler çevrelemektedir. Alınlık kısmı testere dişi motifle sonlanmaktadır (**Fot. 26**).

Yusuf Kurt Evi'nin yüklük, sandıklık, sulukluk ve bömbelik bölümlerinin kapak ve alt bölümleri bitkisel süslemelidir. Sulukluk ve bömbelik bölümlerinin kapak yüzeylerinde simetrik olarak yapılmış vazodan çıkan künar çiçekleri ve yaprakları işlenmiştir. Yüklük ve sandıklık altlarındaki pano içlerinde selvi motiflerine yer verilmiştir. Ayrıca ağaçların alt ve yanlarından kıvrımlı dallar çıkar şekilde tasvir edilmiştir (**Fot. 27**).

Gülizar Üstündağ Evi'nin yüklük altlarında herhangi bir süsleme ögesi bulunmamaktadır. Fakat yüklüğe bitişik olarak yapılan sulukluk ve dolap kapağı üzerinde kozalak çiçeğinin açmış hali ve tomurcukları kıvrımlı dallarla birlikte işlenmiştir. Bu bölümlerin yüzeyi daha sonra mavi ve yeşil renk boyanmıştır (**Fot. 28**).

Mehmet Çetin Evi'nin yüklük ve sadıklığın alt bölümlerindeki pano içlerine çam ağaçları işlenmiştir. Diğer evlerden farklı olarak kırmızı renkli boya tercih edilmiştir. Bu sebeple motifler ahşap üzerinde daha belirgindir. Ayrıca bu evde kullanılan selvi motifleri Yusuf Kurt evi ile benzer olduğu görülmektedir (**Fot. 29**).

Mehmet Gökner Evi'nin yüklük altı pano içlerine selvi ağacı işlenmiştir. Bölgede oldukça yaygın olan künar ve selvi ağacı, çiçek ve yapraklarıyla birlikte resmedilmiştir. Diğer evlerden farklı olarak sandıklığın alt kısımları yüklükten farklı tasarlanmıştır. Vazodan çıkan çiçek buketi ile hemen onun yanında ortada künar çiçeği ve yukarıya kıvrılarak birleşen yapraklarıyla birlikte halka şeklindedir (**Fot. 30**).

Son örneğimiz olan *Salih-Fatma Turgut Evi'nin* yüklük tasarımı diğer evlerden farklıdır. Özellikle yan tarafa yerleştirilen kapaklı dolaplar üç bölümlü olup her bir kapağın üzerinde farklı süsleme motifleri işlenmiştir. Üst kapakta vazodan çıkan kozalak çiçeği ve dalları üçlü yaprak şeklindedir. Vazonun alt kısmı ise sekiz halkadan oluşan çiçek tomurcukları ile sonlanmaktadır. Orta kapakta altta açmış katmerli çiçek ve bu çiçeğin yukarı doğru uzayan yaprakların uçlarındaki tomurcuklar oyma tekniği ile işlenmiştir (**Fot. 31**).

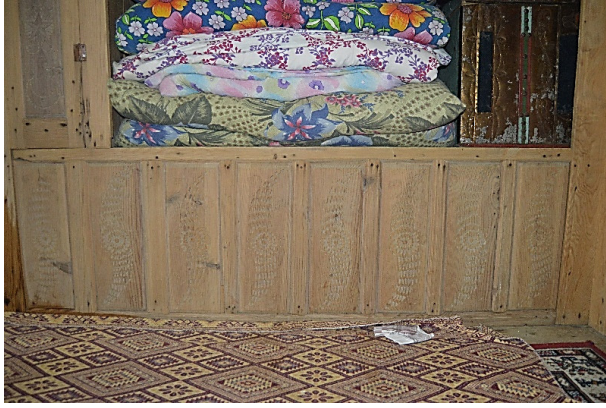
Alt kapakta ortada bir açmış çiçek ve bu çiçeğe bağlı yukarı doğru uzayan yaprakların uçlarında beş adet künar çiçeği bulunmaktadır. Yüklüğün alt panolarında künar ağacı, üst bölümü ise yarım üçgenler ile son bulmaktadır. Bu üçgenlerin alt kısımları ise ajur tekniği ile yapılmış testere dişi motifi sonlanmaktadır. Evdeki yapılan tadilatlar sonucunda yüklük sarı renkli yağlı boyalar ile boyanmıştır. Sandıklık ve sulukluk bölümlerinin kapakları da yüklük ile benzer süslemelere sahiptir.



Fotoğraf 23: Mehmet Kaya Evi Yüklük



Fotoğraf 24: Ünver Ballı Evi Yüklük



Fotoğraf 25: Galip Manisa Evi Yüklük



Fotoğraf 26: Mehmet Çavdar Evi Yüklük



Fotoğraf 27: Yusuf Kurt Evi Yüklük Altındaki Pano



Fotoğraf 28: Gülizar Üstündağ Evi Yüklük



Fotoğraf 29: Mehmet Çetin Evi Yüklük



Fotoğraf 30: Mehmet Gökner Evi Yüklük



Fotoğraf 31: Salih- Fatma Turgut Evi Yüklük ve Dolapları



Fotoğraf 32: Galip
Manisa Evi Yüklük
Kenarlarındaki
Süsleme



Fotoğraf 33: Galip
Manisa Bömbelik
Kapağındaki Süsleme



Fotoğraf 34:
İzzet İlhan Soy
Evinin Bömbelik
Kapağındaki Süsleme

Dolap Kapakları

Dolaplar; odanın iç donatı elamanlarından olup genellikle duvar içine niş şeklinde gömülüdür. Geleneksel Türk evlerinde dolaplar yüklüklere bitişik olarak yapılmış olup onun bir parçası şeklindedir. Fakat bazı evlerde bu dolaplar yüklüklerden bağımsız olarak tek veya iki kapaklı olarak yapılmıştır.



Fotoğraf 35: Halil İbrahim Bilen Evi Dolap Kapağı



Fotoğraf 36: Mehmet Sabuncu Evi Dolap Kapağı



Fotoğraf 37: Mehmet Kaya Evi Dolap Kapağı

Zeytinköy evlerinde bağımsız olarak yapılan bu dolaplar odanın doğu ve kuzey cephelerine yerleştirilmiştir. Ocak ve yüklüklerin olduğu cephelerde ise dolaplara fazlaca yer verilmiştir. Bu dolaplar ev hanımlarının kolaylıkla ulaşabileceği ve günlük eşyaları koydukları yerlerdir. Dolap kapakları üzerinde bitkisel, geometrik ve yazılı süslemeler yer almaktadır. İncelenen evlerden sadece iki örnekte bitkisel, bir örnekte ise bazı ibarelerin olduğu yazılı süslemeler bulunmaktadır.

Halil İbrahim Bilen Evi'nin dolap kapakları çift kanatlıdır. Ayrıca altta bir de çekmeceli bölüm bulunmaktadır. Her iki kapağın üzerinde stilize edilmiş çam ve selvi ağaçları resmedilmiştir (**Fot. 35**).

Mehmet Sabuncu Evi'nin tek kanatlı olan dolap kapağının üzeri yatayda dört panoya bölünmüştür. Bölünen bu pano içinde yazılı süslemeye yer verilmiştir. Yukarıdan aşağıya doğru pano içlerinde; “Allah”, “La İlahe illallah” ve “Maşallah” ibareleri bulunmaktadır (**Fot. 36**).

Mehmet Kaya Evi'nin yüklüğe bitişik olarak yapılan tek kanatlı dolap yüzeyinde ise vazodan çıkan künar çiçeği ve yukarı doğru uzayan yaprakları, bu yaprakların uçlarında ortada büyük, yanlarda ise küçük katmerli kozalak çiçeği resmedilmiştir (**Fot. 37**).

Tavanlar

Bölge evleri genellikle düz toprak damlı oldukları için tavan uygulamaları yok denecek kadar azdır. Alttan çakmalı düz tavan şeklinde olan iki adet ev tespit edilmiştir. Bu evlerinde tavan ve göbekleri oldukça yoğun süslemeli yapılmışlardır.

Gülizar Üstündağ Evi'nin batı cephesindeki odanın tavan göbeği kare formundadır. Göbeğin etrafı ince çıtalar ile çevrilidir. Bu ince çıtaların üzeri küçük baklava dilimi ve gülbezekler ile doldurulmuştur. Göbeğin tam ortası baklava dilimli olup etrafı kare



Fotoğraf 38: Gülizar Üstündağ Evi Tavan Göbeği



Fotoğraf 39: Ünver Ballı Evi Tavan Göbeği

panolara bölünmüştür. Pano içlerine farklı formlarda yapılan yıldızlar yerleştirilmiştir. Yıldızları çevreleyen daireler yürek motiflerinden oluşmaktadır. Bazı pano içlerindeki yıldızların etrafı ise künar çiçeği ile çevrilidir. Motiflerin üzeri yeşil ve mavi renkler ile sonradan boyandığı görülmektedir (Fot. 38).

Ünver Ballı Evi'nin kuzeydoğu köşesine yerleştirilen oda başoda şeklinde düzenlenmiştir. Evin tavanı alttan çakmalı düz tavadır. Tavan göbeği kare formulu olup süslemelidir. Göbeğin etrafı testere dişi motifleri ile sınırlandırılmıştır. Göbeğin tam ortasına altı kollu yıldız ve bu yıldızın içinde aşağı doğru sarkan nar motifi yerleştirilmiştir. Motifin etrafı dört adet dikdörtgen formulu panolarla çarkıfelek motifi oluşturmaktadır. Ayrıca bu dört pano içinde hançer motifleri bulunmaktadır. Merkez panoların etrafını ise çift sıralı zikzak motifi çevrelemektedir (Fot. 39).

Fırınç ve Mushaflık

Zeytinköy evlerinde oda içi donatı elemanlarından olan *fırınç* seki altı ve seki üstü bölümlerini ayıran ahşap direkler üzerindeki yatay yastıklardır. Bu kısmın yüzeyleri geometrik ve bitkisel motiflerle süslenmiştir. Dikdörtgen formulu olan panoların içleri çapraz ayrılarak farklı şekiller elde edilmiştir. Bu motiflerde kazıma tekniği uygulanmıştır. Ayrıca bazı evlerde fırınç üzerindeki süsleme motiflerinin yüzeyi mavi renkli boncuklarla sonradan applike edilmiştir. Nazar boncuklarının buraya yerleştirilmesi ise eve gelen misafirin nazarını engellemek için olduğu düşünülmektedir.

Arazi çalışmalarında *Galip Manisa* evinin fırınçları kazıma tekniği ile yapılan geometrik süslemelerden oluşmaktadır. *Yusuf Kurt* evinin fırınç yüzeylerinde de geometrik kompozisyonlu süslemelerle birlikte motif üzerlerine mavi boncuklar applike edilmiştir (Fot. 40,41).

Bazı örneklerde fırınç önüne oval veya üçgenimsi ahşaptan dışa doğru taşırılan bir bölüm eklenmiştir. Bu bölüme “*Kur'an-ı Kerim*” konulduğu bilinmektedir. Halk arasında bu bölüme “*Mushaflık*” denilmektedir. İncelenen örnekler arasında İzzet-İlhan Soy ve Fatma Turgut evlerinde karşılaşılmıştır (Fot. 42,43).



Fotoğraf 40: Galip Manisa Evi Fırınç Örneği



Fotoğraf 41: Yusuf Kurt Evi Fırınç Örneği



Fotoğraf 42:
İzzet-İlhan Soy Evi
Fırın ve Mushaflik
Örneği



Fotoğraf 43:
Fatma Turgut Evi
Fırın ve Mushaflik
Örneği

Raflar

Odaların iç donatı elemanlarından olan *raflar*, ahşaptan olup yüklük cephesi dışındaki duvarları üç yönden çevrelemektedir. Kadınların günlük kap-kaçaklarını koydukları bölümler olarak da bilinir. Genellikle tabaklar ve çanaklar, kaseler bu bölümde yer almaktadır. Ocak üzerinde bu raflar çift sıra halindedir. Alt bölümde günlük kullanılan kaplar, üst bölümde ise daha çok düğün, sünnet ve mevlüt günlerinde kullanılan özel kaplar yer almaktadır. Bunun için alttaki raflara bölgede “*almalık veya almelik*” denilmektedir.

Rafların ön yüzeylerinde genellikle testere dişi motifleri, yarım üçgenler, dallar ve yapraklar, çok az olmakla birlikte künar çiçeği işlenmiştir. *Gülizar Üstündağ* ve *Durmuş Ali Arık* evlerinin raflarında (Fot. 44,45), testere dişi ve üçgenler bulunurken *İzzet-İlhan Soy* evinin ocak üstü raf köşeliklerinde künar çiçeği ve vazodan çıkan çiçekler yer almaktadır (Fot. 46,47).



Fotoğraf 44: Gülizar Üstündağ Evi Raflar



Fotoğraf 45: Durmuş Ali Arık Evi Rafları



Fotoğraf 46: İzzet-İlhan Soy evi Raf ve Köşelerdeki Kozalak Çiçeği



Fotoğraf 47: İzzet-İlhan Soy evi Raf ve Vazodan Çıkan Kozalak Çiçeği

Değerlendirme ve Sonuç

Zeytinköy Evlerinde Ahşap Süsleme olarak incelediğimiz bu çalışmada evlerin dış ve iç cephelerinde bulunan ahşap elemanlardaki süslemeler ele alınmıştır. Dış cephede sadece pencere parmaklıklarında gördüğümüz ahşap süsleme ağırlıklı olarak oda giriş kapıları ile iç donatı elemanlarında yoğunlaşmaktadır. Çalışmamız bu çerçevede incelenmiş olup örneklerle desteklenmiştir.

Ahşap süslemenin kullanıldığı yerlere göre çatma ve çakma, ajur, oyma-kabartma ve kazıma teknikleri uygulanmıştır. Değerlendirme bölümü yukarıda belirtilen başlıklar altında incelenmiştir.

Evlere girişi sağlayan oda kapıları oldukça süslüdür. Tek kanatlı olan bu kapıların yüzeyleri iki veya üç tablaya bölünmüştür. Bu tablalardan başka bir de üst bölümde tepelik kısmı mevcuttur. Bölünen her bir tabla içinde ana motif genellikle çarkıfelek, çok kollu yıldız ve baklava dilimidir. Ana motiflerin etrafına yatay ve dikey formlu küçük tablalar yerleştirilmiştir. Tabla içlerine yapılan motiflerin bir kısmı benzer özelliklere sahip iken bir kısmı ise farklı yapılmıştır. Motifler belirlenirken ev sahibinin istekleri doğrultusunda ve ekonomik gücüne göre tasarlanmaktadır. Bazen de yapan usta kendi becerisini ortaya koymuştur.

Zeytinköy'deki evlerin oda kapılarına benzer çarkıfelek motifli örnekler yöredeki diğer köy evlerinde de olduğu tespit edilmiştir. Özellikle aynı bölge içinde bulunan ve yine aynı ustaların elinden çıkan kapılar Katrancı, Hacıbayramlar, Hacıveliler, Hisarardı ve Turgutlar köylerinde görülmektedir. Kapıların ana tabla formları çarkıfelek, yıldız ve baklava dilimi şeklindedir. Bu ana tablalar küçük panoların birleştirilmesi ile meydana gelmiştir. Muğla ve çevresindeki evlerde, Uşak evlerinin giriş ve oda kapılarında⁵, Eskişehir-Sivrihisar evlerinde, Denizli-Serinhisar'da, Afyonkarahisar ve Bolvadin evlerinin kapı kanatlarında benzer motif ve kompozisyonlar kullanılmıştır. Aynı bölge içinde yer alan Babadağ evlerinden Ayşe Karaman, Hasan İşlek ve Hulusi Bayar evleri⁶ ile diğer evlerin oda kapı kanatları üzerinde çarkıfelek motifli ve tabla içlerinde gülbezeklere yer verilmiştir.

Yakın bölgeden olan Aydın-Karacasu evlerinin de oda kapıları ve tavan göbeklerinde benzer şekilde yapılmış süsleme motifleri kullanılmıştır⁷. Aydın'ın Koçarlı İlçesi'nde bulunan Hidayet İlhan evinin başoda kapsının yüzeyi de çarkıfelekli tablalara ayrılmıştır⁸. Yöredeki birçok evin kapısında uygulama alanı bulan bu motif oldukça yaygındır. İzmir ve çevresindeki geleneksel evlerin⁹ birçoğunda çarkıfelek motifli işlenmiştir. Ustaları farklı olan bu kapıların birbirine benzerlikleri ise dikkat çekmektedir.

Bolvadin'deki geleneksel evlerin giriş kapıları ve oda kapılarının genellikle orta tablasına işlenen çarkıfelek motifli Zeytinköy ve yakın civardaki diğer köy evlerinin motifleri ile benzer olduğu tespit edilmiştir. Bolvadin'de Ayşe Dudu Gemici evi, Şehri Pektaş evi, Ahmet-Hatice Pektaş evi, Yusuf Ziya Köksoy evi, Süleyman Pektaş evi ile Ethem Naci Akşahin evi¹⁰ kapı kanat yüzeylerinde çarkıfelek motifli kullanılmıştır.

5 Sayan, 1997, 108,109, Res.88,89, bk. Tekeç Mehmet Evi kapısı ve Kemalöz Mahallesindeki no.11'deki evlerin kapı kanatlarında çarkıfelek motifine yer verilmiştir.

6 Cömertler Aktuğ, 2016,81,82,95, Çiz.33,35, Fot.871,891,114,116.

7 Cömertler Aktuğ, 2016,396,398, Çiz. 234,241, Fot.658,662,672.

8 Cömertler Aktuğ&Pektaş, 2017,50,53, Çiz.3, Fot.4.

9 Cömertler Aktuğ,2023: 98,99, Fot.13.

10 Bahargülü, 2021, 417,420, Fot.37, 191, 218, 271, 318, 416, 424, 434, 447, 449, 461, 521.

Zeytinköy, ormanlık bir bölgede olması sebebiyle malzemeye kolay ulaşılmaktadır. Ustalarda bu durumu korumak ve ahşap işçiliğini sürdürülebilir olmasını sağlamak amacıyla yöredeki kapı ve pencere kanatlarına, tavanlara, raflar ve dolap kapaklarına bitkisel kökenli yöreye özgü olan stilize edilmiş ağaç ve çiçek betimlemeleri, nesnel süslemelerden; tabanca, araba, ibrik, gaz lambası, el feneri ve hançer, figürlü süslemelerden ise yılan ve kuş tasvirleri oldukça yoğun işlenmiştir. Motifler yapılırken oyma-kabartma ve kazıma teknikleri kullanılmıştır (Tablo 1).

Çalışma kapsamında incelenen altı adet oda kapısının birbirine benzer özellikte yapıldığı ve sadece ana kompozisyonlarda farklılıklar olduğu görülmektedir. Ana kompozisyon; çarkıfelek, baklava dilimi ve yıldızlardır. Bunların aralarına yerleştirilen küçük tablaların içlerine künar çiçeği ve yaprağı, gülbezekler, selvi ve çam ağacı, nar ve çiçeği, yonca, çarkıfelek, ay ve yıldız, ibrik, gaz lambası, el feneri, araba, hançer, kuş ve yılan motifleri sık tercih edilen motiflerdir. Farklı bir bölge olan Yalvaç evlerinin oda kapı kanatları üzerinde de benzer bitkisel süslemeler görülmektedir. Dikey tabla içlerinde kozalak çiçeği simetrik olarak yüzeysel oyma tekniğinde işlenmiştir¹¹

Abdullah Kaya evine ait olan kapı kanadının yüzeyinde diğer örneklerde olmayan “yılan ve kuş” motifi işlenmiştir. *Galip Manisa* evinde de ana kompozisyon ve tabla içlerindeki bitkisel motifler tercih edilmiştir. Fakat yörede efelik geleneği sebebiyle efeliği simgeleyen “hançer” motifinin de işlendiği görülmektedir. Bu motif incelenen diğer kapı kanatlarında bulunmamaktadır. *Galip Manisa* evinin kapı üzerinde yer alan hançer motifinin benzeri *Ünver Ballı* evinin tavan göbeğine dört adet olarak yerleştirilmiştir. Hançer motifinin birden fazla yapılmış olması evde askere gidecek erkek çocuğunu simgelediği halk tarafından dile getirilmektedir.

İzzet-İlhan Soy evinin kapı kanadı üzerindeki süsleme motifi ile *Yusuf Kurt* evinin süslemeleri oldukça benzemektedir. Her iki ahşap kapıda çarkıfelek, künar çiçeği ve yaprakları, tütün yaprağı, gülbezekler ile karşılıklı *tabanca* motifi işlenmiştir. Bölgede kapılar üzerine yapılan tabanca o evde erkek çocuğu olduğunu, askere giden veya askeri rütbeli kişilerin bu evde kaldığını betimlemektedir. Bu kapı kanatlarının benzerleri yakındaki diğer köy evlerinin oda kapılarında da karşımıza çıkmaktadır. Yatağana bağlı Gökgedik köyündeki Hatice Gökmen evinin oda giriş kapısı üzerindeki tabla içine tabanca motifi karşılıklı işlenmiştir. İncelenen örnekler arasında bulunmayan fakat başka yayınlarda ele alınan Zeytinköy evlerinden Ali Kurt ve Mehmet Dağlı evlerinin de oda giriş kapılarında ikişer adet *tabanca* motifi İzzet-İlhan Soy evinin tabanca motiflerine benzemektedir¹². Zeytinköy’de Muharrem Oğuz evi, Katrancı Köyünde Mehmet Ümek, Mehmet Tan, İbrahim Pekel evleri ile Hacıbayramlar köyünden Ayşe İnce, Musa Gökbel, Hasan Balcı evlerinin kapı kanatlarındaki tabla içlerinde de tabanca motifleri işlenmiştir¹³.

Ayrıca *İzzet- İlhan Soy* evinin kapısı form olarak da diğerlerinden farklıdır. Kapı

11 Yeğin, 2019, 586, Res.26.

12 Kunduracı, 2002, 271.

13 Kunduracı, 2007, 132-147 (Çiz.69, 71, 73, 74, 77, 81, 86, 87, 88 – Fot. 190, 192, 195, 199, 200, 209, 210).

üzerinde yarım daire kemerli tepelik ve köşelerinde süslemeler sadece bu kapıda mevcuttur. Katrancı köyündeki Memiş Kocagöz ve Hüseyin Kocagöz evlerinin de kapı tepelikleri kemerli ve süslemeler ajur tekniğinde işlenmiştir. Benzer özelliklere sahip olan bu kapıların aynı usta elinden çıktığı bilinmektedir.

Mehmet Acar evinin kapı kanadında iki adet *kuş* figürü ve *kum saati* motifleri ön plana çıkmaktadır. Kuş haber-uğur getiren, kum saati ise zaman anlamı taşımaktadır. Tablalardaki çarkıfelek, kozalak çiçeği, yıldız motifleri diğer kapılarda görülen süslemeler ile benzemektedir.

Mehmet Kaya evinin kapı kanadı üzerindeki süsleme diğerlerinden oldukça farklıdır. Tabla içlerinde bitkisel süslemelerin yanı sıra *ibrik*, *gaz lambası*, *el feneri* ve *balık* motifleri gibi nesnel ve figürlü süslemeler işlenmiştir. Muğla-Yatağan Katrancı köyündeki Memiş Kocagöz evinin kapı kanadında da ibrik motifi tasvir edilmiştir. Mehmet Kaya evi ile benzer formda yapılan ibrik Türk kültüründe temizlik, arınma ve yıkanma anlamı taşımaktadır.

Ayrıca ibrik, İslam öncesi doğu kültürlerinde de yaygın olarak kullanılan bir motiftir. Tapınaklarda tanrıya su taşıma, kutsal suyu sunma, put yıkama, tapınak içlerini temizleme ve güzel koku serpmeye şeklinde kullanılmıştır. Bu yönüyle ibrik özel bir kullanıma sahiptir. Birçok malzeme üzerine ve farklı yerlerde işlenmesine rağmen çoğunlukla temizliği, arınmayı simgelemektedir¹⁴. Bu anlamlarının dışında kilim dokuyan kadınlar eşine hamile olduğu haberini de vermek istediği şeklinde de yorumlanmaktadır¹⁵. Balık motifi ise bolluk, bereket anlamı taşıması sebebiyle giriş kapılarına işlenmiştir.

Farklı bir bölge olan Beyşehir Üstünler Kasabasında bulunan Hüseyin Gökmen evinin kapı kanadındaki ibrik motifi de Mehmet Kaya evi ile benzerlik gösterir¹⁶. İbrikler, Kavaklıdere'ye özgü bir forma sahip olması ve sadece bu yörede üretilen kapı tipi olması açısından önemlidir¹⁷. *İbrik*¹⁸; Farsça su döken anlamına gelmektedir. Daha çok servis kabı olarak kullanılan kap, abdest almak, el yıkamak, su ısıtma işlevlerini görmektedir. Farklı bölgelerde aynı işlev için kullanılan kabın form olarak farklılıkları bulunmaktadır¹⁹.

Gaz lambası ve el feneri motifleri ise aydınlık, ışık ve nur saçan anlamındadır. Bu motif sadece evlerin giriş kapılarında değil bazı yörelerde yaygı türü olan kilim gibi dokumaların üzerinde de yer almaktadır. Her ne kadar malzeme değişse de anlam aynı

14 Çokay, 2007, 198; Oyman, 2009, 18 (Çiz. 5- Fot. 7-8).

15 Erbek, 2002, 217.

16 Kunduracı, 2002, 270 (Fot. 21-23).

17 Kunduracı, Bahargülü ve Özçelik, 2024, 260 (Fot. 141).

18 İbrik; isminin asıl kökeni Arapça'da Parlamak ve Parlatmak anlamına gelen berk kökünden geldiği bilinmektedir. Ayrıca yapılan araştırmalarda vâkı'a suresinin 18.ayetinde cennetteki bir pınardan akan şarap dolduran kaplar anlamında Arapça olarak kullanılmaktadır (Bozkurt-Kalfazade, 2000, s.372).

19 Farklı bölgelerde ve yörelerde bulunan ibriklerin formları hakkında detaylı bilgi için bk. Kayaoğlu, 1984, s. 263-266.

olduğu gözlemlenmiştir. Evlerin giriş kapılarında içeri nur dolması aydınlık ve bereketli olması, cennetten bir kapının açılması şeklinde yorumlanmaktadır. Gaz lambasına benzer yapılan kandil motifi de aynı anlamı taşımaktadır. Seccade üzerine genellikle sarkan şekilde mihrap içine yapılması aydınlık, temizlik, cennet, ışık ve nur anlamındadır²⁰.

Pencere parmaklıkları dış cepheden pencereyi kapatan ahşap korkuluklardır. Yörede bu korkuluklara “dırbızan” denilmektedir. Ahşap çubuklardan oluşan bu donatı elamanın ortasında çarkifelek motifi işlenmiştir. Bunun yanında yonca motifi ile çeşitli geometrik süslemelere de yer verilmiştir. Bölgedeki köy evlerinin çoğunda bu parmaklıklar kullanılmıştır²¹ Parmaklıkların ve kafeslerin ahşabın yoğun olduğu başka bölgelerde de yapıldığı görülmektedir. Özellikle Akseki, İbradı, Ormana ve Yalvaç²² evlerinde ve dini yapılarında karşımıza çıkmaktadır²³. Zeytinköy evlerinde görülen bu uygulamaların benzerleri Akseki, İbradı ve Ormana evlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Akseki’deki Osman Yüksel Serdengeçti evinin pencere parmaklıklarında yıldızlar, rozetler ve çeşitli geometrik şekiller ile ajur tekniğinde yapılmıştır. Ayrıca Ormana evleri içinde yer alan evlerin parmaklık üstlerinde simetrik olarak tasarlanmış stilize kuş ve kuğu motiflerinin yanı sıra yıldızlarda işlenmiştir²⁴. Ayrıca Beyşehir ve çevresindeki eski evlerde de ahşap ağırlıklı olarak tercih edilmiştir. Dış cephede çıkma alınlıklarında ve pencere kafeslerinde süslemeler yoğunlaşmıştır. Zeytinköy evleri ile ahşap süsleme açısından benzer özellikler gösteren evler kırsal da bulunan örneklerdir²⁵ (Tablo 2).

Evin iç donatılarından biri olan pencere kepenkleri ve kanatları oldukça süslü olup kanatlar odanın içine açılmaktadır. Kanat yüzeyleri yatay ve dikey panolara bölünmüştür. Bölünen bu pano içlerinde bitkisel, geometrik, nesnel ve figürlü süslemelere yer verilmiştir. Yusuf Kurt evinde dört yapraklı yonca, künar çiçeği ve yaprağı, vazodan çıkan çiçekler yer almaktadır. Sadettin-Gülümser Yıldız, Mehmet Kaya, İzzet İlhan Soy, Mehmet Çavdar, Galip Manisa ve Yusuf Kurt evlerinde bitkisel ve geometrik motifler yoğun biçimde kullanılmıştır. Mehmet Çavdar evinde ay ve yıldız, Mehmet Acar evinde ise birbirine sarılmış yılan motifi işlenmiştir. Yılan ikonografik olarak şifa veren şifa dağıtan anlamındadır. Bu evde kalan evin ileri gelen büyüklerinin şifacı olduklarına dair bilgiler bulunmaktadır. Yılanın kötülöklere karşıda koruyucu özelliği olması sebebiyle kapı ve pencere kanatlarına yapılmaktadır. Kadınlar tezgahlarda dokudukları ürünlere şifa, mutluluk, korkulara ve korunmalara karşı yılanı işlemişlerdir²⁶.

İç donatı elamanlarından bir diğeri ise yüklüklerdir. Tamamen ahşaptan olan bu bölüme çiçeklik, sandıklık, sulukluk, bömbelik bölümleri de eklenmiştir. Yüklüklerin

20 Oyman, 2009, 9-10.

21 Kunduracı, 2017, 17, 18, 20 (Çiz. 4, 10).

22 Yeğın, 2019, 587, Res.28.

23 Dikmen & Toruk, 2024: 150,152 (Fot.16, 17, 14B, 14E); Davulcu, 2015: 64,65, (Fot.14-15); Dursun, 2012: 21,122 (Fot. 5,7- Çiz.7, 10).

24 Kunduracı, 2017, 267,268 (Fot.8,9,10).

25 Kunduracı, 2006, 604-616 (Çiz. 10 – Fot. 7,8-17, 25).

26 Oyman, 2009, 9.

alt bölümlerindeki sabit pano içlerinde künar çiçeği, tütün yaprakları, hayat ağacı, selvi motifi, vazodan çıkan çiçekler, ay ve yıldız motifleri işlenmiştir. Sitalize edilen bu bitki motifleri yörede olan künar çiçeği ile özdeşleşmiştir. Yüklüğe bitişik olan çiçeklik ise iki evde karşımıza çıkmaktadır. *Mehmet Gökner* evi ile *Fatma Turgut* evlerinde çiçeklik yüklüğe bitişik olarak yapılmıştır. Çiçekliğin alt bölümlerindeki pano içlerinde künar çiçeği ve yaprağı, üst bölümde ise üçgen formlu süslemelere yer verilmiştir. *Sulukluk* ve *bömbelik* bölümlerinin kapaklarında vazodan çıkan çiçekler, kıvrımlı dallar ve bu dalların uçlarında kozalak çiçekleri açmış veya tomurcuk halleriyle resmedilmiştir.

Seki altı ve seki üstü bölümlerini ayıran ahşap direkler yüklük önünde bulunmaktadır. Tavanın yükünü hafifleten yastıklar yörede fırınç ismi ile anılmaktadır. Fırınç'ın yüzeyleri geometrik şekiller ile süslenmiştir. Bazı evlerde ise bu motiflerin üzerine mavi nazar boncukları aplike edilmiştir. Bu boncuklar eve gelen misafirin nazarı değmesin diye takıldığı bilinmektedir. Ayrıca bu fırınçların ön yüzlerine kutsal kitap Kur'an -ı Kerim koymak için *Mushafıklar* yerleştirilmiştir. Farklı formlarda karşımıza çıkan bu bölüm aynı amaca hizmet etmektedir.

Bölge evleri düz toprak damlı olması sebebiyle evlerde genellikle süslü tavan örneği bulmak oldukça zordur. Fakat incelenen Gülizar Üstündağ ve Ünver Ballı evlerinin tavanları alttan çakmalı düz tavan olup süslemeler tavan ve tavan göbeklerinde yoğunlaşmıştır. Üstündağ evinin tavan göbeğinde bitkisel ve geometrik süslemeler ağırlıkta iken Ballı evinde nesnel süsleme ve bitkisel motiflere yer verilmiştir. Göbeğin ortasında altı kollu yıldız ve aşağı sarkan nar motifi dikkat çekmektedir. Nar bereketli olması, çoğaltması, kutsal sayılması ve koruyucu özelliğinden dolayı evlerin tavan göbeklerinde, kapı ve pencere kanatlarına işlenmiştir²⁷.

Bazı araştırmacılar oda giriş kapılarına ve tavan göbeklerine yapılan nar motifini tılsımlı, koruyucu, ölümsüzlük, doğurganlık, bolluk ve bereket sembolü olarak yorumlamaktadır²⁸. Zeytinköy, Katrancı, Gökbel, Gökgedik ve Hisarardı evlerinde görülen bu motifinde benzer anlamlar taşıdığı düşünülmektedir. Ünver Ballı evinin tavan göbeği etrafına yerleştirilen pano içlerinde *hançer* motifi işlenmiştir. Bölgede efelik kültürü sebebiyle evin reisinin efe olduğu düşünülmektedir. Başka bir ikonografik yorum ise evin dört adet erkek çocuğu olduğu yönündedir.

Oda içi elemanlardan olan bir diğer donatı ise raflardır. Yörede “almalık, almelik, ıraf, terek” isimleri ile bilinmektedir. Oda duvarlarını üç yönden çevreleyen ve ahşaptan olan bu raflarda testere dişi, yarım üçgenler, vazodan çıkan çiçekler ve gülbezek motifleri işlenmiştir. Bu raflarda günlük ve özel günler için kullanılan kap-kaçaklar bulunmaktadır.

Sonuç

Zeytinköy evleri bulundukları coğrafya ve iklimin etkisi ile evlerde yoğun bir ahşap kullanımı olduğu görülmektedir. Köydeki evler sokak dokusuyla birlikte bozulmamış ve oldukça sağlam olarak günümüze kadar gelmiştir. Kırsal bir bölgede

27 Özkan Kuş, Duran, 2002, 27-28.

28 Çağlıtütüncügil, 2013, 78.

bulunan bu evler ahşap süslemelerin yoğun olduğu ve bölgeye özgü süsleme motiflerinin kullanımı ve anlamlarıyla ön plana çıkmaktadır. Evler, mimari açıdan iki katlı, tek veya iki odalı, dış sofalı avlulu plan tipinde inşa edilmiştir. Bu evlerin bazılarının ön cephesinde oturma amaçlı kullandıkları yerden yükseltilmiş ahşaptan olan kibetleri yer almaktadır.

İncelenen örneklerde ahşap süsleme uygulaması dış cephede; pencere dırbızanlarında, kafeslerde ve kapaklarda bulunmaktadır. İç mekanlarda ise oda girişi kapılarında, sulukluk ve bömbelik kapaklarında, tavanlarda, yüklük, sandıklık ve çiçeklik altındaki pano içlerinde, fırınç ve mushafık yüzeylerinde, musandıra önlerinde, raf, kapaklı dolap ve ağzı açıklarda oyma-kabartma, kazıma ve ajur teknikleri ile yoğun bir kullanım alanı bulmuştur. Kullanılan motiflerin çoğu yöreye özgü stilize edilmiş bitki dalları ve çiçekleri, nesnel ve figürlü süslemeler şeklindedir. Kırsal bölgeyi kapsayan bu evler oldukça özgün yapılar ve süslemeleri ile ön plana çıkmaktadır. Fakat bunları yapan ustaların vefat etmesiyle artık bölgede bu işleri yapan yetişmiş ustalar kalmamıştır. Bu sebeple öncelikle bu yapıların tescil edilip korunarak restorasyonları yapılmalı ve gelecek kuşaklara aktarılmalıdır.

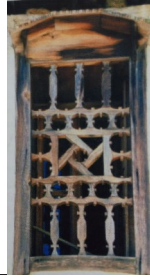
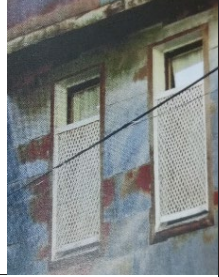
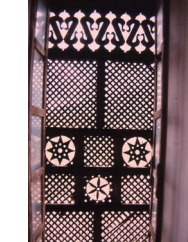
TEŞEKKÜR

Söz konusu bölgede çalışma yapmam için beni teşvik eden ve fırsat sağlayan hocalarım **Prof. Dr. Osman Kunduracı** ve **Prof. Dr. Bilal Söğüt**'e teşekkür ederim.

Tablo 1: Kapı kanatlarının diğer bölge evleri ile karşılaştırılması

				
İzmir-Kiraz Yağlar evi (Cömertler Aktuğ, 2023, 95)	Isparta-Demirci Efendi Konağı (Demirci, 2011, 241)	Denizli-Serinhisar Hüseyin Çoğan Evi (Kunduracı, 2007, 253)	Sivrihisar-Şefik Sakarya evi (Sayan, 2009, 112)	Aydın- Koçarlı Hidayet İlhan Evi (Cömertler Aktuğ & Pektaş, 2017, 50)
				
Ayşe Dudu Gemici Evi (Bahargülü, 2021, 630).	Şehri Pektaş Evi (Bahargülü, 2021, 678).	Ahmet-Hatice Pektaş Evi (Bahargülü, 2021, 732).	Süleyman Pektaş Evi (Bahargülü, 2021, 745).	
				
Isparta-Yalvaç evleri (Yeğin, 2019, 586).	Muğla-Yatağan-Katranlı Ayşe Arıkan Evi (Kunduracı, 2007, 132).	Muğla-Yatağan-Katranlı Memiş Kocagöz Evi (Kunduracı, 2007, 134, 135).		

Tablo 2: Pencerelerin diğer bölge evleri ile karşılaştırılması

			
Isparta- Yalvaç Evi (Yeğin, 2019, 587).	Antalya-Akseki (Dikmen & Toruk, 2024, 150).	Muğla-Yatağan- Katrancı Mehmet Aydın Evi (Kunduracı, 2007, 154)	Afyonkarahisar-Sandıklı Şahitlerin Ahmet Akdağ Evi (Çavuş, 2012, 125)
			
Afyon-Bolvadin Hayriye Abdül Kocasoy Evi (Bahargülü, 2021, 555)	Mersin- Ahmet Karadeniz evi (Yenişehirlioğlu, Müderrişoğlu, Alp, 1995, 115)	Akseki-Ormana İzzet Baştuğ Evi ve Osman Serdengeçti Evi (Kunduracı, 1995, 423, 448)	

KAYNAKÇA

- Bahargülü, N. (2021). Geleneksel Bolvadin Evleri, (Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Bozkurt, N., Kalfazade, S. (2000), “İbrik”, TDV İslam Ansiklopedisi 21, İstanbul, 372-376.
- Cömertler Aktuğ, E. (2016). Büyük Menderes Havzası Osmanlı Dönemi Geleneksel Konut Mimarisinde Ahşap Süsleme, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van
- Cömertler Aktuğ, E. (2023). Yok Olmaya Yüz Tutmuş Geleneksel Mimari: İzmir-Kiraz-Yağlar Evleri, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 20 (1), 94-106.
- Cömertler Aktuğ, E. ve Pektaş, K. (2017). 19.Yüzyıl Kalemîşi ve Ahşap Süslemeli Bir Ev: Koçarlı Hidayet İlhan Evi, Sanat Tarihi Dergisi, 26 (1), 45-67.
- Cömertler Aktuğ, E. ve Pektaş, K. (2017b). Ahşap Süslemeli Bir Ev: Denizli Merkezefendi Hacı Hızır Salih Efendi Evi, Kalemîşi Türk Sanatları Dergisi, 5 (9), 13-32.
- Çağlıtütüncigil, E., (2013), Türk Süsleme Sanatında Nar: “Form, Köken ve İkonografik Anlamı”, Tübar-XXXIII, 61-92.
- Çavuş, E. (2012). *Kaybolan Değerlerimiz Sandıklı Evleri*, Promeda Yayınları, Ankara.
- Çokay, M. Ö. (2007), “Seccade ve Saf Seccadelerdeki Bazı Motiflerin İkonografik Değerlendirmeleri”, İstem, (İslâm, San’at, Tarih, Edebiyat ve Musikisi) Dergisi, 9, 187-208.
- Demirci, D. (2011). *Geleneksel Isparta Evleri*, Isparta Valiliği Kültür Yayını, Isparta.
- Davulcu, M. (2015). “Ormana Yöresi Geleneksel Konut Mimarisi ve Yapıcılık Geleneği”, *Kalemîşi Dergisi*, 3/5, 47-96.
- Dikmen, Ç. B. ve Toruk, F. (2024). “Akseki Ahşap Mahallesi Geleneksel Konutların Kırsal Miras Kapsamında Korunmasına Yönelik Öneriler”, *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8/1, 135-161
- Dursun, N. (2012). Akseki İlbat Köyleri ve Çevresindeki Geleneksel Türk Evlerinden Örnekler, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 27, 119-127.

- Erbeek, M. (2002), Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Kayaoğlu, İ.G. (1984), "Anadolu'da Yaşayan Bakır İbrik Biçimleri", I. Ulusal El Sanatları Sempozyumu, İzmir, 263-266.
- Kunduracı, Osman. (1995). Batı Toroslarda Bulunan Geleneksel Konutlar, (Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Kunduracı, O. (1999). "Muğla-Yatağan Çevresindeki Ahşap Süslemeli Kapılar", 2000'li Yıllarda Türkiye'de Geleneksel El Sanatlarının Sanatsal, Tarımsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyumu Bildirileri, Ankara, 183-189.
- Kunduracı, O. (2002). "Batı Toroslarda Bulunan Geç Dönem Türk Evlerinde Ahşap Süsleme" *Türkler Ansiklopedisi*, 18, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 265-272.
- Kunduracı, O. (2006), Beyşehir ve Derebucak Çevresinin Eski Evlerinden Örnekler, Selçuk Üniversitesi, Beyşehir Meslek Yüksekokulu I. Uluslararası Beyşehir ve Yöresi Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 11-13 Mayıs 2006, Beyşehir/Konya, 604-616.
- Kunduracı, O. (2007a). *Muğla-Yatağan Çevresindeki Türk Devri Mimarisi ve El Sanatları*, Muğla Valiliği Kültür Yayını, Muğla.
- Kunduracı, O. (2007b), Denizli-Serinhisar İlçesinin Eski Evleri, A. Özçelik, M. Y. Ertas, Y. Kılıç, Y. Avcı, S. İnan, S. Parlaz (Ed.), Uluslararası Denizli ve Çevresi Tarih ve Kültür Sempozyumu 6-7-8 Eylül 2006, Denizli, 246-254.
- Kunduracı, O. (2017). "Muğla Yatağan Evlerindeki Dırbızan Örnekleri", *XII. Uluslararası Türk Sanatı Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri/11-15 Nisan 2017* (Ed. Osman Kunduracı-Ahmet Aytaç), Bakü-Azerbaycan, 17-22.
- Kunduracı, O., Bahargülü, N., Özçelik, A. C. (2024), Kavaklıdere Bakırcılığı, Stratonikeia Çalışmaları 9, Ankara.
- Küçükerman, Ö., (1988). Kendi Mekânı Arayışı İçinde Türk Evi, İstanbul.
- Oyman, N. R., (2019), "Bazı Anadolu Kilim Motiflerinin Sembolik Çözümlemesi", Arış Halı, Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi, 14, 4-22.
- Özkan Kuş, N., Duran, R. (2002), Türk Süsleme Sanatında Nar, Eğitim Yayınevi, Konya.
- Sayan, Y. (1997). Uşak Evleri, T.C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri Yayınları, Ankara.

- Sayan, Y. (2009). Sivrihisar Evleri, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir.
- Yenişehirlioğlu, F., Müderrisoğlu, F., Alp, S. (1995). *Mersin Evleri*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Yeğin, M., (2019). “Geleneksel Yalvaç Evlerinde Ahşap Konut Sistemi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt:12, Sayı:66, 575-587.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar bir çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek beyanı yapmamıştır.

İntihal ve Diğer Etik Beyanlar: İntihal taraması *iThenticate* yazılımıyla yapılmış ve benzerlik oranı, derginin üst sınırı olan %15’in altında çıkmıştır. Yazarlar, makalede, kaynak gösterilenler dışındaki görsellerin kendilerine ait olduğunu belirtmiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Plagiarism & Other Ethical Statements: Plagiarism detection was conducted using the *iThenticate* software and the similarity ratio was detected below the journal’s upper limit of 15%. The authors have stated that the images, except for those whose sources are shown, belong to them.

Makaleler, ilk başvurudan yayın aşamasına değin, ön inceleme, hakem değerlendirme, editör ve İngilizce editörü inceleme süreçlerinde görülen ihtiyaçlara göre, gözden geçirme ve düzeltme yapabilmesi amacıyla yazara en az bir kere geri gönderilmekte ve yayın öncesinde de yazarın son durum onayı alınmaktadır. Yoğunluk ve personel sıkıntısı dolayısıyla dergi tarafından ayrıca nihai, detaylı bir redaksiyon işlemi yapılamamaktadır. Dilin kullanımı, imlâ ve redaksiyonla ilgili hususlar ve kullanılan görsellerin kalitesi yazarların sorumluluğundadır.

From the first submission to the publication stage, articles are returned to the author at least once for review and correction, depending on the needs encountered during the preliminary review, peer review, editor and English editor review processes. In addition, the author’s approval is obtained for the final version of the article in publication format before publication. Due to the density, and lack of personnel, no additional redaction (editing the writing/typing) is performed by the journal. The language usage, expressing style, spelling, typing and reduction matters and the quality of the images used are the responsibility of the authors.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | Ege University, Faculty of Letters
Sanat Tarihi Dergisi | Journal of Art History
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 34, Sayı: 1, Nisan 2025 | Volume: 34, Issue: 1, April 2025

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Selami FEDAKAR ♦ Baş Editör (Editor in Chief): Dr. Ender ÖZBAY ♦ Editöryal Kurul (Editorial Board): Prof. Dr. Lale DOĞER, Prof. Dr. Semra DAŞCI, Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryâ - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

(İlgili sayının bilimsel hakemleri, tüm makaleleri içeren “Sayı Tam Dosyası”nda belirtilmiştir.)
(The scientific referees of the relevant issue are presented in the “Full Issue File” containing all articles.)

[İnternet Savfası \(Acık Erisim\)](#)

[İnternet Page \(Open Access\)](#)

DergiPark
ACADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.



AMERİKAN DOĞASINA DÖNÜŞ: WORTHINGTON WHITTREDGE'İN SANAT YOLCULUĞU*



RETURN TO AMERICAN NATURE: THE ARTISTIC JOURNEY OF WORTHINGTON WHITTREDGE*

Başak AKYOL**

ÖZ

Bu çalışma, 19. yüzyıl Amerikan manzara ressamı Worthington Whittredge'in sanatsal gelişimi ve Avrupa ile Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sanatsal akımlarla ilişkisini incelemektedir. Ohio'da bir çiftlikte başlayan hayatı, sanatçının hem doğaya hem de sanata olan tutkusunu şekillendirmiştir. Avrupa'daki Düsseldorf Okulu ve Barbizon ekolünden etkilenecek geliştirdiği teknik, Whittredge'in eserlerinde ışık ve atmosfer çalışmalarıyla belirginleşmiştir. Hudson Nehri Okulu'nun bir üyesi olarak, Amerika kıtasının bozulmamış doğasını estetik bir yaklaşımla tasvir eden sanatçı, ulusal kimlik oluşturma sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Whittredge, Avrupa seyahatleri sırasında yerel kültürler ve farklı peyzajlarla tanışarak, Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa sanat geleneklerini bir araya getiren özgün bir üslup geliştirmiştir. Sanatçının manzara anlayışı, doğayı hem gözlemsel bir titizlikle betimleyen hem de romantik bir atmosfer yaratarak idealize eden bir yaklaşıma sahiptir. İç mekân resimlerinden Amerikan Yerlilerinin yaşamını betimleyen eslere kadar geniş bir tematik yelpazede üretim yapmıştır. Sanatçının Batı Amerika'ya yönelik temsilleri, dönemin yayımlacı ideolojisi olan "Manifest Destiny" anlayışıyla da ilişkilendirilerek, doğa ve kimlik kavramlarını iç içe geçiren bir görsel anlatı sunmaktadır. Whittredge'in sanatsal yolculuğu, bir bireyin kişisel dönüşümünden öte, Amerikan peyzaj geleneğinin kültürel kimlik üretiminde oynadığı rolü anlamak açısından önemli ipuçları sunmaktadır. Bu makale, 19. yüzyıl Amerikan manzara resmi bağlamında Worthington Whittredge'in eserlerini inceleyerek, doğa temsilleri üzerinden ulusal kimliğin nasıl inşa edildiğini analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Worthington Whittredge, Amerikan manzara resmi, Hudson Nehri Okulu, Avrupa sanat etkileri, ulusal kimlik ve doğa*

* Bu makale, 16-19 Ekim 2024 tarihinde Ankara'da düzenlenen "28. Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu"nda sunulan bildirinin düzenlenmiş halidir.

* This article is an edited version of the paper presented at the "28th Medieval and Turkish Period Excavations and Art History Research Symposium" held in Ankara on 16-19 October 2024.

** Dr. Öğretim Üyesi, Manisa Celal Bayar Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü. ♦ ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3169-3674> ♦ E-mail: basak.sta@gmail.com

ABSTRACT

This article investigates the artistic evolution of Worthington Whittredge, one of the prominent figures of 19th-century American landscape painting, and evaluates his contribution to the visual construction of national identity. Born in rural Ohio, Whittredge's early connection with nature formed the foundation of his artistic journey. His formative years in Europe—particularly his exposure to the Düsseldorf Academy and the Barbizon School—allowed him to refine his technical skills in atmospheric perspective and light treatment. Upon his return to the United States in 1859, he emerged as a key member of the second generation of the Hudson River School, blending European training with American subject matter.

The study places Whittredge's work within the broader context of American visual culture and explores how landscape painting operated as a symbolic language for articulating national ideals. Through an analysis of selected works, including *The Crow's Nest*, *West Point Study*, and his depictions of the American West, the paper traces the thematic evolution of the artist—from idealized, romanticized portrayals of the Eastern wilderness to more observational and complex representations of Western expansion. This shift also coincides with the era of *Manifest Destiny*, a doctrine that envisioned westward territorial growth as a national imperative. Whittredge's Western scenes, featuring Indigenous settlements and vast unspoiled landscapes, are interpreted as part of a visual discourse shaped by expansionist ideology, while simultaneously documenting cultures and geographies under threat.

In addition to his landscapes, the study considers Whittredge's lesser-known interior scenes, which he painted during and after the Civil War. These paintings, often featuring solitary figures beside open windows, evoke introspection and emotional tension. The juxtaposition of enclosed domestic space with the natural world outside mirrors both Whittredge's personal identity crisis as an artist returning from Europe and the broader national trauma experienced in the post-war period.

Whittredge's paintings, far from being mere aesthetic objects, serve as cultural documents that embody shifting perceptions of land, identity, and belonging. By analyzing his stylistic development and thematic range, the article argues that Whittredge not only played a central role in defining the American landscape tradition but also contributed to its transformation by infusing it with personal, political, and cultural complexity. His later works demonstrate a heightened realism and sensitivity to local cultures, particularly in his portrayals of Native American life, which move beyond picturesque conventions to reflect a nuanced understanding of place.

Using a qualitative methodology that combines formal analysis with critical readings of primary texts—including Whittredge's autobiography—this research offers a comprehensive view of his legacy. It reveals how his visual narratives not only responded to the aesthetic demands of his time but also helped to shape a uniquely American artistic identity rooted in the land's symbolic potential.

Keywords: *Worthington Whittredge, American landscape painting, Hudson River School, European artistic influence, National identity and nature*

Giriş

19. yüzyılın ilk yıllarına kadar Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılan resimler ya Avrupa sanatının akademik klasisizmini yansıtan eserler ya da ülkeyi dolaşan gezgin ressamların yaptığı portreler veya iç mekân yaşamını tasvir eden resimler olmuştur. 19. yüzyılın başlarından itibaren ise halk, kendi iç dünyasına ve kimliğine yönelmeye başlamıştır. Bu süreçte insanlar, kendilerine miras kalan doğa manzarasının sahip olduğu genişlik ve çeşitliliği keşfetmeye ve ulus olma arzusunu ifade edebilecekleri bir anlatım biçimine yönelmeye başlamış, toprağın kendisi, ulusal büyüme için taşıdığı potansiyelin yanı sıra, içinde barındırdığı yeni ve farklı görsel hazinelerle de sanatçılara ilham kaynağı olmuştur.¹

“Bir sanatçı, doğanın güzelliklerini nasıl tuvale aktarır ve bu süreçte ulusal kimliğin şekillenmesine nasıl katkıda bulunur?” sorusu 19. yüzyıl Amerikalı manzara ressamı Worthington Whittredge'in eserlerinin temel sorularından birini temsil etmektedir. Sanatçı, doğu kıyısındaki pastoral ve huzurlu manzaralardan yola çıkarak zamanla Batı'nın engin ve henüz keşfedilmemiş doğasına yönelmiş; böylece Hudson Nehri Okulu'nun² romantik doğa anlayışını, genişleyen Amerikan coğrafyasının ideolojik bir anlatısına dönüştürmüştür. Bu yönelim, yalnızca estetik bir tercih olmakla kalmamış aynı zamanda Whittredge'in doğayı ulusal kimliğin inşasında merkezi bir unsur olarak ele aldığını da göstermiştir.

Bu çalışma, 19. yüzyıl Amerikan manzara ressamlarından Worthington Whittredge'in eserlerini merkeze alarak, dönemin Amerika Birleşik Devletleri'nde Avrupa sanat geleneklerinden beslenen sanat eserlerinin zamanla daha yalın ve gözleme dayalı Amerikan doğa temsillerine dönüşümünü incelemektedir. Çalışmanın ilk bölümünde Whittredge'in sanatsal gelişimi, Avrupa'daki eğitimi ve Amerikan manzarasına bakışını şekillendiren unsurlar ele alınmaktadır. İzleyen bölümde sanatçının ülke içerisinde yaptığı keşif gezileri bağlamında ürettiği eserler incelenmekte ve bu eserlerdeki doğa temsillerinin ulusal anlatı ile kurduğu ilişki tartışılmaktadır. Son olarak, Whittredge'in özellikle Amerikan yerlilerinin yaşamına dair resmettiği sahneleri üzerinden Manifest Destiny³ kavramına yaklaşımı çözümlenmektedir. Çalışma, sanatçının otobiyografisi,

1 Copplestone, 1999, 14-15.

2 Hudson Nehri Okulu, Amerika'da 1820'lerde faaliyet göstermeye başlayan, ülkenin manzara sanatçılarının oluşturduğu bir gruptur. 1870-1880lerde gerilemeye başlayana kadar, büyük bir hızla büyümüş, gelişmiş ve kendi teorilerini oluşturarak, ulusal sanat sahnesinde kendine önemli bir yer edinmiştir. Grup sanatçıları, çok geniş bir coğrafyada eserlerini üretip, farklı bölgelerde çalışmış olsalar da, fikir ve stil benzerliklerinden dolayı böyle adlandırılmaktadır. Aynı zamanda Amerika'nın ilk gerçek sanatsal birlikteliğidir. Gruba dahil sanatçıların çoğu ulusal akademi üyesiydiler ve bunun haricinde çoğu aynı kulüplerde yer alıyorlardı. Ayrıntılı bilgi için bkz: Howat, 1972, 273.; Avery, 2000.

3 19. yüzyıl ortalarında, Amerika Birleşik Devletleri'nde Batı'ya göç hareketi, “Manifest Destiny” olarak bilinen genişleme fikrinin önemli bir parçası haline gelmiştir. Bu kavram birçok yazar ve politikacının söylemlerinde açık bir şekilde dile getirilmiştir. Bu görüşe göre, Amerikalıların ilahi takdir (*Divine Providence*) tarafından, ulusal topraklarını Pasifik Okyanusu'na kadar

dönem eleştirileri ve görsel analizler üzerinden yürütülen nitel bir çözümlemeye dayanmaktadır. Whittredge'in eserleri tarihsel bağlamı içinde ele alınarak, biçimsel özellikleri ve tematik yönleri üzerinden incelenmiştir.

Sanatçının Yaşamı ve Sanatla İlk Teması

1820'de Ohio'da bir çiftlikte doğan Whittredge,⁴ çocukluğunda doğaya derin bir sevgi duymuştur⁵. Sanatçının Avrupa'daki Düsseldorf Okulu⁶ ve Barbizon ekolünden⁷ aldığı etkiler, onun teknik becerilerini geliştirirken, Amerikan doğasının estetik bir bakış açısıyla tasvir etmesine olanak tanımıştır.

Worthington Whittredge, babası Massachusetts'te bir gemi kaptanı olduğu için denizle ilgili hikayelerle büyüştür. Ayrıca New England manzaralarının ihtişamı da onu etkilemiş ve bu etki daha sonra onu sahil manzaralarını resmetmeye yöneltmiştir.⁸ Dönemin, kırsalda yaşayan gençlerinin çoğu gibi, Whittredge'in de çok az resmi eğitimi vardır ve ailenin en küçük oğlu olarak, yaşlı ebeveynlerine bakmak için çiftlikte kalması beklenmiştir. Ancak Doğu Kıyısı'na dair hikayeler, sanatçının içinde çiftliğin

genişletmeye yazgılı olduklarına inanılmıştır. Democratic Review dergisinin editörü John L. O'Sullivan, Temmuz 1845'te bu terimi ilk kez kullanan kişi olmuştur. Bu dönemde kıtaya yayılma fikrinin Amerika için tanrının bir planı olarak yorumlanmasının dışında ayrıca ekonomik nedenler de bu yayılmacı politikanın esas nedenlerinden birisi olmuştur. İş insanları, kıtanın batı kesimini, doğudaki büyüyen sanayiler için bir pazar ve hammadde kaynağı olarak görmüşlerdir. Bilgi için bkz; Aikin, 2000, 78; Mc. Naught-Ricker-Saywell, 1963, 104.

4 Anonim, 1910, 7.

5 Janson ve Dwight, 1977, 199.

6 Düsseldorf Sanat Akademisi, 18. yüzyılın ortalarından itibaren bir sanat okulu olarak şekillenmiş, ancak asıl yükselişini 19. yüzyılda yaşamıştır. Akademi, Napolyon Savaşları sırasında kapatılmış, 1819'da Prusya Kralı III. Friedrich Wilhelm tarafından yeniden açılmıştır. 1826'da Wilhelm Schadow'un akademi direktörlüğüne atanması, okulun dönüm noktalarından biri olmuştur. Schadow'un idari reformları ve Berlin'de kurduğu güçlü bağlantılar, akademinin Avrupa çapında tanınmasını sağlamıştır. Düsseldorf Akademisi, katı bir akademik disiplin içinde tarih resmi, tür resmi ve manzara resmini birleştiren bir yaklaşım geliştirmiştir. Özellikle manzara resmi, akademinin en güçlü dallarından biri haline gelmiştir. Düsseldorf sanatçıları, doğayı hem romantik bir bakış açısıyla hem de akademik disiplin içinde ele almışlardır. Manzara resimleri genellikle hassas ışık ve atmosfer çalışmaları, gerçekçi fakat aynı zamanda idealize edilmiş doğa sahneleri, detaycı ve düzgün kompozisyon anlayışına sahiptir. Detaycı kompozisyon anlayışı Düsseldorf Okulu'nun imzası haline gelmiştir. Düsseldorf Akademisi, 19. yüzyıl boyunca Avrupa'da ve Amerika'da sanat eğitimi üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. 19. yüzyılın ortalarında birçok Amerikalı sanat öğrencisi eğitim için Paris yerine Düsseldorf veya Münih'i tercih etmiştir. Bilgi için bkz; Desmukh, 1983, 440-455.

7 Barbizon sanatçıları empresyonizmin öncüleri olarak Fransız sanat tarihinde kendilerine bir yer edinmişlerdir,¹⁷ Jean Francois Millet, Barbizon Okulu'nun kurucularındandır. Fontainebleau yakınlarında Barbizon Köyü'ne yerleşen sanatçılar, yalın çevreden etkilenmişler ve eserlerinde doğallık yakalamaya çalışmışlardır. Bilgi için bkz; Adams, 1994, 17; Farthing, 2020, 305.

8 Copplestone, 1999, 52.

sınırlarından kaçma arzusu uyandırmıştır. Evlenmemiş bir kardeşi eve döndüğünde, Whittredge on yedi yaşında çiftlikten ayrılmış ve daha sonra otobiyografisinde yazdığı gibi, “Nereden kaynaklandığını bilmediği bir sanatçı olma arzusuyla” yola çıkmıştır. Ailesi sanatsal bir geçmişe sahip değildir hatta “sanatçı” kelimesi babası için adeta bir lanet olarak algılanmıştır. Sanatla karşılaşması ara sıra gördüğü bir tablo, baskı veya resimli bir hediye kitabıyla sınırlı kalmıştır. Doğaya karşı erken yaşlarda başlayan ve hiç kaybolmayan sevgisine rağmen, çocukken kalem veya fırça almayı içten bir dürtü olarak hiç hissetmemiştir.⁹ Nihayetinde, Whittredge Cincinnati’ye gitmiştir. Sanatçı, buraya gidişini otobiyografisinde şu şekilde anlatır:

“...Vidcanım rahattı ve biraz tereddütle verilmiş olsa da babamın duasıyla evden ayrıldım. Zaten içimde, nereden geldiğini bilmediğim bir özlem vardı, sanatçı olmak istiyordum. Ancak bu hedefimi babama söyleyemiyordum, onun için “sanatçı” kelimesi tam bir tabu idi; hayatını pastel boya ve boyalarla uğraşarak geçirmeyi düşünen her erkek, babamın tahminine göre kayıp bir ruh ve ayrıca çok aptal biriydi. Bu yüzden sanatçı olmak için, içimdeki bu arzuları kimseye söylemedim, ancak babamın çiftliğini terk etmek için hazırlıklarına devam ettim. Zamanı geldiğinde (çok çabuk oldu) annem kendi elleriyle yaptığı yeni bir ev yapımı takım elbise, birkaç çift örme çorap ve cebime 2.50 dolar koyarak beni hazırladı. Bu mirasla yola çıktım ve Cincinnati’de yaşayan kız kardeşimin evine gittim. Kocas, şans eseri, bir ev ve tabela ressamıydı ve birkaç işçi çalıştırıyordu. Şimdi babama söz vermiştim, bir meslek öğrenmeliydim ve bu mesleğin boyacılık olmasının daha uygun olacağını düşündüm. Elbette bir ev boyacısı ile bir ressam arasında binlerce mil uzaklık vardır ama o zamanlar bu uçurum bana o kadar geniş görünmüyordu. Boya kullanmak, harf oluşturmak, ahşap ve diğer malzemeler üzerinde renk etkilerini tahmin etmek, hepsi on yedi yaşındaki, büyüyünce hedefi sanatçı olmak olan bir genç için çok cazip bir eğitim gibi görünüyordu.”¹⁰

Sanatçı, kısa bir süre kayınbiraderi Almon Baldwin’in yanında tabela ressamı olarak çıraklık yaptıktan sonra, 1838’de para kazanmak amacıyla, portre ressamı olarak kendi işini kurmuş ve kısa süre sonra da manzara resimleri sergilemeye başlamıştır. Sanatçının Cincinnati’ye gitmesindeki etkenlerden bir tanesi de buranın 1838-1848 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri batı yakasının sanat başkenti olarak kabul edilmesi olmuştur.¹¹

Sanat yaşamı boyunca hem Amerika Birleşik Devletleri hem de Avrupa’da ödüller kazanmış ve 1905 yılında 85 yaşında otobiyografisini yayınlamıştır. Whittredge, sanatsal kariyerinin ilerleyen dönemlerinde, geçmişini ve sanat anlayışını sorgulamaya

9 Baur, 1942, 9.

10 Baur, 1942, 9-10.

11 Janson ve Dwight, 1977, 200.

başlamış, bu süreç onu otobiyografisini yazmaya yönlendirmiştir. 1905 yılında yayımladığı bu otobiyografi, yalnızca kişisel anılarını değil, aynı zamanda 19. yüzyıl Amerikan manzara resminin gelişimini ve Hudson Nehri Okulu sanatçılarının sanata bakış açısını belgelemesi açısından da önemlidir.¹²

Whittredge'in otobiyografisini yazmaya karar vermesinde, bir gün çizimden dönerken arabacı ile yaşadığı diyalog da etkili olmuştur. Arabacının kendisinden "yaşlı adam" olarak bahsetmesi, sanatçının kendini ve zamanın etkisini farklı bir gözle değerlendirmesine yol açmıştır.¹³ Bu iç hesaplaşma, Whittredge'i geçmişine dönüp bakmaya ve sanatsal kimliğini yeniden değerlendirmeye yönelten bir dönüm noktası olmuştur. Sanatçının otobiyografisini yazma kararı, yalnızca kişisel bir anı aktarımı değil, aynı zamanda 19. yüzyıl Amerikan sanatındaki dönüşüm sürecine dair bir tanıklık niteliği de taşımaktadır. Otobiyografi, Whittredge'in sanat yaşamındaki kırılma noktalarını ve Amerika Birleşik Devletleri'nde manzara resminin nasıl bir ulusal kimlik inşası aracı olarak kullanıldığını anlamamıza yardımcı olan önemli bir metindir. Sanatçı bu kitabı tamamladıktan kısa bir süre sonra, doksan bir yaşında beyin kanaması nedeniyle ölmüştür.¹⁴ Onun otobiyografisi, yalnızca bireysel bir sanatçının hikayesi olarak değil, aynı zamanda Hudson Nehri Okulu'nun gelişimi ve Avrupa ile Amerikan sanatı arasındaki etkileşimi anlamak için de temel bir kaynak olarak değerlendirilmektedir.

1840'lı yıllarda manzara ressamı olmaya karar veren sanatçı,¹⁵ bu süreci kendi ifadeleri ile şöyle anlatmıştır:

"En erken hatıralarımdan itibaren tüm benliğimi şekillendiren doğaya olan derin tutkum, beni nihayetinde sanatı incelemeye yönlendiren tek şey olarak görülebilir. Henüz bir tüfek taşıyacak kadar büyük olmayan ve elimde sadece sağlam bir sopa olan bir çocukken, sık sık yoğun ormanlar, geniş bozkırlar ve dereler boyunca kilometrelerce dolaşırdım, aklımda şu anda tanımlayabileceğim bir amaç olmadan. Çoğu zaman ölümüne korkardım çünkü ormanlar karanlık ve bölge vahşiydi ama bu şeyde öyle bir çekicilik vardı ki korkudan geri döndüğümü hiç hatırlamıyorum, hep düz devam ettim.

Genel olarak, herhangi bir tanınma elde etmiş bir sanatçının, küçükken iş için erken gelişmişliğine dair bazı hikayeleri olması gerektiği düşünülür. Benim anlatacak hiçbir hikayem yok. Çocukken yaptığım hiçbir şeyde, çizim veya renklendirme konusunda en ufak bir yeteneğim olduğunu ya da bir ressam olmak için gerekli olan bu niteliklere sahip olduğumu gösteren bir şey bulamıyorum."¹⁶ Ancak Whittredge, sanatsal yeteneğini sorgulamasına rağmen, doğayla kurduğu bağın resimlerine

12 Copplestone, 1999, 52.

13 James, 1985, 17.

14 Anonim, 1910, 7.

15 Copplestone, 1999, 52.

16 James, 1985, 17.

yön vermesinde belirleyici bir rol oynadığını fark etmiştir. Bu süreci şu sözlerle ifade eder: “Portreler bir süre ilgimi çekti, ancak açık hava yaşamına duyduğum sevgi ve çocukluğumda doğadan aldığım izlenimler, hayatım boyunca kapalı mekânlarda kalmama izin vermedi. Kısa süre içinde portreyi tamamen bıraktım ve manzara resmine yöneldim.”¹⁷

Whittredge'in erken dönem eserleri, genellikle doğanın güzelliklerini ve yaşadığı bölgenin manzaralarını romantik bir yaklaşımla ele almıştır. Hudson Nehri Okulu'nun etkisi altında, bu dönemdeki resimleri geniş, pastoral manzaraklar ve sakin doğa sahneleri içermektedir. Worthington Whittredge, özellikle Amerika kıtasının el değmemiş vahşi doğasına ve sınır bölgelerine odaklanarak geniş bir resim koleksiyonu yaratmıştır. Eserlerinde nehirler, ormanlar ve dağlar gibi doğal unsurları sıklıkla ele almıştır. “Karga Yuvası” adlı tablo (Görsel 1), Whittredge'in bu dönemdeki çalışmalarının karakteristik özelliklerini taşıyan önemli bir örnektir. Bu eser, sanatçının Amerika doğasına duyduğu hayranlığı ve onun bozulmamış güzelliğini göstermek amacını gözler önüne sermektedir. Whittredge, teknik detayları ve tematik derinliği bir araya getirerek, Amerikan manzara resminin estetik ve kültürel değerlerini öne çıkarmıştır.



Görsel 1: Whittredge, W. (1848). *Karga Yuvası*, tuval üzerine yağlıboya, 100.9x142.2, özel koleksiyon.

17 Baur, 1942, 11.

Avrupa’da Aldığı Sanat Eğitiminin Sanatçı Üzerindeki Etkileri

Erken Hudson Nehri Okulu’na dayanan olgun bir tarz geliştirmiş başarılı bir manzara ressamı olmasına rağmen Whittredge 1849 yılında Cincinnati’den ayrılarak Avrupa’ya gitmiştir.¹⁸ Avrupa seyahati, sanatçının hem teknik hem de tematik açıdan gelişiminde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Avrupa’da bulunduğu süre içerisinde Londra, Paris, Antwerp, Dusseldorf ve Roma’da resim üzerine çalışmalar yapmıştır.¹⁹ Yaklaşık on yıl süren bu yolculuğunda, daha çok Fransa, Belçika ve son yıllarında Roma’da bulunan ressam, Corot (1796-1875) ve diğer Barbizon ressamlarından etkilenmiştir.²⁰ Belçika sanatını inceledikten ve Bonn yakınlarındaki Ren Nehri boyunca birkaç hafta çizim yaptıktan sonra Whittredge, Cincinnati’den arkadaşı olan Benjamin S. McConkey (1821-1855) ile Paris’te bir stüdyo kiralamıştır. Barbizon Okulu’nun tutumunu takdir etmesine rağmen, Fransız manzara resimlerinin Anglo-Amerikan tarzına uygun olmadığını düşünen sanatçı, Ekim 1849’da, sadece bir aylık bir konaklamadan sonra, McConkey ile Düsseldorf’a yerleşmeye karar vermiştir. Temmuz 1856’ya kadar burada kalan sanatçı, ardından üç yıl boyunca kalacağı Roma’ya gitmiştir.²¹

Gelişimindeki en kritik dönüm noktalarından biri Düsseldorf’ta Karl Lessing (1808-1880) tarafından yönetilen okulda bulunduğu zamanlardır. Bu okulda Caleb Bingham (1811-1879), Eastman Johnson (1824-1906), Albert Bierstadt (1830-1902) ve J.M.Hart (1828-1901) gibi Amerikalı ressamlar da eğitim almışlardır.²² Özellikle Düsseldorf Okulu’nun peyzaj ressamlarından büyük ölçüde etkilenmiştir. Bu okulun üyeleri, doğayı detaylı ve gerçekçi bir şekilde resmetme konusunda oldukça başarılı sanatçılardır. Whittredge de bu yaklaşımı benimseyerek, eserlerinde daha önce hiç olmadığı kadar gerçekçi ve detaylı manzaralar yaratmaya başlamıştır.²³

Düsseldorf Okulu, pek çok farklı ülkeden gelen öğrencilerden oluşmuştur. Birkaç Fransız ve İngiliz öğrenci, bu öğrencilerin dışında da Norveç, İsveç, Rusya, Belçika ve Hollanda’dan öğrenciler burada eğitim almıştır.²⁴ Düsseldorf’ta bulunduğu süreçte bir öncü görevi de üstlenen sanatçı, anılarında bu durumdan şöyle bahseder:

“Amerikalı öğrencilerin hatırı sayılır bir kısmı Düsseldorf’ta toplanmıştı ve ben de yaz çizimleri için onların arasında öne çıkmıştım. Mart ayında yalnız başıma gittiğim ve hafif karlı bir günde iki mil veya daha fazla yürüdüğüm, gökyüzü tarla kuşlarının şarkılarıyla yankılanan güzel bir vadiden geçerek köye vardığım günü uzun süre hatırlayacağım. Haziran ve Temmuz aylarını Alplere geçmeden önce burada geçirmeyi

18 Janson, 1979, 71.

19 Anonim, 1910, 7.

20 Copplestone, 1999, 52.

21 Janson ve Dwight, 1977, 204.

22 Copplestone, 1999, 52.

23 James, 1985, 19.

24 Baur, 1942, 24.

planlıyordum. Kısa sürede, kasabadaki tüm genç Amerikalı sanatçılar, ister manzara ressamı olsun ister olmasın, benimle birlikte gelmek için başvuruda bulundu ve kısa bir süre sonra kendimi, coşkuyla tarif ettiğim bölgeye rehberlik eden neşeli bir grup arkadaşın başında buldum. Aralarında güzel kadınların nazik ve yetenekli ressamı Furness; onun sevgili arkadaşı Perry; Philadelphia'dan Haseltine; Güney Carolina'dan Irving; ülkemizin kurucusunun ailesinden gelen Washington ve Mississippi panoramasının ünlü ressamı Lewis vardı.”²⁵

Düsseldorf 1840'ların ve 1850'lerin büyük bir kısmında Almanya'nın önde gelen sanat merkezi haline gelmiştir.²⁶ Whittredge, burada bir süre çalıştıktan sonra, 1856 yazının sonlarında Roma'ya yerleşmiştir. Avrupa seyahati, Whittredge'in peyzaj anlayışında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Avrupa'nın daha sakin ve düzenli doğal güzellikleri onun ilgisini çekmiş ve bu ilgi sanatçının eserlerinde yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Bu dönemdeki tablolarında, Avrupa'nın zengin tarih ve kültürel mirasının izleri sıkça görülmektedir. Whittredge, ışık ve atmosferin resimdeki etkisini ustalıkla kullanarak, mekân derinliğini yansıtmayı amaçlamıştır. Avrupa'nın çeşitli bölgelerindeki farklı coğrafyalarla tanışmak, Whittredge'in bakış açısını genişletmiştir. Amerika ormanlarına olan ilgisinin yanı sıra, tarım arazilerini, dağları ve deniz manzaralarını da eserlerine dahil etmeye başlamıştır. Avrupa seyahati sonrasında yaptığı çalışmalarda, Amerika kıtasının vahşi doğası ile Avrupa'nın kültürel peyzajları arasında etkileşimli bir sentez gözlemlenmektedir.

Amerikan Manzara Resmine Dönüş

1859 ilkbaharında ülkesine özlem çekmeye başlayan sanatçı, o yaz stüdyosunu toplayıp Roma'dan ayrılmaya karar vermiştir. Paris üzerinden Newport'a giden sanatçının Vanderbilt gemisi ile La Havre-Newport arasında yaptığı bu yolculuk 11 gün sürmüştür.²⁷ Bu süreci anılarında şu şekilde anlatmaktadır: Bu dünyada, değer verdiğiniz, önemseydiğiniz pek çok şeyden, ortada belirli bir neden olmadan, sadece artık zamanının gelmiş olması nedeniyle vazgeçersiniz. Şimdi artık neredeyse 10 yıl Avrupa'da kalmıştım ve vatanımı özlemiştim. Bu nedenle bir Ağustos sabahı eve gitmeye karar verdim.²⁸

Ağustos ayında Amerika Birleşik Devletleri'ne döndüğünde, New-York Tarih Derneği'ni ziyareti sırasında, yokluğunda Asher B. Durand'ın (1796-1886) liderliğinde ortaya çıkan Hudson Nehri sanatçılarının ikinci kuşağının, Cincinnati'de kendisinin örnek aldığı Thomas Cole (1801-1848) ve Thomas Doughty'nin (1793-1856) tarzından çok farklı manzaralar resmettiğini keşfetmiştir. Durand'ın manzaralarını incelediğinde, sanatçı bu eserleri Amerika vadilerinin ve tepelerinin sadık birer görsel temsili olarak değerlendirmiş; duyduğu derin etkilenim ve özlem, kendisinin ifadesiyle “gözlerinden yaş gel-

25 James, 1985, 19.

26 Janson ve Dwight, 1977, 205.

27 Janson, 1979, 71; Baur, 1942, 40.

28 Baur, 1942, 40.

mesine” neden olmuştur. Cole’un eserlerinde ise alegoriye çok fazla eğilmiş olduğunu, bu eserlerde Amerika manzarasına özgü çok az şey sunulduğunu fark ettiğini söylemiştir.²⁹

Sanatçı Amerika Birleşik Devletleri’ne döndükten sonra Newport’ta kaldığı kısa süre içerisinde burada birkaç eskiz yapmış ve ardından New York’a giderek 10. Cadde üzerinde kiraladığı olduğu stüdyosunu hazırlamaya başlamıştır.³⁰ Amerika Birleşik Devletleri’ne, ülkenin en saygın manzara ressamlarından biri olarak dönmüş³¹ ve Roma’da bulunduğu son zamanlarda yaptığı dört eserin Ulusal Tasarım Akademisi’nde (National Academy of Design) sergilenmesinin ardından 1860 yılında Ulusal Tasarım Akademisi üyesi olmuştur.³² Ulusal Tasarım Akademisi’ne üye olarak seçilebilmek için sanatçıların üyeliğe aday oldukları aynı yıl içerisinde Akademi sergilerinde eser sergilemiş olması gerekmektedir.³³ Bu şekilde eser sergilenmiş olması, sanatçıların aktif olarak üretim yaptıkları ve çağdaş sanat ortamının etkin birer figürü olduklarını göstermektedir. Whittredge’in 1860 yılında Ulusal Tasarım Akademisi’nde sergilenen resimleri arasında “Campagna Su Kemerleri” (Görsel 2) (Cincinnati Sanat Müzesi) ve “Tusculum’daki Amfitiyatro” (Görsel 3) (Victor Spark Koleksiyonu, New York) yer almaktadır. Bu başarı aslında “büyük bir teşvik” olsa da Amerika ve Avrupa manzaraları arasındaki farklılıklar, Whittredge’i ciddi bir sanatsal krize sürüklemiştir.³⁴ Avrupa’da bulunduğu süreçte, düzenli kompozisyon anlayışı ve doğanın estetik bir çerçevede resmedilmesi fikrine alışan sanatçı, dönüşünde Amerika doğasının Avrupa’daki gibi pastoral ve idealize edilmiş bir düzen sunmadığını fark etmiştir. New York’un kuzey batısında yer alan Catskills’e³⁵ sık sık desen gezileri düzenleyen sanatçı, bu bölgeyi “Amerika’yı tanımlayan manzara” olarak görülmesi ve ulusal kimliğin oluşumunda önemli bir anlam taşımaması nedeni ile eserlerinde sıklıkla işlemiştir. Bu bölgeye yaptığı geziler sırasında gerçekleştirdiği desen çalışmalarında gözlemlerini şu şekilde aktarmıştır:

“Hayatımın en önemli dönemi buydu. Avrupa’da gördüğüm büyük manzara ressamlarının eserlerini unutmam imkansızdı ancak başarılı olmak istiyorsam, yaşadığım bölgeden ilham alabilecek yeni bir şey üretmeliydim. Umutsuzdum. Ancak doğaya dönersem bir arkadaş bulacağıma emindim, çizim kutumu kapıp bulabildiğim ilk açık hava yerine gittim. Catskills’te aylarca bekledim. Ancak karşımdaki manzara

29 Janson, 1979, 71.

30 Janson, 1979, 71.

31 Anonim, 1879, 374.

32 Janson, 1979, 71.

33 Anonim, 1884, 135.

34 Janson, 1979, 71.

35 19. yüzyıl boyunca, Kuzey Amerika’nın el değmemiş doğası ulusalcı bir perspektifle algılanmış ve tasvir edilmiştir. Sanatçılar ve yazarlar, Amerika’ya özgü yerleri resmederek benzersiz bir yerel kültür yaratmaya çalışmışlardır. 20. yüzyılın sonunda, Hudson Nehri Vadisi ve Catskill Dağları, Ulusal Miras Alanı olarak ilan edilmiş ve ‘Amerika’yı tanımlayan manzara’ olarak adlandırılmıştır. Bölgenin tarihsel ve ideolojik bağlantıları, Amerika’nın ulusal kimliğini inşa ettiği mekan olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Bilgi için bkz: Flad, 2009, 360.

yıllardır baktığım her şeyden farklıydı. Orman çürümekte olan kütükler ve birbirine dolanmış çalılarla doluydu. Bunları toplayacak çiftçiler, düzenli ormanlar yoktu. Her yerde muhteşem bir sessizliğin hüküm sürdüğü bakımsız ormanlar vardı.”³⁶

Görsel 2:

Whittredge, W.
(1859). *Campagna
Su Kemerleri*, tuval
üzerine yağlıboya,
83.8x136.5 cm,
Cincinnati Sanat
Müzesi.



Görsel 3:

Whittredge,
W. (1859-60).
*Tusculum'da
Amfiteatro ve
Albano Dağları*,
tuval üzerine
yağlıboya, 61x101.6
cm, Smithsonian
Amerikan Sanat
Müzesi.



Whittredge, 1860'larda diğer Amerikalı manzara ressamaları gibi, Hudson Nehri boyunca trenle ya da buharlı gemi ile seyahat edip yol üzerindeki duraklarda inerek resim çalışmaları yapmıştır. 1860 yılı ağustos ayı civarlarında “West Point Çalışması” adlı tablosunu bu seyahatlerinde birisi sırasında gerçekleştirmiştir (Görsel 4). Sanatçının yapmış olduğu bu manzara, ne Hudson Nehri'nin coğrafyasına uygundur, ne de Hudson Nehri ressamalarının tarzındadır. Fazlaca detaylı ve karışık resmedilmiş bu orman görüntüsü, nehrin görüntüsünü engellerken, alışılmadık ışık kullanımı, soluk sarı-yeşil bir

36 Baur, 1942, 42.

tona dönüşmüştür. Sanatçının bu çalışması Amerikan peyzaj resmi geleneğini sürdürürken, fazlaca detaylı oluşu ile Avrupa'daki sanat eğitiminin ve özellikle Düsseldorf Okulu ile Barbizon ekolünün etkilerini de açıkça göstermesi açısından önemli bir örnektir.

Görsel 4:

Whittredge, W. (1860).
West Point Çalışması, tuval
üzerine yağlıboya, 30.4x27.9
cm, özel koleksiyon.



Whittredge, 1861'de tamamladığı “Saman Arabalı Manzara” (Görsel 5) adlı eseriyle, daha önce sıkça resmettiği el değmemiş orman manzaralarından sıyrılıp, kırsal yaşamın huzurlu atmosferi ve daha düzenli doğa görünümlerinden ilham almıştır. Bu tablo, onun Hudson Nehri Okulu'ndaki sanatsal gelişiminin de önemli bir adımı olmuştur. Bu eserde iki yıl önce Roma'da yaptığı çalışmalardan izler de görmek mümkündür. Özellikle 1859 tarihli “Maggiore Gölü'nde Sabah” (Görsel 6) adlı tablosuyla konu, kompozisyon ve ışık kullanımı açısından benzerlikler taşımaktadır. “Saman Arabalı Manzara”, Whittredge'in doğa ile insan arasındaki uyumu vurguladığı, tipik kırsal yaşamı betimleyen bir eserken, aynı zamanda çayırdaki ilerleyen saman arabası ve etrafındaki doğal güzellikler, huzurlu bir atmosfer yaratıp, Amerikan kırsal yaşamının idealize edilmiş bir portresini sunmaktadır. Tabloda, Barbizon Okulu'nun etkisiyle yumuşak ve atmosferik bir ışık kullanan Whittredge, bu ışığı Düsseldorf Okulu'nun detaylı yaklaşımıyla birleştirerek doğaya hem gerçekçi hem de düşsel bir hava katmıştır. Whittredge'in bu yıllarda ürettiği eserler, sanatçının Avrupa'da edindiği estetik birikimi Amerika Birleşik Devletleri coğrafyasına aktarma çabasıyla şekillenmiştir.

Worthington Whittredge, manzara resimlerinde doğanın güzelliklerini ve detaylarını titizlikle işlemiştir. Amerikalı izlenimci ressam Julian Alden Weir (1852-1919),

Whittredge'in manzara resimleri ile ilgili olarak "Bay Whittredge'in orman ıssızlıklarını tasvir ettiği resimleri, ince yaprak dokularının karmaşıklığı ve ışığın zayıf ışınlarının gölgelerin derinliklerine süzülmesiyle her zaman olağanüstü bir ustalık ve duyarlılık göstermektedir. Onun tarzı manzaranın imgesel niteliklerine karşı ince bir duyarlılık gösterir"³⁷ diyerek sanatçının doğaya karşı geliştirdiği hassas bakış açısı ve resimlerindeki duygu derinliğini vurgulamıştır.



Görsel 5: Whittredge, W. (1861). *Saman Arabalı Manzara*, tuval üzerine yağlıboya, 39.3x77.4 cm, Cleveland Sanat Müzesi.



Görsel 6: Whittredge, W. (1859a). *Maggiore Gölü'nde Sabah*, tuval üzerine yağlıboya, 76.2x127 cm, Özel Koleksiyon.

³⁷ Anonim, 1879, 373-374.

Tematik Çeşitlilik: İç Mekânlar ve Kırsal Yaşam

Whittredge, 1862’de Ulusal Akademi’ye tam üye olarak kabul edildikten sonra, Century Derneği’ne³⁸ davet edilir. Bu dernek sayesinde daha geniş bir bağışçı çevresiyle tanışmış ve “sanatçılardan, edebiyatçılardan ve sanatseverlerden oluşan bir grup” ile yakın ilişkiler kurmuştur. Century Derneği, Whittredge’in sanatçı olarak gelişimini destekleyen bir felsefeyi benimsemesine yardımcı olurken, otobiyografisini yazmasına ilham veren etkenlerden de birisi olmuştur. Bu derneğe katıldıktan sonra, romantik edebiyat ve sanata olan ilgisi daha da artmış ve bu ilgi, 1863 yılında Düsseldorf’tan arkadaşı Eastman Johnson’ın da etkisiyle iç mekân resimlerine yönelmesine sebep olmuştur.³⁹ Bu dönemde ev içi sahneler resmeden Whittredge, açık pencere temasını sıkça kullanmıştır. Bu pencereler, hem bir eşik hem de bir engel görevi görmektedir. Bir eşik olarak, iç ve dış mekânlar arasında bir geçiş sunmakta; doğa ile insan arasındaki bağlantıyı temsil etmektedir. Ancak bu pencereler aynı zamanda doğa ve insan arasında bir engeli de temsil etmektedir, çünkü izleyiciyi dış dünyaya davet etse de, iç mekânda yer alan figürleri ve onların dış dünyaya olan özlemini vurgulamaktadır.⁴⁰

İç mekân resimleri, Whittredge’in sanatında hem bir farklılık hem de bir dönüm noktası olmuştur. Amerikan İç Savaşı (1861-1865) ve sonrasında yaşanan yeniden yapılanma süreci, bireylerin, sanatçıların ve ulusun büyük bir değişim ve belirsizlikle karşı karşıya olduğu bir dönemdir. Bu kişisel, sanatsal ve ulusal kriz ortamında boyanmış olan sakin ve huzurlu evler, aslında insanların çözmeye çalıştıkları derin mücadeleleri gizliyor gibi görünmektedir.⁴¹

İç mekân çalışmalarına örnek olabilecek bir eseri “Geriye Dönüş” isimli çalışmasıdır (Görsel 7). Bir pencere önünde oturan erkek bir figürün yer aldığı bu eserde, pencereden doğa, manzara görülmektedir, içerideki figür belki biraz da içeride olmasından dolayı hoşnutsuz bir şekilde, dışarıdaki manzarayı izlemektedir.⁴² Bu eser, Whittredge’in doğa temalı manzara resimlerinden farklı olarak, insanın iç dünyasına odaklanmaktadır. Pencereden süzülen ışık figürün yüzünü aydınlatırken aynı zamanda gölgede bırakmakta ve bu da içsel bir çelişkiyi simgelemektedir. Düsseldorf Okulu’ndan öğrendiği ışık-gölge oyunlarını ustalıkla kullanan Whittredge, iç mekânın loşluğu ile dışarıdaki

38 Century Derneği (The Century Association), 19. yüzyılın ortalarında New York’ta kurulan seçkin bir entelektüel ve sanatsal topluluktur. Üyeleri arasında ressamlar, yazarlar, politikacılar, mühendisler, akademisyenler ve iş insanları bulunan dernek, sanatı, edebiyatı ve kamusal tartışmaları teşvik ederek aynı zamanda sosyal ve kültürel etkileşimlerin merkezi haline gelmiştir. Üyeleri arasında Asher B. Durand, Frederick E. Church, John F. Kensett ve Henry Tappan gibi önemli isimler yer almıştır. Century, yalnızca bir sanatçı kulübü değil, aynı zamanda şehrin önde gelen entelektüellerinin bir araya geldiği prestijli bir topluluk olarak da bilinmektedir. Bilgi için bkz; Nevins, 1947, 7.

39 Janson, 1979, 74.

40 Janson, 1979, 74.

41 Favis, 1995, 15.

42 Janson, 1979, 72.

aydınlık arasında bir tezat oluş-
turarak figürün yalnızlığını ve
hüzününü vurgulamaktadır. Doğa
manzaralarında kullandığı sıcak
renklerin aksine, iç mekânda daha
soğuk renkler tercih ederek figü-
rün iç dünyasının karmaşıklığını
gözler önüne sermektedir. Bu iç
mekân görüntüleri, Whittred-
ge'in sanatçı kimliğini sorgular-
ken karşılaştığı sorunları çözmek
için de bir alan sağlamaktadır.
Öncelikle, iç mekân ortamı, uzun
süre ülkesinden uzak kaldıktan
sonra kendini Amerikalı bir pey-
zaj ressamı olarak yeniden ko-
numlandırmaya çalışırken yaşadığı
sanatsal sorunları ele almasına
olanak tanımıştır. İkinci olarak,
bu huzurlu evler, iç savaşın ya-
rattığı kaostan tam zıttı bir dünya
sunmaktadır. Ve ayrıca bu eser-
lerin, Whittredge'in bu tabloları
yaptığı dönemde kendi hayatında
eksik olduğunu hissettiği ev kon-
foru duygusunu çağrıştırmış ola-
bileceği düşünülmektedir.⁴³



Görsel 7: Whittredge, W. (1864). *Geriye Dönüş*, tuval üzerine yağlıboya, 29.2x46.9 cm, The Peabody Enstitüsü Koleksiyonu.

Whittredge'in iç mekân resimlerine yönelimi, yalnızca tematik bir çeşitlilik değil, aynı zamanda sanatçının kendini “Amerikalı” bir ressam olarak yeniden tanımlama sürecinde yaşadığı sanatsal ve kimliksel arayışın bir yansımasıdır. Avrupa’dan dönüşünün ardından, Amerikan doğasını resmetmeye çalışan sanatçının, geçici bir süreyle manzara yerine iç mekâna yönelmesi; bu süreci anlamlandırmaya çalıştığı, hatta bu kimlik dönüşümünü içselleştirme çabasının bir göstergesi olarak okunabilir. Bu yönüyle iç mekân temsilleri, bu çalışmanın temelini oluşturan “Whittredge'in eserleri aracılığıyla Amerikan ulusal kimliğinin nasıl şekillendiği” sorusuna da katkı sunmaktadır.

Whittredge, 1866 yılında General Pope’a Batı keşif gezisinde eşlik etmiş ve bu gezi ile birlikte Amerika Birleşik Devletleri’nin batısına yönelmiştir. Bu dönemden sonraki süreçte ürettiği eserlerinde, batının uçsuz bucaksız manzaralarını, Amerikan yerlilerine ait köyleri, yerel kültürleri resmetmiş ve Rocky Dağları’nın birçok manzarasını

43 Favis, 1995, 15.

tuvaline aktarmıştır.⁴⁴ Sanatçının bu keşif gezilerine katılması, eserlerinde “manifest destiny” söylemiyle iç içe geçmiş, yeni bir ulusal kimlik anlatısı benimsemesine ve aynı zamanda yerli halklara dair gözlemlerini de resimlerine yansıtmasına olanak tanımıştır.

Whittredge’in Kızılderili Kampı (Görsel 8) ve Kızılderililer Platte Nehri’ni Geçerken (Görsel 9) isimli eserleri, açık ve geniş bir peyzajın ortasında yerli halkı ve nehrin hemen kıyısında kamp yerleşimini tasvir etmiştir. Birkaç yönlü okunabilecek bu eserlerde bir yandan Manifest Destiny kavramını, Amerika Birleşik Devletleri’nin batısında boş ve keşfedilecek araziler olduğu fikri yönünde desteklerken bir yandan da yerli halkların varlığını görünür kılmaktadır. Whittredge’in eserlerinde sergilediği bu yaklaşım, açık bir politik söylemden kaçınarak, daha çok gözlemleyen ve belgeleyen bir bakış açısı yansıtmaktadır.

Sanatçı, 1870’te John Frederick Kensett (1816-1872) ve Sanford Robinson Gifford (1823-1880) ile birlikte Batı’ya ikinci bir gezi düzenlemiştir. Otobiyografisinden Batı’ya üçüncü bir gezi daha yaptığı bilinmektedir. Tarihi tam olarak bilinmemekle birlikte bu gezinin 1871 yılında gerçekleşmiş olabileceği ileri sürülmektedir. Bu iddia, “Platte Nehri, 23 Haziran 1871” imzalı “Bir Ağaç Çalışması, Colorado” adlı bir eskize dayanmaktadır.⁴⁵ Batı’ya yapılan bu geziler, tamamen Manifest Destiny ideolojisi çerçevesinde şekillenmiştir.

1875-76’da Akademi başkanlığına gelen sanatçı, aynı zamanda Chicago Sergisi’nde de komite üyesi olarak görev almıştır.⁴⁶ 1870-1876 yılları sanatçının kariyerinde zirveyi yaşadığı yıllar olmuştur. Bu yıllar boyunca Whittredge kariyerinin en parlak noktasına ulaşarak ulusal sanat sahnesinde önemli bir figür haline gelmiştir. 1872’de, Jervis McEntee (1828-1891), Sanford Gifford ve William Beard (1825-1900) ile birlikte Viyana Sergisi Komitesi’nde görev yaparken basındaki eleştiriler nedeniyle 12 Aralık’ta istifa etmiş ve işlerini Ulusal Tasarım Akademisi’ne devretmiştir.⁴⁷ Bu dönem, Whittredge’in sanatsal ve kurumsal alanda kazandığı görünürlük sayesinde, Amerikan manzara resmi geleneği içindeki yerinin kalıcılığı ve ulusal sanat sahnesine etkisinin arttığı bir süreç olarak değerlendirilmelidir.

44 Bu gezinin yapıldığı yıl hakkında önemli spekülasyonlar olmuştur. Whittredge, kendi biyografisinde bu gezinin iç savaşın hemen ardından, 1865’te yapıldığını belirtmektedir. Ancak, Missouri Askeri Bölümü’nün komutanı olan ve seferin lideri olan General Pope, 14 Haziran, 16 Ağustos ve 21 Ağustos 1865’te St. Louis’te, karargahında bulunuyordu. Ayrıca, Amerika Birleşik Devletleri Hükümeti tarafından yayınlanan bazı belgeler, seferin kesinlikle 1866’da yapıldığını belirtmektedir. Bu, Batı tarihindeki önemli bir seferdi ve başka bir seferle karıştırılması kolay değildir. Missouri Askeri Bölümü Komutanı olarak atandıktan sonra, Pope, Amerikan Yerlileri arasında barış sağlama gezisi için izin almaya çalışıyordu. Bu konuyla ilgili birkaç mektup yayınlanmıştır ve gezinin nedenleri hakkında kısa bir tarihçe sunmaktadır. Bu hükümet belgeleri nedeniyle, Whittredge’in biyografisinde kullandığı tarihler şüpheli görünmektedir. Bilgi için bkz; Anonim, 1910, 7; Wall Moure, 1973, 17-19.

45 Wall Moure, 1973, 21.

46 Anonim, 1910, 7.

47 Janson, 1988, 28.



Görsel 8: Whittredge, W. (1870-76). *Kızılderili Kampı*, tuval üzerine yağlıboya, 36.8x55.6 cm, Terra Amerikan Sanatı Vakfı, Daniel J. Terra Koleksiyonu.



Görsel 9: Whittredge, W. (1867). *Kızılderililer Platte Nehri'ni Geçerken*, tuval üzerine yağlıboya, 27.3x55.9 cm, Özel Koleksiyon.

Sanatçı, 1880'de Summit, New Jersey'de yeni bir eve taşınmasının ardından, New York sanat çevrelerinden yavaş yavaş çekilmiş, Hudson Nehri Okulu dahilindeki faaliyetleri de giderek azalmıştır. Ancak, 1900 yılına kadar 10. caddede yer alan stüdyosunu korumuş ve akademinin yıllık sergilerine iki veya üç manzara resmi göndermeye devam etmiştir.⁴⁸ Sanatçının giderek kamusal alandan çekilmesi, ulusal kimliğin görsel temsiline yönelik katkılarının daha bireysel bir sürece evrildiğini göstermektedir.

48 Janson, 1988, 33.

Worthington Whittredge, sanat hayatının ilerleyen dönemlerinde, doğrudan gözlemlerine dayanan daha gerçekçi bir bakış açısı benimseyerek, sanat anlayışında önemli bir dönüşüm yaşamıştır. Doğal dünyanın inceliklerini ve karmaşıklıklarını daha hassas bir şekilde betimleyerek, eserlerine Amerikan kültürünün ve tarihinin özgün izlerini taşımaya başlamıştır. Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nin batısına yaptığı gezilerde gözlemlediği yerel yaşamlar, yerli halklar ve doğal çevre, onun doğaya yönelik bakışını daha çok sosyo-kültürel bir çerçeveye oturtmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda Whittredge'in geç dönem eserleri, gerçekçilik, gözlem ve toplumsal duyarlılığın görsel belgeleri olarak değerlendirilebilir.

Değerlendirme ve Sonuç

Worthington Whittredge, 19. yüzyıl Amerikan manzara resminin öncülerinden biri olarak, Amerika Birleşik Devletleri'nde Metropolitan Müzesi, Smithsonian ve Brooklyn müzeleri olmak üzere pek çok müzede eserleri bulunan ve hem çağdaşlarına hem de sonraki nesil sanatçılara, Avrupa ve Amerika sanat anlayışlarını birleştiren özgün üslubu, doğayı gözleme dayalı bir yaklaşımla yorumlaması ve manzara resmine kazandırdığı kültürel derinlik ile ilham veren önemli bir figürdür.⁴⁹

Ana ilgi alanı New York ve New Jersey arasında sınır teşkil eden Hudson Nehri bölgesi olan sanatçının, New York eyaletinin kuzeybatısında yer alan Catskills Dağları da tutkusu haline gelmiştir. Çağdaşı pek çok sanatçı gibi o da Avrupa ile Amerika arasında bir gezgin gibi çalışmış, eserlerinde Amerikan ve Avrupa sanat akımlarının etkilerini sentezleyerek, kendine özgü bir estetik anlayış geliştirmiş, aynı zamanda Amerikan peyzaj resminin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Sanatçı uzun bir sanat kariyerinin ardından, oldukça geniş bir eser koleksiyonu ortaya çıkmıştır.⁵⁰

Avrupa'daki sanat eğitimi süresince, özellikle Düsseldorf Okulu ve Barbizon ekolünün etkisi altında kalan sanatçı, eserlerinde ışığın yumuşak geçişlerini ve atmosferik derinliği⁵¹ ustalıklı kullanmıştır. Bu deneyim, Whittredge'in Amerikan manzaralarını resmetme yaklaşımını derinlemesine etkileyerek, yerel peyzajı daha sofistike ve detaycı bir bakış açısıyla ele almasına olanak sağlamıştır. Sanatçının bu dönüşümü, sadece kendi eserlerinde değil, aynı dönemde Avrupa'ya seyahat eden birçok Amerikalı sanatçının

49 Sparrow, 2012, 64.

50 Copplestone, 1999, 52.

51 Atmosferik perspektif Leonardo da Vinci tarafından şu şekilde açıklanmaktadır: Eğer resminizde bir nesnenin diğerinden daha uzakta görünmesini istiyorsanız, öncelikle havanın biraz kalın olduğunu varsaymalısınız. Çünkü böyle bir atmosferde çok uzaktaki nesneler –örneğin dağlar– göz ile dağ arasındaki hava miktarından dolayı havanın mavimsi rengini alarak soluk görünür. Bu nedenle, duvarın hemen arkasındaki ilk binayı kendi doğal rengiyle boyamalısınız. Ondan biraz daha uzakta olanı ise daha az belirgin bir hatla ve havanın mavimsi renginden daha fazla etkilenmiş şekilde resmetmelisiniz. Daha da uzaktaki bir binanın, çok daha uzak görünmesini istiyorsanız, daha mavi tonlarda boyamalısınız. Eğer bir nesnenin, duvarın ötesinde beş kat daha uzak görünmesini istiyorsanız, o nesne beş kat daha fazla mavi ton içermelidir. Bilgi için bkz; da Vinci, 2002, 180.

çalışmalarında da benzer izler bırakarak, Amerikan sanatının gelişiminde önemli bir dönüm noktası meydana getirmiştir.

Worthington Whittredge'in Avrupa seyahati, sanatçıyı hem kişisel hem de sanatsal bir dönüşümün eşiğine taşımıştır. Avrupa ve Amerika'nın farklı sanatsal anlayışları arasındaki çelişki, sanatçıda derin bir içsel arayışa yol açmıştır. Bu arayış, eserlerinde Avrupa'nın düzenli ve pastoral manzaraları ile Amerikan doğasının el değmemiş doğal güzellikleri arasında bir sentez yaratmasına olanak tanımıştır. Whittredge, bu özgün yaklaşımıyla sadece döneminin önde gelen sanatçılarından biri olmakla kalmamış, aynı zamanda Amerikan manzara resminin gelişimine de önemli katkılar sağlamıştır. Whittredge ve döneminin diğer sanatçıları, Avrupa'dan getirdikleri estetik anlayışı Amerikan manzaralarıyla birleştirerek, manzara resmini ulusal bir kimliğin ve estetik anlayışın sembolü haline getirmişlerdir. Özellikle Hudson Nehri Okulu'nun sanatçıları, Amerikan peyzajını geniş ve idealleştirilmiş bir biçimde tasvir ederek, Amerikan sanatının temelini oluşturan bir estetik anlayışı ortaya koymuşlardır. Whittredge, aynı zamanda bu anlayışı kişisel ve kültürel bir senteze dönüştüren bir figür olarak da öne çıkmaktadır.

Whittredge'in mirası, Amerikan manzara resminin hem yerel hem de uluslararası etkilerle zenginleşerek çok katmanlı bir yapıya kavuştuğunu göstermektedir. Bu yapı; Avrupa'daki sanatsal birikimin etkisiyle gelişen biçimsel özellikleri, doğaya ulusal kimlik atfeden tematik yaklaşımı ve dönemin ideolojik bağlamıyla kurduğu ilişkiyi bir arada barındırmaktadır. 19. yüzyılda Amerikan kimliği, yalnızca politik bir kavramdan ibaret değil, aynı zamanda doğa ile kurulan ilişki, genişleme ideali (Manifest Destiny) ve kıtanın "keşfi" gibi unsurlar etrafında şekillenen bir kültürel anlatıdır. Whittredge'in manzara resimleri, bu ulusal anlatının bir parçası olarak, ABD'nin doğasının yalnızca bir coğrafi alan değil, tarihsel ve kültürel bir kimlik unsuru olduğunu vurgulamaktadır.

Whittredge'in sanat kariyeri ve eserleri, Amerikan sanatının zengin ve çeşitli doğasını anlamak için önemli bir pencere açmaktadır. Sanatçının mirası, bugün de Amerikan peyzaj resminin önemli bir parçası olarak yaşamaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- Adams, S. (1994). *The Barbizon School&The Origins of Impressionism*, Phaidon Press Limited.
- Aikin, R. C. (2000). Paintings of Manifest Destiny: Mapping the Nation. *American Art*, 14(3), 79–89.
- Anonim. (1879). Worthington Whittredge. *The Aldine*, 9(12), 372–377.
- Anonim. (1885). The National Academy of Design. *National Academy Notes Including the Complete Catalogue of the Spring Exhibition*, National Academy of Design, 4, 127–138.
- Anonim. (1910). Worthington Whittredge. *American Art News*, 8(21), 7–7.
- Avery, K. J. (2000). The Hudson River School. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/hurs/hd_hurs.htm (October 2004) (Erişim tarihi: 23.08.2024)
- Baur, J. (ed), (1942), *The Autobiography of Worthington Whittredge 1820-1910*, Brooklyn Institute of Arts and Sciences.
- Copplestone, T. (1999). *The Hudson River School*, Gramercy Books, New York.
- da Vinci, L. (2002). *A treatise on painting* (J. F. Rigaud, Çev.), Prometheus Books, New York.
- Deshmukh, M. F. (1983). Between Tradition and Modernity: The Düsseldorf Art Academy in Early
- Farthing, S. (ed), (2020), *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayalperest Yayınevi.
- Favis, R. S. (1995). Home Again: Worthington Whittredge's Domestic Interiors. *American Art*, 9(1), 15–35.
- Flad, H. K. (2009). The Parlor in the Wilderness: Domesticating an Iconic American Landscape. *Geographical Review*, 99(3), 356–376.
- Howat, J. K. (1972). The Hudson River School. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 30(6), 272–283.
- James, C. E. (1985). Worthington Whittredge: Drawings from Life. *Archives of American Art Journal*, 25(4), 17–19.
- Janson, A. F. (1979). Worthington Whittredge: The Development of a Hudson River Painter, 1860-1868. *American Art Journal*, 11(2), 71–84.
- Janson, A. F. (1988). Worthington Whittredge and the Crisis of Hudson River Painting. *Source: Notes in the History of Art*, 8(1), 28–33.

- Janson, A. F., & Dwight, E. H. (1977). Worthington Whittredge: Two Early Landscapes. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 55(4), 199–208.
- McNaught, K. W., Ricker J. C., Saywel J. (1963), *Manifest Destiny (A Short History of the United States)*, Clarke Irwin & Company, Canada.
- Nevins, A., (1947), The Century, 1847-1866, *The Century 1847-1946*, The Century Association, New York, s. 3-25.
- Nineteenth Century Prussia. *German Studies Review*, 6(3), 439–473.
- Sparrow, A. (2012), Boundless: Important American Paintings, V.13, Questroyal Fine Art, LLC.
- Wall Moure, N. D. (1973). Five Eastern Artists out West. *American Art Journal*, 5(2), 15–31.
- Whittredge, W. (1848). Art Authority. URL: <https://community.artauthority.net/work.asp?wid=41388&pos=75> (Erişim tarihi: 11.10.2024)
- Whittredge, W. (1859). Top of Art. URL: <https://www.topofart.com/artists/Whittredge/art-reproduction/19726/View-of-the-Claudean-Aqueduct-Near-Rome.php> (Erişim tarihi: 12.10.2024)
- Whittredge, W. (1859a). Meisterdrucke. URL: <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Thomas-Worthington-Whittredge/392659/Morning-on-Lago-Maggiore.html> (Erişim tarihi: 27.09.2024)
- Whittredge, W. (1860). Useum. URL: <https://useum.org/artwork/View-of-West-Point-on-the-Hudson-Worthington-Whittredge-1861> (Erişim tarihi: 8.11.2024)
- Whittredge, W. (1861). The Cleveland Museum of Art. URL: <https://www.clevelandart.org/art/1975.20> (Erişim tarihi: 26.09.2024)
- Whittredge, W. (1864). The Peabody Art Collection. URL: <https://www.msa.maryland.gov/msa/speccol/sc4600/sc4680/html/whittredge.html> (Erişim tarihi: 5.9.2024)
- Whittredge, W. (1867). Sotheby's. URL: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/the-wolf-family-collection-spirit-of-america/indians-crossing-the-platte-river> (Erişim tarihi: 18.03.2025)
- Whittredge, W. (1870-76). Terra Foundation for American Art. URL: <https://conversations.terraamericanart.org/artworks/indian-encampment/> (Erişim tarihi: 18.03.2025)
- Whittredge, W. (1859-60). ArtAuthority .URL: <https://community.artauthority.net/work.asp?wid=41388&pos=75> Erişim tarihi: 12.10.2024)

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar bir çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek beyanı yapmamıştır.

İntihal ve Diğer Etik Beyanlar: İntihal taraması *iThenticate* yazılımıyla yapılmış ve benzerlik oranı, derginin üst sınırı olan %15’in altında çıkmıştır. Yazar, kullandığı görsellerle ilgili bir telif problemi olmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Plagiarism & Other Ethical Statements: Plagiarism detection was conducted using the *iThenticate* software and the similarity ratio was detected below the journal’s upper limit of 15%. The author declared that there is no copyright problem with the images she used.

Makaleler, ilk başvurudan yayın aşamasına değin, ön inceleme, hakem değerlendirme, editör ve İngilizce editörü inceleme süreçlerinde görülen ihtiyaçlara göre, gözden geçirme ve düzeltme yapabilmesi amacıyla yazara en az bir kere geri gönderilmekte ve yayın öncesinde de yazarın son durum onayı alınmaktadır. Yoğunluk ve personel sıkıntısı dolayısıyla dergi tarafından ayrıca nihai, detaylı bir redaksiyon işlemi yapılamamaktadır. Dilin kullanımı, imlâ ve redaksiyonla ilgili hususlar ve kullanılan görsellerin kalitesi yazarların sorumluluğundadır.

From the first submission to the publication stage, articles are returned to the author at least once for review and correction, depending on the needs encountered during the preliminary review, peer review, editor and English editor review processes. In addition, the author’s approval is obtained for the final version of the article in publication format before publication. Due to the density, and lack of personnel, no additional redaction (editing the writing/typing) is performed by the journal. The language usage, expressing style, spelling, typing and reduction matters and the quality of the images used are the responsibility of the authors.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | Ege University, Faculty of Letters
Sanat Tarihi Dergisi | Journal of Art History
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 34, Sayı: 1, Nisan 2025 | Volume: 34, Issue: 1, April 2025

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Selami FEDAKAR ♦ Baş Editör (Editor in Chief): Dr. Ender ÖZBAY ♦ Editöryal Kurul (Editorial Board): Prof. Dr. Lale DOĞER, Prof. Dr. Semra DAŞCI, Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryâ - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

(İlgili sayının bilimsel hakemleri, tüm makaleleri içeren “Sayı Tam Dosyası”nda belirtilmiştir.)
(The scientific referees of the relevant issue are presented in the “Full Issue File” containing all articles.)

[İnternet Savfası \(Acık Erisim\)](#)

[İnternet Page \(Open Access\)](#)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.



ERZURUM ARKEOLOJİ MÜZESİ'NDEN KAÇAR DÖNEMİNE AİT FİĞÜRLÜ, MADENÎ BİR İÇKİ KABI



A FIGURATIVE METAL DRINKING BOWL FROM THE QAJAR PERIOD IN THE ERZURUM ARCHAEOLOGY MUSEUM

Nihat Sefa KOMESLİ*

Ayşe DURAN**

ÖZ

Türk sanatında MÖ 4000-1000 dolaylarında görülen madeni eserlere, İslam sanatında 7. yüzyılda rastlanılmaktadır. İslam madenleri, klasik devrini 11. yüzyılda İran ekolüyle yaşamaya başlamıştır. Bu dönem aynı zamanda Selçukluların İran'a geldikleri dönemdir. Selçuklular, maden sanatına yeni teknik ve formlar katmış, geniş kompozisyon dağarcığında eserler vermişlerdir. Bu gelişmişlik düzeyi Irak, Mısır, Suriye, Anadolu gibi farklı bölgelere tesir etmiş, İran'da ise Timurlular, Safeviler ve Türk hanedanı Kaçarların maden sanatıyla Selçuklu geleneği devam ettirilmiştir. Bu örneklerden biri de Erzurum Arkeoloji Müzesi deposunda muhafaza edilen figürlü madeni kâsedir. Üzerinde dönem bilgisi bulunmayan eser, bezeme anlayışı ve teknik detaylarıyla Kaçar maden ekolüne aittir. İran madenlerinde Selçuklu ile başlayan; av, avcı, hayvan mücadele sahneleri, ejderler, rûmi merkezli bitkisel motifler gibi öğeler söz konusu eserde görülmektedir. Ancak tarihlemeye bu kıstaslar yeterli değildir. 19. yüzyıl İran kültür ve sanat hayatı, Avrupa ile kurulan ikili ilişkilerden etkilenmiş, maden sanatı da bu etkilere açık kalmıştır. Figürlerde Avrupa tarzı kıyafetler, biçimler, İslam sanatında görülmeyen fantastik insan figürleri, hayali yaratıklar, Avrupa grotesk tarzını yansıtan tasvirler yaygınlaşmıştır. Konumuzu oluşturan kâse de bu etkilere sahiptir. Ayrıca 18. yüzyılın ortalarından itibaren terk edilmeye başlanan ve İran madenlerinin ortak özelliği olan tarama stili de eserin dönemini belirlemede yardımcı olmuştur. Bu durumu daha belirgin kılma amacıyla çalışma yönteminde; Kaçar maden sanatı, eserin tanıtımı, üslup ve dönemin tartışıldığı değerlendirme bölümünden oluşan başlıklar belirlenmiştir. Maden sanatı örnekleri, malzemenin yeniden kullanılabilir olmasıyla günümüze görece az sayıda ulaşan eserlerdir. Bunlar arasında Kaçar maden sanatı üslup detayları yeterince anlaşılamamış bir ekoldür. Bu açıdan çalışmada, günümüze az sayıda ulaşmış figürlü Kaçar madenlerinden birini ve bunun özelinde eklektik bir anlayışa sahip bu üslubu bilim dünyasına tanıtmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Maden Sanatı, Kaçar Hanedanı, Büyük Selçuklu Madenleri, Figürlü Maden, İran Maden Sanatı.

* Arş. Gör. Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8141-6168> ♦ E-mail: nihatkomesli@atauni.edu.tr

** Doktora Öğrencisi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5604-4809> ♦ E-mail: ayse.duran16@ogr.atauni.edu.tr

ABSTRACT

In Turkish culture and art, metal artifacts emerged around 4000-1000 BCE, in Islamic art, they first appeared in the 7th century. Islamic metalwork entered its classical period in the 11th century with the influence of the Iranian school. This period also marks the time when the Seljuk Turks arrived in Iran. The Seljuks introduced new techniques and forms to metal art and included a wide range of compositions in their works. This level of advancement influenced various regions, including Iraq, Egypt, Syria, and Anatolia. In Iran, the Seljuk tradition of metal art was continued through the Timurid, Safavid, and ultimately the Qajar dynasties, a Turkish dynasty. One example of this tradition is the figurative metal bowl currently preserved in the storage of the Erzurum Archaeology Museum. No information regarding its production date or place is available on the bowl. However, upon examination, it was seen that the piece belongs to the Qajar metalwork school due to its decoration style and technical details. The piece features elements commonly found in Iranian metal art that starts from the Great Seljuk period, such as hunting scenes, hunters, animal combat scenes, dragons, composite animal figures, stylized vegetal motifs with rumi patterns, medallions, and vegetal background fillings. However, these criteria alone are insufficient for precise dating. During the 19th century, when the Qajar Dynasty ruled Iran, Western-style changes began to emerge. In this century, bilateral relations established with Europe had a significant influence not only politically and militarily but also on cultural life and artistic works. Metal art remained open to Western influences in its technique and decorative styles. European-style clothing and postures reflected in the figures, fantastical human figures not seen in Islamic art, imaginary creatures, and depictions reflecting the European grotesque style became widespread. The metal bowl in question also contains elements of these influences. Additionally, to determine the artifact's period, the technical details of Iranian metal art were examined. As well as being a common feature in Iranian metal art, the crosshatching style, first seen in the 14th century and gradually abandoned after the mid-18th century, has served as a key clue for dating the piece. To clarify this further, the methodology of the study consists of sections discussing the origins of Qajar metal art, the description of the artifact, stylistic analysis, and a review of the period. The study explores how Qajar metal art was shaped by the decorative traditions of the Seljuk period and the long-established Iranian heritage. It also examines the influence of European artistic styles, particularly the grotesque, and how the Qajars adapted this blend to their own artistic approach. Due to the reusability of metal, fewer examples of metal art have survived to the present day. Among these, the stylistic details of Qajar metal art remain insufficiently understood. Therefore, this study aims to introduce one of the few surviving figurative Qajar metal pieces to the academic world. Through this artifact, it also seeks to explore the stylistic features of Qajar metal art, characterized by its eclectic approach.

Keywords: *Metal Art, Qajar Dynasty, Great Seljuk Metalwork, Figurative Metal, Iranian Metal Art.*

Giriş

Türk Sanatı ve mitolojisi içerisinde önemli bir yeri olan maden, MÖ 4000-1000 yıllarında ortaya çıkmış, Anav Kültüründen itibaren Türk sanatında yerini almıştır¹. İslami döneme gelindiğinde ise maden, diğer dönemlerde olduğu gibi hem fonksiyonel amaçlarla hem de sanat eseri yapımında kullanılmıştır. Kızıldeniz'in doğu ve batısı, yukarı Nil havzası, Mezopotamya, Endülüs, Anadolu, Irak, İran, Horasan bölgeleri zengin maden yatakları olması hasebiyle farklı teknik ve kompozisyonlarda eserlerin verildiği başlıca bölgeler haline gelmiştir². Bunlar arasında İran maden sanatı, İslam sanatının klasik çağının başlangıcı olan 11. yüzyılda önemli bir merkez olmuştur. Bu dönem aynı zamanda Selçuklu Türklerinin İran bölgesine geldikleri dönemdir³. Konumuzu oluşturan madeni kâse de İran'da Büyük Selçuklu eliyle başlayan maden sanatı ekolünün pek çok unsurunu bünyesinde barındırmaktadır.

Konumuzu oluşturan madeni kâse günümüzde Erzurum Arkeoloji Müzesi deposunda bulunmaktadır. Üzerinde çeşitli insan, hayvan ve hayali yaratıklardan oluşan figüratif bezemeler, stilize edilmiş bitkisel motifler ve geometrik süslemelerden oluşan farklı kompozisyonlar yer almaktadır. Bezemeler içerisinde İslam öncesi Türk sanatına ait ikonografik anlatıların yanı sıra süslemelerin biçimlenişinde yoğun bir Türk etkisi ile Avrupa ve Rus sanatının tesiri görülmektedir. Eserin, yapılan araştırmalar neticesinde İran'da kurulmuş Türk hanedanı olan Kaçarlar döneminde imal edilen madeni eserlerle büyük benzerlikleri olduğu tespit edilmiştir. Bu açıdan çalışmada belirlenen yöntemde, Kaçar maden sanatı kökeni ile birlikte incelenmiş, eserin tanıtımı yapılmış ve değerlendirme bölümünde üslup ile tarihlendirme detaylandırılmıştır.

Kaçar Hanedanı Dönemi (1795-1925) Maden Sanatı

İran topraklarında Safevi Devleti'nin (1501-1736) hakimiyetinin son bulmasının ardından yaşanan iç karışıklık, Türklerin ve Afganlıların İran coğrafyasını himayeleri altına almak için mücadele etmesine sebep olmuştur. Yaklaşık 60 yıl süren bu iç karışıklıklardan sonra, 1795 yılında Ağa Muhammed Han önderliğinde başkenti Tahran olan Kaçar Hanedanı kurulmuştur⁴. Kaçar Hanedanı siyasi, askeri vb. alanlarda olduğu gibi sanatta da Safevilerin takipçisi olmuştur. Bununla birlikte Avrupalılar ile gerçekleştirilen ikili ilişkiler, devletin her anlamda Avrupalı yeniliklere açık olmasını sağlamıştır⁵. Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi ve buradan hocaların getirtilmesi ile matbaanın İran'da kurulması gibi yenilikler, İran Kaçar devrinin, kültür ve sanat açısından değişimin başladığı bir geçiş dönemi olmasını sağlamıştır⁶. Batıda sanayi devriminin gerçekleşmesi sonucu endüstrinin hızla gelişmesi ve Avrupa'dan ithal edilen fabrikasyon ürünlerin artması,

1 Koca, 2017, 6.

2 Aktan, 2003, 310.

3 Atıl, Chase ve Jett, 1985, 15.

4 Karadeniz, 2004, 61.

5 Sümer, 2001, 51-52.

6 Kurtuluş, 2001, 53.

Kaçar maden sanatının da değişmesine sebebiyet vermiştir⁷. Kaçar sanatı İran gelenekleri ve Avrupa sanatı dışında Rusya etkisinde de kalmıştır⁸. Bu açıdan Kaçar maden sanatını, kökenleri ve etkileşim alanıyla incelemek, konumuzu oluşturan madeni kâse için de referans oluşturmaktadır.

7. yüzyılda erken dönemini yaşamaya başlayan İslam maden sanatı, İran'da Büyük Selçuklular vasıtasıyla ikinci evresini yaşamış, bu evre 13. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir⁹. Selçuklu devri ve tesiriyle özel örneklerin verildiği bu dönem, Moğol istilasına kadar sürmüş, figüratif, bitkisel ve geometrik kompozisyonlu bezemelerin yanında yazı kuşaklarından oluşan süslemelerle Selçuklu ekolü ortaya çıkmıştır¹⁰. Farklı tekniklerde eserler verilen Selçuklu maden sanatında, bezemelerin genellikle dilimli maddelerden içerisine alındığı, bitkisel ve geometrik motiflerin aynı zamanda ana kompozisyonun zemin dolgusu olarak kullanıldığı, figüratif süslemelerde hikâyeci bir üslubun belirlediği geniş kompozisyon dağarcığında eserler görülür. Bu üslubun genel özellikleri arasında; küfi, nesih ve sülüs yazı türünün yaygın olduğu, müzisyenler, rakkaseler, sunu yapan hizmetliler, başta kuş figürleri olmak üzere çeşitli hayvanlardan oluşan yaygın bir anlatımın varlığı göze çarpar. Selçuklular eliyle zirve noktasına ulaşan İran maden sanatı, Kahire, Şam, Halep, Bağdat, Musul ve Anadolu gibi farklı coğrafyalara etki etmiş,¹¹ Moğol istilası ile birlikte bu ekolde bazı değişimler meydana gelmiştir. Timurlu döneminde özellikle yazı kuşakları ve bitkisel bezemelerde Selçuklu tesiri devam etmiş, Timurlular Safevi maden sanatının temellerini oluşturan örnekler vermişlerdir¹². Ancak İran maden sanatında hikâyeci anlatıma sahip figürlü süslemelerin Timurlu döneminde ortadan kalktığı, bunun yerine iki boyutlu ve birbirini tekrar eden soyut bitkisel motiflerin geçtiği görülür¹³. Timurlulardan sonra yaşanan Safevi döneminde ise figürlü bezemeler yeniden maden sanatının konusu olmuş, Safevi maden sanatı, Büyük Selçuklu döneminde altın çağını yaşayan Horasan ekolü mirasını devralmıştır¹⁴.

Selçuklu sonrası İran maden sanatının gelişimi genellikle iki dönemde incelenir. Bunlardan ilki 14. yüzyılın ortalarından 16. yüzyılın ortalarına kadar olan süreçtir. 16. yüzyılın ortalarından 18. yüzyılın ortalarına kadar olan dönem ise ikinci dönemdir¹⁵. İran ikinci dönem maden sanatında birinci dönemden farklı olarak yeni tip eserlerin ortaya çıkması (parfüm kapları, aynalar, şemsiyeler, kilit ve anahtarlar, astronomik aletler vb.)¹⁶, gümüş ve altın kakma tekniğinin azalması dikkat çeker. Bunlar arasında altın kakma

7 Attarzadeh, 2020, 1.

8 Hatampour Ghiasi, 2020, 25, 26.

9 Maraşlı & Altın, 2024, 329.

10 Erginsoy, 1978, 505.

11 Shiran, Parvin & Mastalizadeh, 2018, 98; Yetkin, 1976, 207.

12 Melikian-Chirvani, 1974, 543.

13 Göktaş Kaya, 2009, 48, 58.

14 Melikian-Chirvani, 1974, 542; Detaylı bilgi için; Duran & Komesli, (2025), 103-121.

15 Ivanov, 2003, 622.

16 Nejad, 2021, 456.

teknîği yine de Kaçar dönemi sonlarına kadar devam etmiştir¹⁷. Maden sanatındaki değişimler arasında, Arapça metinlerin yerine Farsça yazıtların kullanılması, birinci dönemde kullanılan nesih veya sülüs yazının yerini yoğun şekilde nestalik yazı türünün alması gibi farklılıklar görülür. Bu özellikler dışında birinci dönemden farklı olarak süsleme kompozisyonlarında da büyük değişiklikler yaşanmıştır. Birinci dönemde figürlü metal eserlerin sayısı görece daha az iken ikinci dönem maden sanatında insan, hayvan ve hayali yaratıklar çokça kullanılmıştır¹⁸. Birinci dönem İran metal sanatında Selçuklu dönemi ile başlayan Horasan ekolünün kuvvetli bir etkisi vardır. 17. yüzyılda yapılan eserlerde ise bu ekolün zayıfladığı anlaşılmaktadır. Bunun sebebi olarak 18. yüzyılda Safevi Devletinin çöküş süreci ve bu dönemde yaşanan siyasi çalkantıların kentsel yaşamda bir gerilemeye yol açması gösterilmektedir. Bu gerilemeden maden sanatı da etkilenmiştir. 19. yüzyıla gelindiğinde Safevi dönemi metal eserleri ile Kaçar Handanı dönemi metal eserleri arasındaki ayırt edici özellikler ortaya çıkmaya başlamıştır. Özellikle süsleme programlarında, Safevi dönemi metal eserlerinde gördüğümüz bitkisel bezeme unsurları, 19. yüzyıl Kaçar maden sanatında¹⁹ Safevi dönemine nazaran azalmış, insan, hayvan ve hayali yaratıkların iç içe geçmiş şekilde karmaşık bir biçimde yüzeylere yerleştirildiği kompozisyonların kullanımı yaygınlaşmıştır²⁰. 18. yüzyılın ikinci yarısı ile başlayan bu değişiklikler Kaçar Hanedanının yıkılışına kadar devam etmiştir.

Kaçar dönemi maden sanatı, Selçuklular vasıtasıyla zirve noktasına ulaşan İran maden sanatının kimi özelliklerini bünyesinde barındırır. Kendinden önce bu topraklara hükmetmiş olan Safevilerin takipçisi olan Kaçarlar, maden sanatında da Safevilerin izinden gitmiştir. Özellikle ilk dönem madenleri Safevi üslubuyla karakterize edilmiş, eserlerin arka planında stilize bitkisel motiflerin ağırlıkta olduğu bir fon belirlenmiş, ikonografik açıdan Safevilerde görülen kompozisyon öğeleri kullanılmış, yazı kuşakları ön plana çıkarılmış ve “canlandırmacı” bir üslup meydana getirilmiştir²¹. Eserlerde, rûmî uçlu dolama dallardan oluşan bitkisel unsurlar göze çarpar. Farklı bitkisel bezemelerin aynı zamanda zemin dolgusu olarak kullanıldığı, figüratif bezemelerin madalyonlar içerisine alındığı, hikâyeci bir üslubun kullanıldığı, figürlerin yüzlerinde ve kıyafetlerinde Selçuklu ile başlayan etkilerin görüldüğü, hayvan mücadele sahneleri başta olmak üzere İslam öncesi Türk sanatına dayanan kompozisyonların yaygınlık kazandığı anlaşılmaktadır. Bunların yanı sıra Avrupa ile olan ikili ilişkiler neticesinde, Avrupalı tarzda kıyafetler, fantastik varlıklar, demonları andıran hayali yaratıklar Kaçar maden sanatında yerini almıştır. Tüm bu bilgiler ışığında Kaçar maden sanatı, dönemin diğer sanat kollarında olduğu gibi köklü İran gelenekleri ve Avrupa sanatının etkisini yansıtan eklektik bir anlayışa bürünmüştür²².

17 Allen, 1982, 29.

18 Ivanov, 2003, 626-628.

19 Ivanov, 2003, 627-628.

20 Smith, 1880, 62-63.

21 Melikian-Chirvani, 1983, 311, 313, 314, 317.

22 Gugunava, 2016; Nejad, 2021, 459.

Kaçar dönemi maden sanatı örnekleri arasında bitkisel unsurların hem natüralist hem de stilize etkilerle görüldüğü eserler bulunmaktadır. Bunlar arasında 19. yüzyılın sonlarına ait bir örnekte (Fot. 1) iç içe geçmiş rümi uçlu dolama dallar ve zemin dolgusu olarak kullanılan çeşitli stilize bitkisel motiflerin yanı sıra natüralist etkili çiçeklerden oluşan bezemeler görülmektedir. Figüratif süslemenin artış gösterdiği Kaçar dönemine uygun olarak eserde madalyonlar içerisine alınmış çeşitli hayvan figürleri yer almaktadır. Bunlar; kuş, tavşan ve kedi gibi gerçekçi hayvanların yanında hayali hayvan figürlerinden oluşarak Kaçar dönemi maden sanatının özelliklerini yansıtmaktadır. Eserin dikkat çeken noktalarından biri de “tarama stili” olarak adlandırılan ve Kaçar maden sanatında son örnekleriyle karşılaşılan bir tekniğin uygulanmasıdır. Eserde, arka plan kısmen dikey vuruşlarla taranmıştır.



Fot. 1: Kaçar dönemine ait pirinç kâse, oyma tekniği, İran, 19. yüzyıl sonu, (Rosebery London, 2020).

Tarama stili, İran maden sanatını tarihlemeye önemli bir belirteçtir. Madeni eser yüzeylerinin yoğun şekilde tarandığı örnekler 18. yüzyıldan sonra görülmez. Bu yüzyıldan itibaren de bazı örneklerde kısmi bir tarama söz konusudur. İran maden sanatının bir özelliği olan bu stil ilk kez 14. yüzyılda uygulanmıştır. Bu dönemde eserlerin arka planı çapraz vuruşlarla taranmış, çapraz tarama tekniği eser üretim hızında yavaşlamaya neden olduğundan 16. yüzyılda yerini dikey tarama tekniğine bırakmıştır. Üretim hızını artıran bu teknik de 18. yüzyılın ortalarından itibaren terkedilmiştir²³. Eserde tarama stili'nin yalnızca ağız ve iç gövde bölümlerinde dairesel şekilde sıralanması bu tekniğin son aşamalarından birini oluşturmaktadır.

Kaçar dönemi maden sanatında dikkat çeken unsurların başında hayali yaratıkların sıkça işlenmesi yer almaktadır. Bunlar arasında farklı türlerin bileşiminden oluşan karma hayvan stilinde ele alınan örneklerin yanı sıra fantastik figürler de mevcuttur. Günümüzde Metropolitan Müzesi'nde bulunan bir örnekte (Fot. 2a) madalyonlar içerisinde yer alan hayali hayvan figürleri arasında; yırtıcı bir hayvanın gövdesi ve ejder başından oluşan karma hayvan figürü bu türün Kaçar sanatındaki en yaygın uygulamalarındandır. Ejderin ağız kısmı yine bu dönemde örneklerini gördüğümüz haliyle uzatılmıştır. Figürün baş kısmı kendine saldırır halde gövdeyi ısırılmaktadır. Eserde görülen fantastik yaratıklar bu dönemde yaşanan batılı etkilerle birlikte 19. yüzyılda yaygınlaşmıştır. Bu yüzyılda insan, hayvan ve hayali figürler ile insanların kıyafetlerinde batılı etkileri görmek mümkündür²⁴ (Fot. 2b).

Bu dönem madenlerinde en yaygın görülen sahneler arasında mücadele halindeki hayvanlar ile avcı figürleri yer almaktadır. Bunlar arasında günümüzde Victoria &

23 Ivanov, 2003, 628.

24 Ivanov, 2003, 624-626.



Fot. 2: a. Kaçar dönemi madeni vazo gövde bölümü, b. Madeni vazo dip bölümü, bakır-gümüş alaşımı, (Metropolitan Museum, Vase, 19th Century).

Albert Müzesi'nde bulunan madeni kâse (Fot. 3a) gelişmiş üslubuyla dikkat çeker. Eserde yoğun stilize bitkisel motifler yine rûmi uçlu dolama dallardan oluşan bordürlerle ele alınarak dönemin genel özelliğini yansıtmıştır. Madalyonlar içerisine alınmış figürler ise Avrupa tarzı kıyafetlere ve duruşlara sahip insan figürleri, ejder ile mücadele halinde karma hayvan figürü ve ejder ile natüralist hayvanları avlayan avcı figürlerinden oluşan kompozisyonlar olarak görülür. Bu kompozisyonlarda avcı figürleri genellikle dilimli bir başlık, çizme ve cepkenden oluşan kıyafetlerle Kaçar sanatının genel üslubunu yansıtır. Avcılar, dört nala hareket eder biçimde ele alınmış, atlarının üzerinde ileriye doğru atılmış ve havaya kaldırdıkları ellerinde mızrak tutar şekilde işlenmiştir. Avcı figürünün bu genel düzenlemesini yansıtan bir örnek de günümüzde Erzurum Arkeoloji Müzesi'nde yer alan Kaçar dönemine ait madeni bir ibrikte görülmektedir (Fot. 4; Çiz. 1)²⁵.

Fot. 3:

a. Kaçar dönemi pirinç kâse



b. gövde bezeme detayı, oyma tekniği, (Victoria and Albert Museum, Bowl, 19th Century).



25 Çınar, 2014, 171.

Fot. 4:
Kaçar dönemine
ait bakır ibrik



Çiz. 1:
Avcı figürü,
Erzurum Arkeoloji
Müzesi (Çınar,
2014, 179, 182).

Kaçar maden sanatının genel özelliklerini yansıtan örneklerinden biri de günümüzde Metropolitan Müzesi'nde yer alan eserdir (Fot. 5a). Eserin gövdesi, madalyonlar içerisine alınmış rûmili kıvrık dallarla çevrelenmektedir. İçte, kenar bordüründe ve göbek bölümünde ise madalyonlar içerisinde çok sayıda figüratif bezeme yer almaktadır. Bu figürler; sohbet halinde olanlar, oturur şekilde ya da ayakta tekli halde işlenenler, ejder ya da farklı hayvanlarla mücadele edenler ve avcı figürlerinden oluşmaktadır. Avcı figürleri sade başlıkları, cepken ve çizmeleri, binek hayvanı üzerindeki duruşları ile bu dönemin genel özelliğini yansıtır. Karma hayvan figürleri; ejder ve yırtıcı bir hayvan ile ejder ve toynaklı bir hayvanın sıkça tekrar edilmesinden oluşmaktadır. Hayvan mücadele sahneleri; ejder ve yırtıcı bir hayvan, yırtıcı bir hayvan ile toynaklı bir hayvandan oluşan sahnelerdir. Aynı zamanda insan ile ejderin mücadelesinden oluşan sahneler de bulunmaktadır. İnsan figürleri içerisinde, taç şeklinde başlıkları ve Avrupai tarzda kıyafetleri olan figürlerin yanında başlığı, uzun bıyıkları ve kaftanı ile dönemin İran modasını yansıtan figürler de bulunmaktadır. Eserde en dikkat çeken figürlerden biri de fil başlı insan gövdeli figürdür (Fot. 5b). Bu düzenleme ve diğer kompozisyonların biçimlenişi, konumuzu oluşturan Erzurum Arkeoloji Müzesi'ndeki kâse ile de benzerlik göstermektedir.



Fot. 5: a. Madeni tabak, **b.** Fil başlı insan figürü detayı, pirinç, oyma tekniği, İran, (Metropolitan Museum, Basin, 18th-19th Century).

Eklektik bir anlayışa sahip olan Kaçar maden sanatı, özellikle kompozisyonlarda yaygın olarak yer alan hayvan mücadele sahneleri, karma hayvan stili ve rûmî merkezli stilize bitkisel süslemelerde Orta Asya Türk sanatının tesirini yansıtır. Bunun yanı sıra 19. yüzyılda görülen batılı etkiler, figürlerin kıyafetlerinde, duruş biçimlerinde ve fantastik figürlerde yer almaktadır. Bu dönemde yaygınlık kazanan karma hayvanların bileşiminde genellikle yırtıcı bir hayvan ile ejder figürü görülür. Fantastik türdekiler ise yine genellikle ejderden gelişen bir düzende ele alınmıştır. İnsan figürleri içerisinde de fantastik betimlemeleri görmek mümkündür. Bunlar Avrupa etkisiyle Kaçar madenlerinde yer alan insan gövdeli fil başlı figürler, yırtıcı hayvan gövdeli insan başlı figürler ve Avrupa sanatındaki demonları andıran figürler olarak sıralanabilir. Bitkisel motifler ise çoğunluğu rûmî uçlu dolama dallardan müteşekkil stilize bezemelerdir. Bunların yanı sıra çeşitli çiçeklerden oluşan natüralist bezemeler de görülür. Bitkisel unsurlar; ağız, gövde, göbek ve dip bölümlerinde bordür şeklinde ele alındığı gibi merkez konunun zemininde bir dolgu mahiyetinde de kullanılmıştır.

Kaçar madenlerinin Orta Asya, İran ve Avrupa sanatı sentezini yansıtan örneklerinden biri de konumuzu oluşturan ve günümüzde Erzurum Arkeoloji Müzesi deposunda muhafaza edilen madenî kâsedir.

Madenî Kâse

Erzurum Arkeoloji Müzesi'nde bulunan madenî kâse, satın alma yoluyla 07.04.1974 tarihinde, 17.1.74 Envanter numarasıyla müzeye kazandırılmıştır. Bakır alaşımlı olan eser, dövme tekniğiyle imal edilmiş, üzerinde kazıma tekniğinden bezemelere yer verilmiştir. Eserin yüksekliği 3,3 cm, ağız çapı 10,2 cm, cidar kalınlığı 1 mm'dir. Kâse, düz diplidir ve dışa doğru hafifçe genişleyen yayvan bir düzenlemeye sahiptir. Dudak kısmı dışa dönüktür. Kâsenin dış yüzeyinde kısmen, iç yüzeyinde ise önemli ölçüde erime meydana gelmiş, içte yer alan figür ve motiflerin bazıları, türü belirlenemeyecek derecede hasar görmüştür (Fot. 6) (Çiz. 2). Kâsenin ölçüleri ve dönem örnekleri incelendiğinde, eserin bir içki kabı olduğu düşünülmektedir.

Kâsenin tüm yüzeylerinde, dip ve göbek bölümünde farklı ikonografik göndermelere sahip çeşitli insan ve hayvanlar ile fantastik varlıklardan oluşan figürler bulunmaktadır. İnsan figürleri; avcılar, tek başına oturan veya ayakta duran figürler ile büst şeklinde ele alınanlardan oluşmaktadır. Hayvan figürleri ise at, aslan, geyik, maymun, kuş ve türü belirlenemeyen yırtıcı hayvanlardır. Bunlara ek olarak, ejder, yırtıcı bir hayvanla ejderin birleşiminden oluşan hayali yaratık ve fil başlı insandan oluşan fantastik yaratıklar da sahnelerle dâhil edilmiş, ejder figürü aynı zamanda atların kuyruklarında yerini almıştır. İslam öncesi Türk sanatına dayanan ikonografik anlatıların yanı sıra kâsenin ağız bölümünün hemen altıyla dip ve göbek bölümünde bordürler halinde bitkisel ve geometrik bezemeler görülmektedir. Bunların dışında, yoğun şekilde stilize edilmiş bitkisel motifler de kâsenin tamamında figüratif bezemelerin zemin dolgusu olarak kullanılmıştır. Eserin tanıtımında, bezemeler bulundukları alana göre başlıklara ayrılarak yapılmış, her bir başlık türünde bu bezemeler ifade ettikleri sahneye göre gruplandırılmıştır.

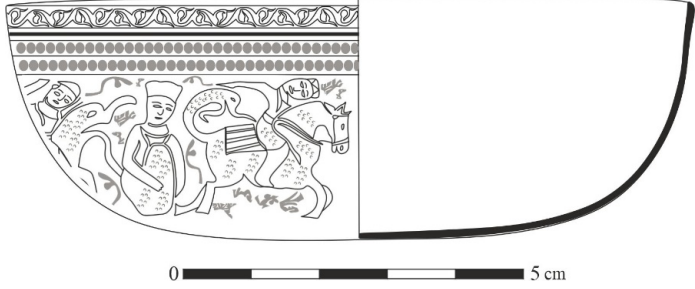
Fot. 6:

Erzurum Arkeoloji
Müzesi'nde bulunan
Kaçar dönemi Madeni
kâse, (N. S. Komesli).



Çiz. 2:

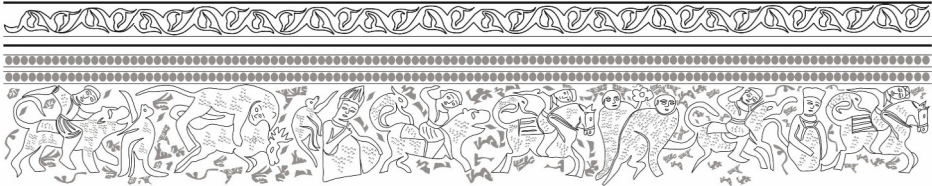
Madeni kâsenin çizimi,
(A. Duran).



Eserde, Kaçar maden sanatında son örneklerini gördüğümüz tarama stili yer almaz. Bu da değerlendirme bölümünde detaylıca ele alacağımız tarihlendirme konusunda önemli bir belirteçtir.

Gövde Bezemeleri

Kâsedeki gövde bölümünün en üstünde, ağzın hemen altında Kaçar maden sanatında görülen rûmî uçlu dolama dallardan oluşan bir bordür bulunmaktadır. Dalların daha kalın, rûmîlerin ise ince tutulduğu bu bordürün hemen altında, küçük dairelerden oluşan iki şerit halinde geometrik bordürler yer almaktadır. Bu bordürlerdeki dairelerin pek çoğu erişim vaziyettedir. Bu kısmın hemen altında ise çeşitli insan ve hayvan figürleri, fantastik yaratıklar ve yoğun şekilde stilize edilmiş bitkisel motiflerden oluşan gövde bezemeleri yer almaktadır (Çiz. 3).



Çiz. 3: Madeni kâsenin gövde bezemelerinin çizimi, (A. Duran).

Avcılar

Kâsenin gövdesinde, farklı türde binek hayvanları üzerinde yer alan beş ayrı avcı sahnesi bulunmaktadır. Bu figürlerin bir düşmanla savaşmıyor olması ve etraflarında çeşitli hayvanların bulunması avcı olduklarını kanıtlamaktadır. Binek hayvanları arasında natüralist etkili olanların dışında hayali hayvan figürleri de yer almaktadır. Bunun yanı sıra yırtıcı bir hayvanın binek hayvanı olarak kullanıldığı da görülmektedir. İlk figürün binek hayvanı bir aslandır (Çiz. 4). Yelesiz olan aslan ağzı açık halde ele alınmış, kuyruğu saldırı anını gösterir şekilde yukarı doğru kıvrılmıştır. Sirtında bir eyer bulunan aslanın üzerinde, bir eliyle dizginleri tutan, diğer eliyle de binek hayvanını şahlandıran vaziyette işlenen insan figürüne yer verilmiştir. Figürün kıyafetleri, Kaçar maden sanatında sıkça görüldüğü haliyle kısa kollu bir cepken, şalvar biçiminde bir pantolon ve çizmeden oluşmaktadır. Sade bir başlığa sahip figür, ileri doğru atılmış haldedir. İkinci avcı figürü yine aslan şeklinde bir binek hayvanı üzerinde resmedilmiştir (Çiz. 5). Yelesiz aslan, benzer şekilde ağzı açık halde ele alınmış, kuyruğunda ise farklı bir düzenlemeye gidilmiştir. İslam öncesi Türk sanatından itibaren görülen ve İslami dönem figüratif bezemelerinde de yer alan, gerçekçi hayvan ile hayali yaratığın bileşiminden oluşan karma hayvan figürünü yansıtan bu örnekte, aslanın kuyruğu ejder biçimindedir. Yukarı doğru kıvrım yapan kuyruk, ejder başı ile sonlanmış, ejderin uzatılmış ağzı açık halde ele alınmıştır. Karma hayvan figürünün üzerinde bulunan avcı yine benzer şekilde cepken, pantolon, çizme ve sade bir başlıkla belirlenmiştir. Bir eliyle dizginleri tutan figürün öteki eli mızrak vb. bir nesneyi fırlatır haldedir. Ancak kâsede meydana gelen erimeden dolayı, figürün elinde ne olduğu belirlenememiştir. Üçüncü avcı figürü bir at üzerinde betimlenmiştir (Çiz. 6). Ancak burada da at figürü karma nitelikte bir hayvandır. Kuyruğu ejder biçiminde olan at, dört nala hareket eder halde işlenmiş, üzerindeki figür ise öne doğru atılmıştır. Aynı düzenleme, küçük farklara sahip olmakla birlikte diğer atlı avcıda da görülmektedir (Çiz. 7). Her iki örnek, atların toynaklarının aldığı biçim ile eyerlerin farklı şekillere sahip olması ve üçüncü avcı figürünün başlığının sade olmasına rağmen dördüncü figürün başlığının üçgen biçimli işlemelere sahip olması dışında birbirinin tekrarı mahiyetindedir. Gövdede yer alan son avcı figürü ise fantastik bir yaratığın üzerinde bulunmaktadır (Çiz. 8). Burada yer alan figür, toynaklı bir hayvan ile ejderin bileşiminden oluşmaktadır. Gövde, kuyruk ve ayakları aygır şeklinde, baş kısmı ise ejder biçiminde ele alınan figür yine İslam öncesi Türk sanatında görülen ejder-aygır betimlemelerini anımsatmaktadır. Üzerinde yer alan binici ise diğer avcı figürleriyle benzerlik gösteren kıyafetlere, başlığa ve duruş şekline sahiptir.

Oturur Vaziyetteki İnsan Figürleri

Kâse gövdesinde avcılar dışında iki insan figürü daha bulunmaktadır. Bu figürler, sahnenin geneline hâkim olan, av sahneleri ve çeşitli hayvan figürleriyle elde edilmiş dinamizmin aksine durağan olmalarıyla dikkat çeker. İlk figür bağdaş kurarak oturmuş haldedir (Fot. 8) (Çiz. 9). Bir eli dizinin üzerindeyken diğer eli göğsüne doğru uzanmıştır. Kaftan giymiş olan figürün başında, bükümlü ve ucu sivri bir sarık bulunmaktadır. İkinci figür ise dizini karnına çekip oturmuş şekilde betimlenmiştir (Fot. 9) (Çiz. 10). Benzer

Fot. 7:

Gövdede yer alan avcı sahnelerinden detay,
(N. S. Komesli).



Çiz. 4-5-6-7-8: Gövdede yer alan avcı sahnelerinin çizimi, (A. Duran).



Fot. 8, Çiz. 9

Oturmuş vaziyetteki figürlerden detay
(Fot. N. S. Komesli; Çizim, A. Duran).



Fot. 9, Çiz. 10:



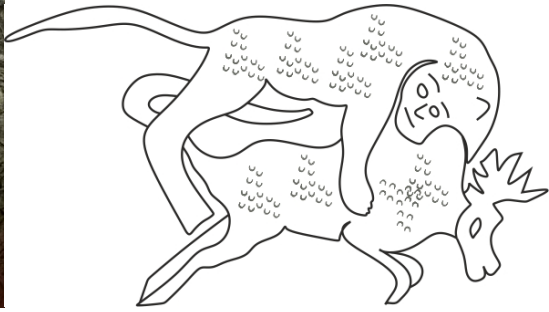
şekilde kaftan giymiş olan figürün başlığı ise üç dilimli olarak ele alınmıştır. Her iki figür de başlarını hafifçe öne doğru eğmiş haldedir. Bu duruşları sahnenin genelinde görülen dinamizme zıt olan durağanlığı vurgulamaktadır. Figürlerin kaftanları, başlıkları ve oturuş şekilleri, eserdeki tüm insan figürlerinden farklıdır. Bu düzenlemeleri ile hiyerarşik olarak diğer figürlerden üstün oldukları anlaşılmaktadır. Avcı figürleriyle aynı alanda betimlenmiş olmaları, av sahnelerinin de aynı zamanda şenlik amacıyla düzenlenmiş olabileceğini düşündürmektedir. Bu iki figür de söz konusu av şenliğinin izleyicisi olabilirler.

Hayvan Mücadele Sahnesi

Kâsenin gövdesinde dikkat çeken betimlemelerden biri de İslam öncesi Türk sanatından itibaren görülen hayvan mücadele sahnesidir (Fot. 10) (Çiz. 11). Bu türün en yaygın örneklerinden olan, yırtıcı bir hayvanın toynaklı bir hayvanla mücadelesini



Fot. 10



Çiz. 11:

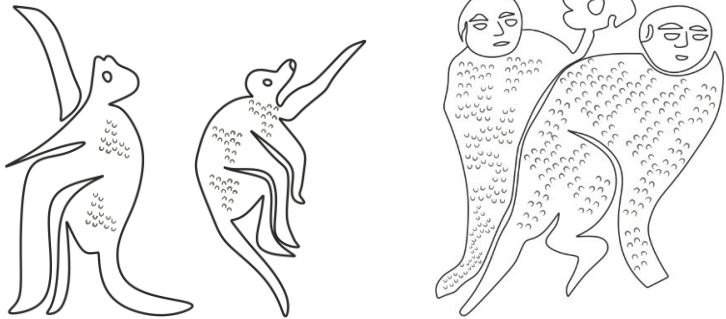
Hayvan mücadele sahnesinden deta, (Fot. N. S. Komesli; Çizim, A. Duran).

yansıtan sahnede, bir aslanın geyiğe saldırı anı işlenmiştir. Geyik figürü, ön ayaklarının üzerine çökmüş, kendisine saldıran aslanın uyguladığı basınçla vücudu bükülmüştür. Bununla birlikte arka ayaklarıyla doğrulmaya çalışan geyik saldırıya mukavemet göstermektedir. Aslan figürü ise son derece sakin bir duruş sergilemektedir. Saldırdığı hayvanın tamamen üzerine çıkmış olan aslan pençeleriyle geyiği kavramış haldedir. Dikkat çeken unsurlardan birisi de aslan figürünün yüzünün insan sureti şeklinde ele alınmış olmasıdır. Bu uygulama ileride değerlendireceğimiz Anadolu Selçuklu sanatında da görülmektedir.

Maymun Figürleri

Gövdede yer alan maymun figürleri iki ayrı türdedir. İlk grup, tek başlarına işlenmiş, figürler profilden verilmiştir (Çiz. 12). Her iki figür de arka ayaklarının üzerinde doğrulmuş, ön ayaklarından birini yukarı doğru uzatmış haldedir. İkinci grup ise çift şekilde ele alınmış maymunlardan oluşmaktadır (Çiz. 13). Birbirine son derece yakın olan bu figürler, doğrudan izleyiciye bakmaktadırlar. Figürlerin, tıpkı hayvan mücadele sahnesindeki aslanda olduğu gibi insan suretine sahip oldukları görülür. İlginç bir uygulama olarak, figürlerden birinin yukarı doğru kaldırdığı ön ayağı çiçek şeklinde düzenlenmiştir. Gövdede yer alan bezemelerin zemininde, stilize edilmiş bitkisel motifler bulunmaktadır. Bunun dışında tüm figürlerin beden ve kıyafetlerinde hilal biçimli pullara yer verilmiştir.

Çiz. 12-13:
Maymun figürleri
(A. Duran).



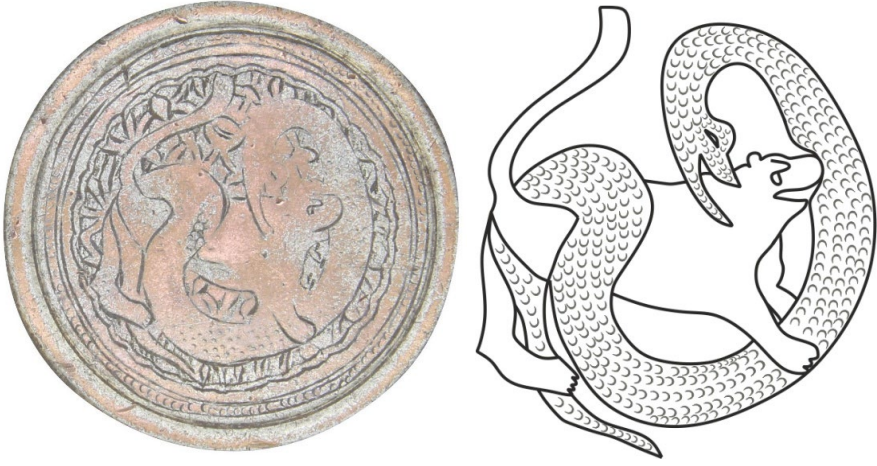
Kâsenin Dip Bölümünde Bulunan Bezemeler

Kâsenin dip bölümü sekiz madalyonla çevrilmiştir. Madalyonların ikisinin arasında, çoğu deforme olmuş hilal şeklinde dairesel motifli bordürler bulunurken diğerleri boş bırakılmıştır. Bu madalyonlardan sonra merkezdeki ana konuyu çevreleyen ve kırık hatlara sahip bir madalyon daha yer almaktadır. Bunun içerisinde hayvan mücadele sahnesi ve sahnenin zemin dolgusu olarak kullanılan stilize bitkisel motifler bulunmaktadır (Fot. 11) (Çiz. 14).



Fot. 11: Kâse dip bölümü. **Çiz. 14:** Kâse dip bölümü çizimi, (Fot. N. S. Komesli; Çizim, A. Duran)

Dip bölümde ana temayı oluşturan sahne, ejder ve kaplanın mücadelesinden oluşmaktadır. Bu tema, İslam öncesi Türk sanatına dayanan hayvan mücadele sahneleri içerisinde görece daha az sayıdadır. Sahnenin zemininde, tıpkı gövde zemin bezemelerinde olduğu gibi türü belirlenemeyecek derecede stilize edilmiş bitkisel ve geometrik motifler yer almaktadır. Bir kısmı deformasyona uğramış olan bezemeler, kazıma tekniğiyle yapılmıştır. Merkezde, yolesiz bir aslan ve onun gövdesini sarmış olan ejder figürü bulunmaktadır. Aslanın kuyruğu, direnç gösterdiğini belirtir şekilde yukarı doğru kıvrılmış, ön pençeleri de ejderin gövdesini sarmış haldedir. Aslanın açık ağzına denk gelen ejderin gövdesinde ise bir bükülme meydana gelmiştir. Bu durum, aslanın karşı saldırıya geçtiğini göstermektedir. Ejder figürü, kâsenin gövde bezemelerinde yer alan karma hayvan üslubunun aksine yılan şeklinde bir sürüngen olarak betimlenmiştir. Baş kısmı, özellikle de alt çenesi Kaçar maden sanatında yaygın olduğu şekliyle uzatılmış haldedir. Ejderin gövdesi büyük oranda aslan figürünü kavramış ve aslanın hareket alanını daraltmıştır. Kıvrımlı gövdesinde, kâsedeki tüm figürlerde olduğu gibi hilal biçimli pullar bulunmaktadır. Ejder ve aslan figürü de kazıma tekniğiyle yapılmış, her iki figürün özellikle baş bölümlerinde önemli ölçüde bir erime meydana gelmiştir (Fot. 12) (Çiz. 15).



Fot. 12: Kâse dip bölümü hayvan mücadele sahnesi detayı. **Çiz. 15:** Kâse dip bölümü hayvan mücadele sahnesi çizim detayı, (Fot. N. S. Komesli; Çizim, A. Duran).

Kâsenin İç Gövde Bezemeleri

Kâsenin iç gövdesi, bezeme açısından en yoğun alanı oluştursa da bezemelerin pek çoğu mahiyeti anlaşılamayacak derecede silinmiştir (Fot. 13a-b). Kazıma tekniği ile yapılmış figüratif ve bitkisel bezemelerden oluşan alanda, figürler madalyonlar içerisine alınmıştır. Burada kalan izlerden mahiyeti anlaşılan figürler şunlardır; oturur vaziyette ve ayakta duran ile yalnızca büst şeklinde işlenmiş olan insan figürleri, fil başlı insandan oluşan fantastik figür, maymun, kuş ve türü anlaşılamayan yırtıcı bir hayvan.



Fot. 13.a - 13.b: Kâse iç yüzeyi, (N. S. Komesli).

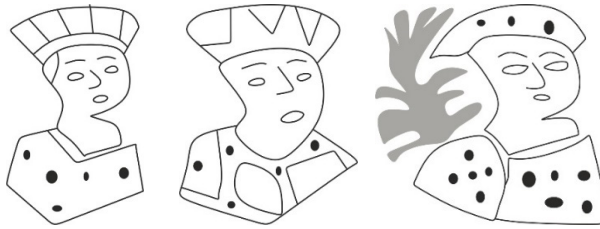
Kâsenin iç gövdesinde oturur vaziyette iki, ayakta duran ise bir insan figürü bulunmaktadır. Birinci figür dizleri üzerine oturmuş haldedir (Çiz. 16). Kaftan giymiş olan figürün bir eli göğsüne doğru uzanmıştır. Figürün kaftan ve başlığında inci kurgusunu

yansıtan daireler uygulanmıştır. İkinci figür de benzer bir düzenlemeye sahiptir (Çiz. 17). Yine kaftan giymiş olan figürün kıyafet ve başlığında inci kurgusuna yer verilmiş, başlığı ince şeritlerle dikey bölümlere ayrılmıştır. Bu iki figür kıyafet ve duruşlarıyla İran geleneğini yansıtır. Üçüncü figür ise kâsenin tamamında görülen figürlerden farklıdır (Çiz. 18). Ayakta betimlenen figürün üzerinde pantolon ve pelerine yer verilmiş, başında ise ince ve sade bir başlık uygulanmıştır. Pelerinde yine inci dizileri bulunmaktadır. Bu figür duruş şekli ve kıyafetleriyle Avrupa tarzını yansıtmaktadır. Figürlerin bulundukları alanda kısmen görünen ve kâse bezemelerinin geneline hâkim zemin dolguları yer almaktadır. Bunlar da yine yoğun şekilde stilize edilmiş bitkisel motiflerden oluşmaktadır.



Çiz. 16-17-18: Kâse iç yüzeyinde oturan ve ayakta duran insan figürleri, (A. Duran).

Kâse iç gövdesindeki diğer insan figürleri büst şeklinde işlenmiş, bunlardan üçü tespit edilebilmiştir. Figürlerin kıyafetleri kaftan şeklinde olup kaftanların üzerinde inci kurgusu uygulanmıştır. Üç figürün başlıkları birbirinden farklıdır. Başlıklarda; dikey şeritler (Çiz. 19), üçgen işlemeler (Çiz. 20) ve inciden oluşan bezemelere yer verilmiştir (Çiz. 21). Figürlerden yalnızca birinin arkasındaki zemin dolgu bezemesi seçilebilmektedir (Çiz. 21). Burada akanttan oluşan bitkisel bir motif bulunmaktadır.

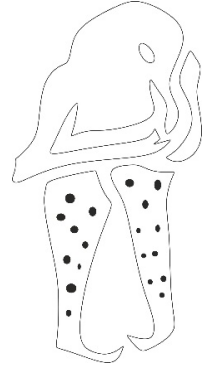


Çiz. 19-20-21: Kâse iç yüzeyinde büst şeklinde insan figürleri, (A. Duran).

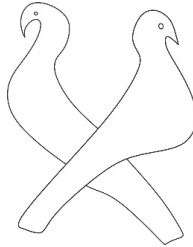
Kâsede en dikkat çeken figürlerden biri de fil başlı ve insan gövdeli fantastik figürdür (Çiz. 22). Bu figür, madeni kâsede kalan izlerden anlaşıldığı kadarıyla tek örnektir. Ayakta tasvir edilen figürün ayakları birbirine doğru bakmaktadır. Pantolon biçimindeki kıyafetinde inci kurgusuna yer verilen figürün gövdesi kısmen işlenmiş, kıyafeti olup olmadığı ise anlaşılamamıştır. Figürün kolları bir şeyi tutar şekilde olsa da bu

alandan ne olduğu belirlenememiştir. Figürün sade tutulan baş kısmı kucağında tuttuğu nesneye bakar halde hafifçe eğilmiştir. Kıyafeti, oldukça büyük tutulan başı ve fil hortumu şeklindeki burnu ile Kaçar maden sanatında karşılaşılan örneklerden birini oluşturmaktadır. Her ne kadar kâsede karma ve hayali figürler İslam öncesi Türk sanatından itibaren gelişimi takip edilen örneklere sahip olsa da bu figür özellikle biçimleniş unsurlarıyla Türk, Türk-İslam ve İslam sanatında görece az sayıda örneğe sahiptir. Bu husus değerlendirme kısmında ele alınmıştır.

Kâsenin iç yüzey bezemelerinde izi tespit edilebilen son grubu hayvan figürleri oluşturmaktadır. İlk grup, dikey şekilde yerleştirilmiş oval bir çerçevenin içerisinde bulunan iki madalyona işlenmiştir (Çiz. 23). Üstteki madalyonda oturur vaziyette bir maymun yer almaktadır. Burada yine stilize bitkisel motiflerden bir zemin dolgusu uygulanmıştır. Hemen altındaki madalyonda ise çift şekilde işlenmiş kuş figürleri yer almaktadır. Aksi yönlere bakan kuşların kuyrukları birbirini üzerine bindirilmiş haldedir. Bir diğer kuş figürü grubu da benzer şekilde işlenmiştir (Çiz. 24). Daha büyük boyutlara sahip bu kuşlar da yine aksi yönlere bakmaktadır ve kuyrukları birbirini üzerine bindirilmiş haldedir. Kâse iç yüzeyinde tespit edilebilen son figür, türü belirlenemeyen yırtıcı bir hayvan oluşturmaktadır (Çiz. 25). Çizgileri net şekilde anlaşılamayan figürün ağzı yukarı doğru açılmış vaziyettedir.



Çiz. 22: Kâse iç yüzeyinde fil başlı insan gövdeli fantastik figür, (A, Duran).



Çiz. 23: Madalyon içerisinde maymun ve kuş figürleri. Çiz. 24: Kuş figürleri. Çiz. 25: Yırtıcı hayvan figürü, (A, Duran).

Kâsenin Göbek Bezemeleri

Kâsenin göbek bölümü iç yüzeydeki hasardan etkilenmemiştir. Bu bölümde sekiz dairesel madalyon bulunmaktadır (Fot. 14) (Çiz. 26). Madalyonların arası, üçünde bezemeli diğerlerinde ise sade bırakılmıştır. Bezemeli üç alandan ikisi, kâsenin dip bölümünde de görülen hilal şeklindeki düzenlemeye sahiptir. Diğer bezemeli madalyon ise kâsenin ağız bölümünün hemen altında da bulunan rûmî uçlu dolama dallardan oluşmaktadır. Yine burada dallar daha kalın, rûmiler daha ince işlenmiştir. Madalyonlardan sekizinci olanı kırık hatlı bir düzenlemeye sahiptir. Bunun içerisinde merkez konuyu oluşturan bir avcı sahnesi ve bu sahnenin zemin dolgusunu meydana getiren stilize bitkisel motifler bulunmaktadır. Bu alandaki bezemeler de kazıma tekniğiyle yapılmıştır.



Fot. 14: Kâse dip bölümü. Çiz. 26: Dip bölümünün çizimi, (Fot. N. S. Komesli; Çizim, A. Duran).

Göbek bölümünün merkezinde, kâsenin gövdesinde bulunan avcı figürlerinin tekrarı mahiyetinde bir sahne yer almaktadır (Fot. 15) (Çiz. 27). Binek hayvanı, diğer örneklerde de görüldüğü şekliyle ejder biçimli kuyruğa sahip at figüründen oluşmaktadır. Karma nitelikteki bu hayali hayvan figürünün ejder başlı kuyruğu, kâsenin diğer örneklerinde görüldüğü gibi yukarı doğru kıvrım yapmış, ağız kısmı Kaçar maden sanatında yer aldığı haliyle uzatılmıştır. Avcı figürü de yine kâsedeki benzerleriyle aynı düzenlemededir. Cepken, pantolon ve büklümlü sarık ile betimlenen figürün, diğer avcılardan tek farkı, sarığının ucunda sorguca yer verilmesidir. Sorguç uygulaması ve figürün kâsedeki merkez konumunda yer alması, avcı figürleri içerisinde hiyerarşik açıdan daha yukarıda olduğunu göstermektedir. Avcı figürünün kolları yukarı doğru kalkmış, mızrak vb. bir nesneyi tutar halde işlenmiştir. Ancak bu nesnenin türü seçilememektedir. Kâsenin göbek bölümünde her iki figürün bedenlerinde ve avcının kıyafetlerinde yine hilal biçimli pullara yer verilmiştir.



Fot. 15: Kâse dip bölümünde avcı figürü. Çiz. 27: Dip bölümündeki avcı figürünün çizimi, (Fot. N. S. Komesli; Çizim, A. Duran).

Değerlendirme

Erzurum Arkeoloji Müzesi'nde bulunan madeni kâse, üzerinde yer alan figüratif bezemeler ve bunların oluşturduğu kompozisyonlarla İslam öncesi Türk sanatına dayanan ikonografik göndermelere ve kimi figürlerin kıyafet ve duruşu ile fantastik figürlerin biçimlenişinde Avrupa sanatının tesirine sahiptir. Eser, figürlerin üslubu, iç içe geçmiş düzenlemeleri ve bitkisel unsurların soyutlanmasıyla Kaçar dönemi maden sanatının özelliklerini yansıtmaktadır.

Eserin ağız kısmının hemen altında (Çiz. 3) ve göbek bölümünde (Çiz. 26) rûmî uçlu dolama dallardan oluşan bitkisel bezemeler yer almaktadır. İran metal sanatında bitkisel bezeme, 14. yüzyılın ikinci yarısı ve 16. yüzyılın ikinci yarısına kadar yoğun bir şekilde ve yüzeylerde zemin dolgusu olarak kullanılmıştır. 16. yüzyılın ikinci yarısından sonra bitkisel bezemeler, madalyonların çevresinde ve zemin dolgularında azalarak kullanılmaya devam etmiş, bu dönemde figüratif bezemeler artmıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde ise bitkisel motifler ya kullanılmamış ya da farklı biçimsel özelliklere bürünmüştür²⁶. Safevî döneminde kullanılan natüralist çiçekler, kıvrık dallar ve rûmî ağırlıklı stilize motifler, Kaçar döneminde yerini yoğun stilize edilmiş bitkisel motiflere bırakmıştır. Bunun yanı sıra Kaçar dönemi maden sanatının ilk dönemlerinde Safevî üslubu etkin bir biçimde kendini hissettirir. Özellikle bitkisel unsurlar arka planda yaygınlık göstermektedir²⁷. Safevî madenlerinde, gövde, göbek ve dip bölümlerinde natüralist çiçeklerin eşlik ettiği rûmî uçlu dolama dallar, palmet motifleri ve çeşitli bitkisel unsurlar (Fot. 16) daha sonra Kaçar maden sanatını etkilemiştir. Bu bezemelerin aynı zamanda zemin dolgusu olarak kullanılması, ana kompozisyon bileşenlerini birbirinden ayıran öğeler olarak işlenmesi de Safevî etkisinin bir yansımasıdır. Buradan hareketle eserde yer alan rûmî uçlu dolama dalların yanı sıra stilize edilmiş bitkisel süslemeler, 19. yüzyıl bezeme anlayışıyla paralellik göstermektedir. Ayrıca zemin dolgusu olarak kullanılan stilize bitkisel motiflerin, önceki dönemler kadar yoğun olmaması bu uygulamanın 19. yüzyıldan itibaren yavaş yavaş terkedilmesine uygundur.

Bitkisel motiflerin diğer bezemeleri destekleyen bir unsur olarak kullanılması ve figür ya da yazıların madalyonlar içerisine alınması Selçuklu etkisiyle Safevî madenlerinde, Safevî tesiriyle de Kaçar maden sanatında görülen bir özelliktir²⁸ (Fot. 17).

26 Ivanov, 2003, 628.

27 Melikian-Chirvani, 1983, 314.

28 Hassanein, 2015, 115-119, 433.



Fot. 16:

Safevi dönemi madeni kâse,
(Metropolitan Museum, Engraved
Bowl, 17th Century).



Fot. 17:

Selçuklu dönemine ait bronz kapta
müzişyenler ve av sahneleri, İran,
(Shiran, Parvin & Mastalizadeh,
2018, 101).

Eserde yer alan insan figürleri, avcılar (Çiz. 4-8, 26), oturan (Çiz. 9-10, 16-17) veya ayakta duranlar (Çiz. 18) ile büst şeklinde (Çiz. 19-21) ele alınanlardan oluşmaktadır. Avcı-süvari figürleri Büyük Selçuklu ile birlikte İran maden sanatında yerini almıştır. Avcılar ve bunlara eşlik eden hayali hayvan figürleri 12.-13. yüzyıl İran Selçuklularının eserlerinde karşılaşılan örneklerdendir. Bu türde, hayali hayvan figürlerinin ava uğur getiren sembolik anlamları da bulunmaktadır. Bunun yanı sıra şeritler halinde ve özellikle av hayvanlarından oluşan bir anlatım da yine 11. yüzyılın sonu ile 12. yüzyılın başlarında ortaya çıkmaya başlamıştır²⁹. Selçuklu madenlerinde insan figürleri daha çok efsaneleri, av sahnelerini, saray erkânını, sportif faaliyetleri, takımyıldızlarını, savaşı ve mücadeleyi ele almış, günlük yaşamsa nadiren işlenmiştir³⁰. Büyük Selçuklu madenleri gerek form gerekse yapım teknikleri açısından öncü bir dönem olmuş, bunların yanı sıra bezeme programı açısından da Anadolu Selçuklu madenlerine tesir etmiştir³¹. Yapım tarihi ve üretim yeri bilinmeyen, benzer örnekleri dikkate alınarak 13. yüzyılın ortalarında Konya veya Siirt'te üretildiği kabul edilen ve günümüzde Kopenhag David Koleksiyonu'nda 2/1963 envanter numarası ile kayıtlı madeni bir şamdanda³² Büyük Selçuklu tesirini yansıtan avcı kompozisyonlarını görmek mümkündür. Bu dönemin genel bir özelliği olarak madalyonlar içerisine alınmış olan süvariler ileri doğru atılmış, binek hayvanları olan atlar ise dört nala hareket eder şeklinde betimlenmiştir. Yine bitkisel tezyinatın zemin dolgusu olarak kullanıldığı görülmektedir (Fot. 18).

Konumuzu oluşturan madeni kâsedeki insan figürleri iki ayrı üslupsal özelliğe sahiptir. Bunlardan ilki İran geleneklerine bağlı olarak ele alınan; oturur veya ayakta duran figürler ile büst şeklinde işlenenlerdir. Bu figürler kaftanları, dilimli ya da üçgen işlemeli başlıkları ve duruş şekilleriyle geleneği devam ettirir. Avcı figürleri ise yüz tipleri ve duruş şekilleriyle İran maden sanatında görülen figürlerle paralellik gösterse de cepken ve pantolondan oluşan kıyafetleri batılı etkileri yansıtır. Avrupa sanatının tesirinin en net

29 Hassanein, 2015, 81, 82.

30 Lar & Moradi, 2017, 978.

31 Çevrimli, & Burkan, 2007, 469.

32 Baş & Bekmez, 2022, 64.

şekilde görüldüğü insan figürü ise tek başına ayakta duran figürdür (Çiz. 18). Figürün pantolon giymiş olması, üzerinde Avrupa tarzı bir pelerin bulunması ve başını tamamen kapatan sade başlığı, 19. yüzyılda Kaçar devrinde görülen batılılaştırmanın etkilerini yansıtır. Bunun yanı sıra karma fantastik bir varlığı oluşturan fil başlı insan figürü de (Çiz. 22) bu etkiyle maddede yerini almıştır. Karma figür biçimlenişi Türk sanatının başlangıcından beri gelişimi takip edilebilen bir üsluba sahip olsa da söz konusu figür yalnızca Türk sanatında değil İslam sanatında da az sayıda örneğe sahiptir. Yine bu figür de batılı etkilerle Kaçar madenlerinde yerini almıştır. Madeni kâsedeki figür dışında yine Kaçar dönemine ait metal bir eserde yer alan, ağzı uzatılmış ejder başlı, yırtıcı hayvan gövdeli figür (Fot. 2: a), insan gövdeli demonlar, fil başlı insanlar (Fot. 5: a-b) gibi figürler,



Fot. 18: Madeni şamdan, avcı figürü, Kopenhag David Koleksiyonu, (Baş & Bekmez, 2022, 66).

Avrupa sanatının grotesk tarzını yansıtmaktadır. “Tuhaf ve gülünç figürlerden oluşan süsleme üslubu” şeklinde genel bir tanımlamaya sahip olan bu tarz, ilk kez Roma’da görülmüş, 16. yüzyıl Avrupası’nda yayılmış, 17. yüzyılda figürlerin karikatürize edildiği bir anlayışa bürünmüş, 19. yüzyılda ise “itici” ve “korkunç” bir anlatıma sahip olmuştur³³ (Resim 1). Bu açıdan ele alındığında Kaçar madenlerinde görülen “tuhaf”, “korkunç” ve “itici” figürler, 19. yüzyıl

grotesk tarzının yansımasıdır. Bu etki yalnızca Avrupa sanatı eliyle değil aynı zamanda Rus sanatının da tesiriyle Kaçar sanatında yerini almış olmalıdır. Tüm bu değerlendirmelerin dışında, bu türdeki hayali yaratıklar ve hayvan figürleri İslam sanatında az sayıda örnekle temsil edilmiştir. Özellikle 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı ve İran dönemi minyatürlü el yazmalarında görülen Hz. Süleyman’ın divanı ve Hz. Süleyman’ın Sebe Melike’si



Res. 1: Grotesk tarzda “The master of the fertility of the egg” tablosu, tuval üzerine yağlı boya, (Dorotheum, 17th Century).

33 Batur & Başdoğan, 2022, 39.

Belkıs'ı karşılaması konulu minyatürlerde bu kompozisyonlara rastlanmaktadır³⁴ (Resim 2). Bunun yanı sıra İran seramik sanatında da fantastik figürleri görmek mümkündür³⁵.

Madeni eserde kökeni İslam öncesi Türk sanatına dayanan kompozisyonların başında hayvan mücadele sahneleri gelmektedir. Bir aslanın geyiği avlamasını konu alan (Çiz. 11) ilk kompozisyon, toynaklı bir hayvanla yırtıcı bir hayvanın mücadelesi sahnesiyle en yaygın türü oluşturmaktadır. Bir diğer sahne ise ejder ile aslanın mücadelesidir (Çiz. 12). Bu sahne ise Türk sanatında görece daha az bir uygulamaya sahiptir. Kaynağı Orta Asya'ya dayanan hayvan üslubu³⁶, Büyük Selçuklular vasıtasıyla İran, Irak ve Anadolu'ya taşınmıştır³⁷. Karma hayvan stiline sıkça uygulandığı bu üslupta ejder figürü kimi örneklerde kanatlı bir hayvan olsa da³⁸ çoğu zaman yılan bedeniyle temsil edilmiştir (Çiz. 28)³⁹. Kâsede yer alan ejderlerin Türk sanatına uygun olarak yılan bedeni ile tasvir edildikleri görülür.

Hayvan mücadele sahnesinde yer alan aslan figürünün yüzünün insan suretinde olduğu görülür (Çiz. 12). Bu uygulama Büyük Selçuklu sanatında insan yüzlerinin farklı alanlarda kullanıldığı anlayışın devamıdır. Nitekim ilk defa Büyük Selçuklular tarafından İslam sanatında uygulanan, harflerin uçlarının insan başı şeklinde ele alındığı anlayış 12. yüzyılda başlamış, 14. yüzyılda ise ortadan kalkmıştır⁴⁰ (Fot. 19). Selçukluların bu geniş bezeme dağarcığı daha sonra kimi hayvan figürlerinde görülen insan suretinin temellerini oluşturmaktadır. Büyük Selçuklu mirasını devralan Anadolu Selçuklu çağında, başta



Res. 2: Hz. Süleyman'ın Divanı, Safevi Dönemi Minyatürü, 1595, Kazvin, (BnF Bibliotheque Nationale de France).



Çiz. 28: Kızıl'da yer alan ejder figürlü fresk, (Çoruhlu, 2014, 56).

34 Minyatür örnekleri için bk.: And, 2004, 39, 41, 87; Komesli, 2021, Res. 14.

35 Avşar & Ayaydın, 2022, 80.

36 Rostovzeff, 1929, 105.

37 Ögel, 1984, 35, 114, 121; Bilici, 1983, 21.

38 Duran & Arslan, 2024, 315.

39 Çoruhlu, 2014, 56-57.

40 Hassanein, 2015, 98, 431.

çini sanatı olmak üzere sanatın pek çok kolunda insan yüzlü, hayvan gövdeli efsanevi figürler görülmektedir (Fot. 20).

Sonuç

Günümüzde Erzurum Arkeoloji Müzesi deposunda muhafaza edilen madeni kâse, iç ve dış yüzeyi ile göbek ve dip bölümlerinde yer alan çeşitli figüratif kompozisyonları, stilize ve natüralist bitkisel motifleriyle dikkat çeker. Figürlerde natüralist anlayışın yanı sıra karma ve hayali hayvanlar, başta fil başlı insan gövdeli olmak üzere fantastik varlıklar, avcılar ve hayvan mücadele sahnelerinden oluşan geniş bir kompozisyon dağarcığı bulunmaktadır. Aslan, ejder, at, maymun, kuş, geyik ve bazen bunların da dâhil olduğu karma nitelikte hayvanlar ve farklı tipte insan tasvirleri, çeşitli ekollerin etkisiyle ele alınmıştır. Hayvan mücadele sahneleri, ejder figürleri, avcılar ve genelinde yırtıcı bir hayvanla ejderin bileşiminden oluşan kompozisyonlar, kökeni İslam öncesi Türk sanatına dayanan, İslam maden sanatında ise Büyük Selçuklular vasıtasıyla görülen unsurlardır. Bunun yanı sıra rümi merkezli stilize bitkisel motifler ve yine bitkisel motiflerin zemin dolgusu olarak kullanıldığı anlayış, Büyük Selçuklu maden sanatında yer almaktadır. Bu ekol İran'da daha sonra bitkisel tezeyinat ağırlıklı olarak Timurlularda, figüratif bezemenin tekrar görülmeye başladığı Safevilerde ve en nihayetinde Kaçar Hanedanı madeni eserlerinde görülen bir etkidir.

Konumuzu oluşturan madeni kâsenin yapım tarihi ve üretim yeri bilinmemektedir. Büyük Selçuklu sanatına dayanan figüratif ve bitkisel kompozisyonları ise ancak üslubun köken belirlemede yardımcı olmakta, üretim yeri ve dönemi hakkında bilgi vermemektedir. Bu açıdan eserde yer alan bezemelerin detaylı incelemesi yapılmış, kimi figürlerin kıyafet ve başlıkları ile duruş biçimlerinde Avrupa sanatının etkili olduğu görülmüştür. İran'da Kaçar Hanedanının hüküm sürdüğü 19. yüzyılda Avrupa ile ikili ilişkiler kurulmuş, bu diplomatik bağ kültür ve sanat hayatına da etki etmiştir. Bu dönem maden sanatı hem teknik hem de bezeme açısından Avrupai etkilere açık hale gelmiştir. Avrupa tarzı kıyafetler, figürlerin duruş şekilleri, İslam sanatına yabancı fantastik figürler, Avrupa grotesk tarzını yansıtan biçimlenişler bu dönem madenlerinde yerini almıştır. Konumuzu oluşturan eserde söz konusu etkiyi görmek mümkündür. Eklektik bir anlayışı



Fot. 19: Selçuklu dönemi madeni kabında figürlü yazı, 13. yüzyıl, İran, (Ettinghausen, 1970, 115).



Fot. 20: Anadolu Selçuklu dönemi çini levha, sfenks, Metropolitan Museum, (Canby, Bayazıt, Rugiadi, Peacock, 2022, 81).

ortaya koyan kâsenin tarihlendirilmesinde yalnızca bu etkiler yer almaz. İran maden sanatında 14. yüzyılda başlayan ve 18. yüzyılın ortalarına kadar devam eden tarama stili, dönem belirleme konusunda önemli bir özelliktir. Konumuzu oluşturan kâsede bu stilin yer almaması, Avrupa sanatının etkileriyle birlikte ele alındığında eserin 19. yüzyılda Kaçar Hanedanı döneminde imal edildiğini göstermektedir.

Eserin, ölçüleri ve dönem örnekleri dikkate alındığında bir içki kabı olduğu düşünülmektedir.

Maden sanatı eserleri, malzemesinin yeniden kullanılabilir olmasıyla diğer sanat yapıtlarına nazaran günümüze daha az örnekle ulaşmıştır. Bunlar arasında Kaçar dönemi madenleri, özellikle figüratif bezemelere sahip olanlar görece daha az sayıdadır. Bu durum, Kaçar madenleri üzerine yapılan çalışmalarda üslupsal özelliklerin belirlenmesinde çeşitli zorluklara yol açmıştır. Çalışmamızda, eklektik bir üsluba sahip Kaçar madenlerinin gelişimi detaylıca ele alınmış, bezeme programının kökenleri ile Avrupa etkisi incelenmiştir. Çalışma, İslam maden sanatında özel bir yere sahip olan Kaçar dönemi madeni eserlerini, Erzurum Arkeoloji Müzesi örneğiyle bilim dünyasına tanıtmayı amaçlamıştır.

KAYNAKÇA

- Aktan, H. (2003), Maden. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 27, s.306-310.
- Allen, J. W. (1982), *Islamic Metalwork. The Nuhad Es-Said Collection*. London: London Sothebys Publications.
- And, M. (2004). *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Atıl, E. Chase, W. T & Jett, P. (1985), *Islamic Metalwork In the Freer Gallery of Art*. Washington: Smithsonian Institution.
- Attarzadeh, A. (2020), A Comparative Observation to Iran's Metalwork from 16th Century to 20th Century, *Journal of Archaeological Studies*, 167-192.
- Avşar, L. & Ayaydın, S. (2022). Safevi Dönemi (Kubachı) İran Seramikleri. *Palmet Dergisi*, 2, 71-83.
- Baş, G. & Bekmez, A. (2022), Kopenhag David Koleksiyonu'ndan Bir Şamdanın Orta Çağ Av Kültürüne İlişkin Bezeme Programı Üzerine Düşünceler, *Art-Sanat Dergisi*, 18, 59-86.
- Batur, M. & Başdoğan, A. (2022), Resim Sanatında Grotesk İmgelerin Kullanımı Üzerine Bir İnceleme, *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 7/14, 38-50.
- Bilici, K. (1983). Anadolu Taş Tezyinatında Hayvan Üslubu (Erken Devir Örnekleri Üzerine Bir Deneme), *Sanat Tarihi Dergisi*, 2/2, 1983, 19-27.
- BnF Bibliotheque Nationale de France, Hz. Süleyman'ın Divanı, Safevi Dönemi Minyatürü, 1595, Kazvin, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84271768/f254.item.r=suppl%C3%A9ment+persan+13> [Erişim Tarihi: 11.04.2025].
- Canby, S. R., Bayazit, D., Rugiadi, Peacock, M. A. C. S. (2022), *Saray ve Kozmos – Selçukluların Muhteşem Çağı*, (Erdem Gökyaran, Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Çevrimli, N. & Burkan, G. (2007), Tokat Mevlevihane Vakıf Müzesindeki Bir Şamdan. *Vakıflar Dergisi*, XXX, 466-484.
- Çınar, S. (2014), Erzurum Arkeoloji Müzesi Deposunda Bulunan Kaçar Dönemine Ait Bir Grup İbrik, *Art-Sanat Dergisi*, 2, 163-182.
- Çoruhlu, Y. (2014). *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dini ve Edebi Tasavvurlara Göre Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*. Konya: Kömen Yayınları.

- Dorotheum, The Master of the Fertility of the Egg, 17th Century. <https://www.dorotheum.com/en/l/1095202/> [Erişim Tarihi: 25.10.2024].
- Duran, A. & Arslan, M. (2024). Türk Sanatında Dönüşüm Alegorisi: Ani'den Yer Ejderi ve Balık Figürlü Kemik Eser, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 111, 303-322.
- Duran, A. & Komesli, N. S. (2025). Erzurum Arkeoloji Müzesi'nden Büyük Selçuklu Etkisinde Madeni Bir Kâse. *Turcology Research*. 82, 103-121.
- Erginsoy, Ü. (1978), İslam Maden Sanatının Gelişmesi. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ettinghausen, R. (1970), The Flowering of Seljuq Art. *Metropolitan Museum Journal*, 3, 113-131.
- Göktaş Kaya, L. (2009). Timurluların İslam Maden Sanatına Katkıları, *Bilig*, 48, 53-74.
- Gugunava, I. (2016). *18-19 th Centuries Iranian Metalwork from the Georgian National Museum, International Conference On Oriental Studies, Persian Literature And History*, 2016, [Online]. Available: <https://sid.ir/paper/910873/en>
- Hassanein, I. (2015), *Memlûklu Maden Sanatında Selçuklu Etkileri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hatampour Ghiasi, Z. (2020), *European Architectural Effects in Qajar Architecture (19th Century in Iran)*, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ivanov, A. (2003), Applied Arts: Metalwork, Ceramics and Sculpture. *History of Civilizations of Central Asia*, Vol. V, Paris: Unesco Publishing, 621-651.
- Karadeniz, Y. (2004), *Kaçar Hanedanı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Koca, S. (2017), Eski Orta Asya'da Tabiat, İklim ve İnsan Unsuru. *Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 1/1, 1-18.
- Komesli, N. S. (2021). Colombia Üniversitesi'nde Yer Alan Kısas'ı Enbiya Yazmasının Kur'an Kaynaklı Sahnelerinin İncelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 66, 96-120.
- Kurtuluş, R. (2001), Kaçarlar. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 24, 53-54.
- Lar, A. S. M. & Moradi, A. (2017), Aesthetical Study of Patterns and Forms in the Metalworks during Seljuk Dynasty, *Journal of History Culture and Art Research*, V.6/N.3, 966-984.

- Maraşlı, S. & Altın, Y. (2024), Aksaray Müzesi'nden Bir Başyapıt: Selçuklu Üslubunda Yapılmış Madeni Bir İbrik Üzerine Düşünceler. 26. *Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Kitabı*, 325-352, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Melikian-Chirvani, A. S. (1974), Safavid Metalwork: A Study in Continuity. *Iranian Studies*, 7/3-4, 543-585.
- Melikian-Chirvani, A. S. (1983), *Qajar Metalwork: a Study in Cultural Trends. Qajar Iran*:
- Metropolitan Museum, Basin, 18th-19th Century, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/443175> [Erişim Tarihi: 14.06.2024].
- Metropolitan Museum, Engraved Bowl, 17th Century, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/457019> [Erişim Tarihi: 25.10.2024].
- Metropolitan Museum, Vase, 19th Century, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444611> [Erişim Tarihi: 04.06.2024].
- Nejad, E. S. (2021), Study of Kashan Metalworking During Qajar Dynasty with a Religious Approach, *International Journal of Multicultural and Multireligious Understanding*, Vol. 8, No. 4, 454-468.
- Ögel, B. (1984), İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Political, Social & Cultural Change*, 311-319, (Bosworth, C. E. & Hillenbrand, C. Ed.), Edinburgh: Edinburgh University Press
- Rosebery London, (2020). <https://www.roseberys.co.uk/news/a-collectors-guide-to-qajar-ceramics> [Erişim Tarihi: 05.06.2024].
- Rostovzeff, M. I. (1929), *The Animal Style in South Russia and China*. Princeton: Princeton University.
- Shiran, H. S. & Parvin, S. & Mastalizadeh, M. (2018), The themes of Metalworking in the Saljuqid Period vis-à-vis Khorasan and Mosul Schools. *Art-Sanat*, 9, 9-95.
- Smith, R. M. (1880), *Persian Art*. London: Committee of Council on Education By Chapman and Hall Limited Piccadilly.
- Sümer, F. (2001). Kaçarlar. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 24, 51-53.
- Victoria and Albert Museum, Bowl, 19th Century, <https://collections.vam.ac.uk/item/O108837/bowl-unknown/> [Erişim Tarihi: 15.06.2024].
- Yetkin, Ş. (1976), Anadolu Selçukluları Devrinde Bir Madeni Eser. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 6, 207-214.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar bir çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek beyanı yapmamıştır.

İntihal ve Diğer Etik Beyanlar: İntihal taraması *iThenticate* yazılımıyla yapılmış ve benzerlik oranı, derginin üst sınırı olan %15’in altında çıkmıştır. Yazarlar ilgili kurum ve görevlilerden aldığı çalışma/yayın iznini ibraz etmiş, kaynağı belirtilenler dışındaki görsel materyallerin kendilerine ait olduğunu belirtmiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Plagiarism & Other Ethical Statements: Plagiarism detection was conducted using the *iThenticate* software and the similarity ratio was detected below the journal’s upper limit of 15%. The authors have submitted the study/publication permission received from the relevant institutions and officials and stated that the visual materials other than those whose sources are specified belong to them.

Makaleler, ilk başvurudan yayın aşamasına değin, ön inceleme, hakem değerlendirme, editör ve İngilizce editörü inceleme süreçlerinde görülen ihtiyaçlara göre, gözden geçirme ve düzeltme yapılabilmesi amacıyla yazara en az bir kere geri gönderilmekte ve yayın öncesinde de yazarın son durum onayı alınmaktadır. Yoğunluk ve personel sıkıntısı dolayısıyla dergi tarafından ayrıca nihai, detaylı bir redaksiyon işlemi yapılamamaktadır. Dilin kullanımı, imlâ ve redaksiyonla ilgili hususlar ve kullanılan görsellerin kalitesi yazarların sorumluluğundadır.

From the first submission to the publication stage, articles are returned to the author at least once for review and correction, depending on the needs encountered during the preliminary review, peer review, editor and English editor review processes. In addition, the author’s approval is obtained for the final version of the article in publication format before publication. Due to the density, and lack of personnel, no additional redaction (editing the writing/typing) is performed by the journal. The language usage, expressing style, spelling, typing and reduction matters and the quality of the images used are the responsibility of the authors.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | Ege University, Faculty of Letters
Sanat Tarihi Dergisi | Journal of Art History
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 34, Sayı: 1, Nisan 2025 | Volume: 34, Issue: 1, April 2025

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Selami FEDAKAR ♦ Baş Editör (Editor in Chief): Dr. Ender ÖZBAY ♦ Editöryal Kurul (Editorial Board): Prof. Dr. Lale DOĞER, Prof. Dr. Semra DAŞCI, Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryâ - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

(İlgili sayının bilimsel hakemleri, tüm makaleleri içeren “Sayı Tam Dosyası”nda belirtilmiştir.)

(The scientific referees of the relevant issue are presented in the “Full Issue File” containing all articles.)

[İnternet Savfası \(Acık Erisim\)](#)

[İnternet Page \(Open Access\)](#)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.



ESCI
Emerging Sources Citation Index



RIFKI MELÛL MERİÇ'İN TÜRK-İSLAM SANATLARI TARİHİNE KATKILARI



RIFKI MELÛL MERİÇ'S CONTRIBUTIONS TO THE HISTORY OF TURKISH-ISLAMIC ARTS

Salime Bera KEMİKLİ*

ÖZ

Rıfkı Melül Meriç, Türk sanat tarihi araştırmalarında özgün bir metodoloji geliştiren ve bu sahada katkıları olan önemli isimlerden birisidir. O, sanat eserlerini değerlendirirken disiplinler arası bir yöntem benimsemiştir. Vakfiyeler, arşiv vesikaları, gibi kaynaklara dayanan araştırmaları, Türk sanatının tarihi gelişim süreçlerini anlayabilmek ve eksik bilgileri giderebilmek sadedinde mühimdir. Ona göre bir sanat tarihçisi, eserlerin sanat boyutu kadar, onları ortaya çıkaran toplumsal, dinî ve kültürel dinamikleri analiz edebilmelidir. Öte yandan, o sanat tarihi çalışmalarında güncel neşirler, klasik kaynaklar ve farklı düşünce ekollerine ait okumalar yapmanın da önemini vurgulamaktadır. Bu yaklaşımı, onun çalışmalarını zengin ve kapsamlı bir hale getirmiştir. Meriç, sanatın hem tarihsel hem de kültürel bağlamda çok boyutlu bir şekilde ele alınması gerektiğini savunmuş ve bu doğrultuda eserlerinde yenilikçi bir yöntem geliştirmiştir. Onun bu metodu, sanat tarihine eleştirel ve yenilikçi bir perspektif katmanın yanında döneminin entelektüel iklimini de anlamaya katkıda bulunmuştur. Bu yönüyle Meriç, araştırmacı kimliğiyle sanat tarihi araştırmalarına eleştirel bakış kazandıran öncülerdendir. Bu makalede onun Türk sanatı kavramına yaklaşımı, meseleleri kaynaklar bağlamında ele alış tarzı, arşiv belgelerine dayalı çalışmaları ve sanat tarihine katkıları anlatılmaya çalışılmıştır. Hem mimari hem de el sanatları alanında gerçekleştirdiği yayınlarıyla, bu disiplinin estetik ve tarihi boyutlarını incelemiş ve eksik kalan bilgileri vesikalar ya da yerinde incelemelerle tamamlamıştır. Sonuç olarak, Meriç'in sanat tarihine katkıları, metodoloji ve içerik açısından kıymeti haizdir. Çünkü eksik ya da yanlış temsil edilen bir alanda, bu tür bir metodolojik geçmişin doğru anlaşılmasını ve geleceğe de sağlam bir miras bırakılmasını sağlamaktadır. Rıfkı Melül Meriç'in çalışmalarında bu perspektifin başarılı bir örneğini görmekteyiz.

Anahtar Kelimeler: Türk-İslam Sanatları Tarihi, Sanat Tarihi Araştırmaları, Rıfkı Melül Meriç, Metodoloji, Arşiv Belgeleri.

* Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8670-0491> ♦ E-mail: berakemikli@gmail.com

ABSTRACT

Rıfki Melül Meriç is recognized as a poet in literary circles; however, he is particularly distinguished for his remarkable contributions to Turkish art history. This article aims to examine Rıfki Melül Meriç's methodological approach and his noteworthy contributions to Turkish art history. Accordingly, his works related to art history have been thoroughly analyzed. This study focuses on Meriç's methodology in art history, emphasizing his meticulous attention to archival documents, his critical approach to historical artifacts, and his insights into the concept of Turkish art. His precision in handling archival documents, his holistic and critical perspective on historical works, and his progressive views on Turkish art have served as guiding principles not only for the academic environment of his time but also for contemporary art historical scholarship. In this context, examining Meriç's methods holds significant value for developing new research and evaluation models in the field of art history. Moreover, drawing upon the experiences and methodologies of an art historian such as Meriç is crucial both methodologically and practically. The methodology of this study is based on a qualitative research approach. Meriç's works, writings, and sources utilized within the field of art history have been examined and analyzed. When we examine Meriç's approach to evaluating works of art, we understand that he places special emphasis on tangible data such as foundation charters (vakfiyes), archival documents, classical sources, and on-site observations. In addition, his critiques of Western-centric perspectives and his efforts to reveal the shortcomings of these approaches have been analyzed through a method of critical reading. As is evident from his works, Meriç approached art history not merely as a field of aesthetic inquiry, but as an interdisciplinary domain that necessitates an understanding of the social, cultural, and religious contexts that shaped the creation of artworks. His primary aim was to challenge reductionist perspectives and to scientifically demonstrate that Turkish art possesses a distinctive identity and aesthetic value. While emphasizing the unique characteristics of Turkish art in his studies, Meriç introduced a multidisciplinary and critical perspective to the field, thereby offering an analytical model for art historical research. In this regard, he adopted a detailed and rigorous methodology grounded in archival research. He utilized primary sources such as foundation charters and archival records in conjunction with contemporary publications and classical texts. Additionally, he conducted direct observations of artworks and compared them with historical records to construct a comprehensive analytical framework. His approach revealed not only the aesthetic dimensions of artworks but also their socio-economic, cultural, and religious contexts. Thanks to his contributions and the methodology he developed, Rıfki Melül Meriç is considered one of the foundational figures in the field of Turkish art history. His methodological framework continues to serve as a guiding resource for contemporary and future art historians. Meriç's legacy lies not only in his critical perspective but also in the comprehensive foundation he established for understanding and preserving the rich cultural and historical heritage of Turkish art. Meriç's legacy lies not only in his critical perspective but also in the comprehensive foundation he established for understanding and preserving the rich cultural and historical heritage of Turkish art.

Keywords: *Turkish-Islamic Art History, Art History Research, Rıfki Melül Meriç, Methodology, Archival Documents.*

Giriş

Rıfki Melül Meriç, 1901 yılının Ekim ayında, Osmanlı Devleti'nin Edirne vilayetine bağlı olan ve günümüzde Yunanistan sınırları içerisinde yer alan Dedeağaç'a bağlı Ferecik kasabasında dünyaya gelmiştir. Babası, saatçi Hafız Mehmet Ali Efendi, çevresinde ilmî birikimi ve ahlakî değerleriyle tanınan bir şahsiyetti.¹ Annesi ise Ayşe Sıdika Hanım'dır. Şiirlerinde "Melül" mahlasını kullanan Rıfki Melül Meriç'in asıl adı, Süleyman Rıfki olup, ailesinin soyadı ise Coşkunmeriç olarak kaydedilmiştir.² Meriç, çok küçük yaştan itibaren ilim ve sanatla iç içe bir ortamda büyümüştür. İlköğretim eğitimi memleketinde tamamladıktan sonra ailesiyle beraber Balkan Savaşları (1912) sebebiyle İstanbul'a göç etmiş, burada Menbaü'l-İrfan adlı okula devam etmiştir. Daha sonra 1917 yılında İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'ne kaydolmuş ancak eğitiminin sonlarına doğru, tıp mesleğinin kendisinde oluşturduğu ruhsal yük sebebiyle bu alandan 1922 yılında ayrılmıştır.³

Tıp Fakültesi'nden ayrılmasının ardından Meriç, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde devam etmiştir. Bu geçiş, onun edebiyata ve sanata duyduğu ilgiyi akademik bir disiplinle bütünleştirme sürecine olanak tanımıştır. 1927 yılında fakülteden mezun olduktan sonra meslek hayatına çeşitli şehirlerde orta öğretim ve lise seviyelerinde öğretmenlik yaparak başlamıştır. Ankara, Adana, Kütahya, Akşehir ve İstanbul'da Türkçe, edebiyat, sanat tarihi, tabiat bilgisi gibi dersleri vererek öğrencilere kültürel birikimini aktarmıştır. Kütahya'da öğretmenlik yaptığı sırada Türk kültürü ve tarihine olan merakını derinleştirerek arşiv ve kitabe çalışmalarıyla ilgilenmiştir. Bununla beraber o, 1941 ve 1945 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde Osmanlı Türkçesi, 1951 ve 1960 yılları arasında Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nde Türk İslam Sanatları Tarihi, Paleografi ve Dinî metinler derslerini vermiştir.

Meriç'in kariyerindeki en önemli dönemeçlerden birisi, 1952 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne atanmasıdır. Burada, Türk Sanatı Tarihi derslerini okutmuştur. Akademideki görev süresince Türk sanatının kökenlerine dair kapsamlı araştırmalar yaparak, bu alanda kalıcı eserler ortaya koymuştur. 1962 yılında Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü'nün kurulmasına öncülük eden Meriç, enstitünün ilk müdürü olarak atanmıştır. Enstitü'de yayımlanan eserlerin planlanması ve yönetim süreçlerinde aktif rol almış, sanat tarihi literatürüne önemli katkıları olmuştur. Ayrıca, yayımlanan eserlerin editörlüğü ve inceleme süreçlerini yönetme görevi de kendisine tevdi edilmiştir. Yoğun akademik mesaisine rağmen, her çalışmaya titizlikle yaklaşması, onu yalnızca bir akademisyen olarak değil, bir kültür elçisi olarak da öne çıkarmıştır. Meriç'in bu özverili tutumu, Muhtar Tevfikoğlu (ö. 2006) başta olmak üzere diğer dostlarının yazılarında sıklıkla vurgulanmaktadır.⁴

1 Tevfikoğlu, 1986, 13.

2 Akpınar, 2004, 191.

3 Tevfikoğlu, 1986, 14.

4 Tevfikoğlu, 1986, 18.

Türk Tarih Kurumu Kitâbeleri Derleme Heyeti İstanbul Bölge Başkanı olarak 1940-1944 yılları arasında kitâbeler üzerinde incelemelerde bulunmuştur. Gayrimenkul Eski Eserler ve Abideler Yüksek Kurulu'nda üye olarak yer almıştır. İstanbul Enstitüsü Edebiyat ve Şarkiyat Şubesi'nde umumî kâtibi olarak vazifelendirilmiştir. Ankara İlahiyat Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak düzenli olarak dersler vermiştir. 1962 yılında bir grup öğrenciyle beraber Edirne araştırmalarını gerçekleştirmiştir. Yaz kursları görevlisi olarak da 1963 yılında yaz aylarında kurslarda eğitmen olarak yer almıştır. Bununla beraber ilmî toplantılarda aktif bir rolle faaliyet göstermekteydi. Bu çok yönlü faaliyetler, Meriç'in akademik kariyerinin geniş bir yelpazeye yayıldığını ve bu alanda öncü bir isim olduğunu göstermektedir.

Meriç'in 1901 yılında Ferecik'te başlayan anlamlı hayat yolculuğu, 22 Ocak 1964'te İstanbul'da son bulmuştur. Ömrü, Türk sanat ve kültürüne adanmış bir yaşamın derin izlerini taşımaktadır. Bu hayat yolculuğunda Meriç'in kadim dostlarından oluşan bir çevreye sahip olduğunu görmekteyiz. Dönemin öne çıkan kültür ve sanat simaları, onun yakın arkadaş çevresini oluşturmuştur. Meriç ile Hilmi Ziya Ülken (ö. 1974) arasında derin bir dostluk olduğu anlaşılmaktadır. Bu dostluk, yalnızca bireysel bir bağ değil, entelektüel bir ortaklık şeklinde de kendini göstermiştir. Her iki isim de Türk kültürü, sanat ve düşünce dünyasına önemli katkılarda bulunmuş, ortak ilgileri ve değerleri üzerinden bir araya gelerek birbirlerinin fikirlerini zenginleştirmiştir. Hilmi Ziya'nın, Meriç'in çalışma disiplini ve üretkenliği konusundaki övgüleri, bu dostluğun değerli olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, dostlukları dönemin entelektüel ortamında birbirini besleyen ve ilerleten bir ilişki olarak değerlendirilebilir.⁵ Nitekim o, Yahya Kemal'in (ö. 1958) de sohbet arkadaşlarından birisidir. Yahya Kemal, Meriç'in sohbetlerindeki edebî ve kültürel birikimine iltifat ederek, onu övgü dolu sözlerle anmıştır. Yahya Kemal, İtri isimli meşhur şiirini Meriç'e ithaf ederek ona duyduğu saygı ve takdiri ifade etmiştir.⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar (ö. 1962) ise bir gazete yazısında Meriç'ten ve onun çalışma yönteminden iltifatla bahsetmektedir.⁷ Semavi Eyice (ö. 2018), Meriç'in fikir alışverişlerinde bulunduğu bir diğer isimdir. Eyice'nin ifadeleri, Meriç'in akademik alandaki yetkinliği ve dönemin sanat tarihi çalışmalarına yaptığı katkıyı açıkça ortaya koymaktadır. Eyice, Meriç'in zekasından ve Türk sanat tarihi üzerindeki yetkinliğinden etkilendiğini ifade etmektedir. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi bünyesinde kurulan Türk Sanat Tarihi Enstitüsü'nün genel kurul toplantılarında bir araya gelen bu iki isim, sanat tarihine yönelik ortak bir ilgi ile hareket etmişlerdir.⁸ Dönemin önde gelen kültür çevreleri ve diğer önemli isimlerle kurduğu samimi ilişkiler, Meriç'in hayatına hem ilham hem de derin bir anlam katmıştır. Bu bağlamda Meriç, bu nitelikli muhitin ayrılmaz bir parçası olarak da hafızalarda yer etmiştir.

5 Ülken, 1964, 135.

6 Kara, 2003, 2.

7 Tanpınar, 1938, 3.

8 Eyice, 2004, 37.

Hafızalarda yer edinen bir diğer önemli nokta ise Meriç'in sanat tarihi alanındaki değerli katkıları ve kendine özgü çalışma yöntemidir. Bu makalede, Meriç'in sanat tarihi çalışmalarına yönelik metodolojisi incelenerek, özellikle arşiv belgelerine olan titiz yaklaşımı, eski eserleri değerlendirme biçimi ile Türk sanatı kavramına ilişkin perspektifi ele alınacaktır. Böylece, Meriç'in sanat tarihi alanına yaptığı katkılar değerlendirilerek, onun metodolojik yaklaşımının Türk sanat tarihi literatürüne kazandırdığı zenginlik ortaya konacaktır. Onun arşiv belgelerine olan titizliği, eski eserlere yönelik eleştirel ve bütüncül bakışı ile Türk sanatı kavramına dair perspektifi, yalnızca dönemin akademik dünyasına değil, günümüz sanat tarihi çalışmalarına da yol gösterici bir nitelik taşımaktadır. Bu bağlamda, Meriç'in yönteminin incelenmesi, sanat tarihine ilişkin yeni araştırma ve değerlendirme modelleri geliştirmesine olanak sağlayacaktır. Öte yandan, bir sanat tarihi araştırmacısının tecrübelerinden ve çalışma sisteminden istifade etmek hem metodolojik açıdan hem de pratik açıdan önem taşımaktadır. Bu çalışmanın yöntemi, nitel araştırma yaklaşımına dayanmaktadır. Meriç'in sanat tarihi alanındaki eserleri, yazıları ve kullandığı kaynaklar incelenerek analiz edilmiştir. Özellikle vakfiyeler, arşiv belgeleri, klasik kaynaklar ve yerinde incelemeler gibi somut veriler üzerinden Meriç'in sanat eserlerini değerlendirme biçimi araştırılmıştır. Ayrıca, onun Batı merkezli yaklaşımlara yönelik eleştirileri ve bu yaklaşımların eksik yönlerini ortaya koyma çabası, eleştirel bir okuma yöntemiyle değerlendirilmiştir.

Sanat tarihine katkı sağlamış bir araştırmacının yaşamı ve çalışma prensipleri, disiplinin temel dinamiklerini anlamaya yönelik somut bir çerçeve sunacaktır. Bu bağlamda bir araştırmacının hayatı üzerinden örnekler vermek, ferdi bir başarı öyküsü yanında o dönemin akademik iklimini ve araştırma süreçlerini de gözler önüne sermek açısından kıymetlidir. Böyle bir yaklaşım, yeni nesil sanat tarihçilerine rehberlik edebilecek bir perspektif kazandıracak ve alana yönelik bilimsel tartışmalara da katkı sağlayacaktır.

1. Eserlerinde Türk Sanatı Kavramına İlişkin Analizler

20. yüzyılın başları Türk sanatı kavramı üzerine yoğun tartışmaların yaşandığı bir dönemdir. Tartışmalar, Batılı sanat tarihçilerinin, Türk sanatını Doğu sanatı veya Yunan sanatı içinde genelleyerek, bu sanatın özgünlüğünü göz ardı etmelerine karşı bir tepkinin nihai sonucudur. Bu genelleyici yaklaşımlar, Türk sanatının İslam medeniyetine katkılarını da dar bir çerçevede değerlendirme eğilimi taşımaktadır. Bazı yaklaşımların, Türklerin yalnızca askeri kimlikleriyle tanımlayarak estetik anlayıştan yoksun göstermesi sebebiyle, Türk sanat eserlerinin farklı kültürel etkiler çerçevesinde sınıflandırılmasına neden olmuştur. Bu bakış açısı, Türklerin sanat üretimini göz ardı etmiş ve Türklerin kültürel katkılarının özgünlüğünü gölgelemiştir.⁹

Dönemin sanat ve düşünce hayatına yön veren birçok entelektüel, Türk sanatı kavramı etrafında eserler vermişlerdir. Örneğin, Celal Esad Arseven'in (ö. 1971) *Türk Sanatı* adlı eseri, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun (ö. 1978) *Türk Plastik Sanatları* isimli

9 Yurdaydın, 1954, 55-57; Le Bon, 1884, 640.

çalışması bu minvalde çalışmalardır.¹⁰ Arseven, *Türk Sanat*'ı çalışmasının önsözünde Türk sanatının göz ardı edilip, Arap ve İran sanatları kapsamına dahil edilmesini, Türklerin kendi sanat tarihleri üzerinde yeterince inceleme yapmamalarına bağlamaktadır. Nitekim bu durum Türk sanatının Batılı perspektiften yanlış sınıflandırılmasına yol açmıştır.¹¹ Baltacıoğlu, bu yanlış sınıflandırmayı ve dogmatik varsayımları birkaç yönden izah etmektedir. Bunlardan birisi yapılan incelemelerin objektif metodolijiden uzak oluşudur. Bir diğer âmil ise, Türk sanatını diğer sanatlardan ayıran özellikler olsa da bu hususun yeterince incelenmemiş olmasıdır.¹²

Makaleler, kitaplar ve eleştirel yazılar aracılığıyla sanatı ve estetiği tartışmaya açan bütün isimler, Türk kimliğinin sanatta ve kültürde de bağımsız bir çizgiye sahip olmasını sağlama amacını taşımaktadır. Bu isimlerden birisi de Rıfkı Melül Meriç'tir. Rıfkı Melül Meriç'in eserleri incelendiğinde Türk sanatı kavramına sıkça yer verildiği görülmektedir. Nitekim Meriç'in asıl amacı Türk sanatının kendine has bir estetik değere sahip olduğunu savunmak ve bunu Batı'nın indirgemeci yaklaşımlarına karşı bir eleştiri olarak ortaya koymaktır.

Meriç, Batılı düşünürlerin ve araştırmacılarının, Doğu kültürlerini çoğu zaman dogmatik bir yaklaşımla değerlendirdiğini ifade etmektedir. Yazar, *Türk Tezyini Sanatlar* kitabında bu konuyu ayrıntılı bir şekilde izah etmektedir. Meriç'e göre Gustave Le Bon (ö. 1931), F. Sarre (ö. 1945), gibi Batılı düşünürler, Doğu'nun sanat üretimlerini ve estetik ifadelerini anlamaktan ziyade bu bahisleri Batı'nın kriterleri üzerinden değerlendirmeye çalışmıştır. Bu yaklaşım, Doğu'nun kültürel ve sanat değerlerinin göz ardı edilmesine yol açmıştır.¹³ Nitekim Gustave Le Bon'un düşüncelerinde Meriç'in ifade ettiği gibi, Türk sanatının kültürel mirasının değersizleştirildiği ve yok sayıldığı tavır göze çarpmaktadır. Le Bon, Türlerin yalnızca askeri güçle öne çıkan bir toplum olduğunu vurgularken, onların Arap medeniyetinin bilim, sanat ve ticaret alanlarında ulaştığı seviyeyi sürdüremediklerini iddia etmektedir. O, Arapların varisleri olarak nitelediği Türklerin bir medeniyet kurma yetkinliğine sahip olmadığını, ele geçirdikleri medeniyetin sunduğu olanaklardan yalnızca faydalandıklarını öne sürmektedir. Ona göre, Türkler Bizans imparatorlarının yerine geçerek askeri alanda güç kazansalar da kültür ve sanat anlamında ilerleme kaydedememişlerdir. Bu perspektiften bakıldığında, Türklerin bir medeniyet inşa etmek yerine, mevcut medeniyetin getirilerini kullanmakla yetindikleri ifade edilmektedir.¹⁴

Meriç'in eleştirdiği bir diğer isim, Friedrich Sarre'dir. Sarre'nin bakış açısına göre, Anadolu Selçuklu sanatı, İran sanatının Anadolu topraklarındaki bir yansımasıdır. Bu yaklaşımında Selçuklu mimarisi ve süslemelerinde İran etkisinin belirleyici olduğunu

10 Baltacıoğlu, 1971.

11 Arseven, 6.

12 Baltacıoğlu, 1971, 8.

13 Meriç, 1937, 4.

14 Le Bon, 1884, 640.

savunmuştur.¹⁵ Sarre ve Le Bon'un görüşleri doğrultusunda, Türk sanatının özgün bir kimliğe sahip olunmadığı, aksine diğer medeniyetlerin etkisi altında geliştiği yönünde bir algı oluşmuştur. Bu düşünceye göre Türk sanatı, farklı medeniyetlerin (özellikle İran, Arap, Yunan, Bizans gibi) sanat telakkilerini ve unsurlarını ödünç alarak bir araya getirmiş; dolayısıyla eklektik bir yapıya sahiptir. Yani Türk sanatı çeşitli kültürlerin estetik değerlerini harmanlayarak oluşmuş bir sanat olarak değerlendirilmiştir. Meriç, bu bakış açısını eleştirerek, böyle bir iddiayı kabul edebilmek için insanlığın ortak yaşam tecrübeleri ve sanat değerlerini inkâr etmek gerektiğini savunmaktadır. Ona göre, hiçbir medeniyet kendi kültürel değerlerini inşa ederken diğer milletlerin sanat ve estetik birikimlerinden soyutlanarak gelişemez. Sanatçı, başka medeniyetlerden aldığı bir motifi ya da unsuru kendi milli estetik değerlerine göre şekillendirir ve yeniden anlamlandırır. Bu nedenle, Türk sanatı diğer kültürlerin unsurlarından iktibaslarla bulunmaktadır, fakat bu iktibasları kendi kültürel temayüllerine göre yeniden işleyerek milli bir sanat kimliği oluşturduğu savunulmaktadır. Dolayısıyla, Türk sanatını sadece eklektik bir yapı olarak değerlendirmek Meriç'in ifadesi ile yanlış bir indirgeme olur.¹⁶

Meriç, Türklerin İslam medeniyetine intisâp ettikten sonra, kendi milli özelliklerini ve kültürel eğilimlerini koruyarak İslam'ın ideolojik çerçevesinde şekillenen ilim ve sanat faaliyetlerine katkıda bulundukları şeklinde bir izah getirmektedir. Bu bağlamda, Türk sanatı, İslam estetiği ve düşünce dünyasının etkilerini yansıtırken, kendi kültürel mirasını ve estetik anlayışını da muhafaza etmiştir. Dolayısıyla, milli bir sanat olarak Türk sanatını tanımlamak için, diğer milletlerden alınan unsurların basit temsille değil, bütünsel bir özgünlükle işlenmiş olması gerekliliği de ifade edilmektedir. Bu durum, Türk sanatının İslam sanatı içinde kendine özgü bir yer edinmesini ve milli kimliğini koruyarak evrensel bir boyut kazanmasını sağlamıştır.¹⁷ Meriç, bu konuyla alakalı olarak yazı sanatı örneği üzerinden bir örnek vermektedir. Yabancı bir unsur olan Arap harflerinin, Türklerin elinde adeta yeniden biçimlendiğini ifade edilmektedir.¹⁸

Esasen bu durum Meriç'in görüşleri doğrultusunda yalnızca Türk sanatı için değil İslam coğrafyasındaki diğer milletler için de geçerlidir bir durumdur. Müslüman milletlerin ortak bir ideolojiye sahip oldukları ve dini bağlarla beraber düşünce ve duyguda kendiliğinden bir birlik oluşturdukları ifade edilmektedir. Meriç bu birliğin, İslam coğrafyasında yer alan muhtelif ilim ve sanat hareketlerinin hızla diğer bölgelere yayılmasına vesile olduğunu anlatmaktadır. Böylece, İslam medeniyetine mensup milletler arasında ilim ve sanat alanında müşterek bir kültürel yapı oluşmuştur. Türk, Arap ve diğer milletlerin sanatlarının bağımsız kimliklere sahip olmasına rağmen İslamî bir damga taşıdığını belirtilmiştir.¹⁹ Bu açıdan, milli özellikleri muhafaza ederek bir üst

15 Eyice, 2010, 141-142; Patricia Blessing, 2014, 7.

16 Meriç, 1937, 4-5.

17 Meriç, 1937, 6-8.

18 Meriç, 1937, 6.

19 Meriç, 1937, 25-26.

kimlik altında birleşme, geniş coğrafyada kültürel bir bütünleşme sağlamaktadır.

Meriç'in Türk sanatı kavramını ele alırken başvurduğu kaynaklar arasında Joseph Strzygowski'nin ve Heinrich Glück'ün çalışmaları önemli bir yere sahiptir. Joseph Strzygowski, Türk sanatı kavramı üzerinde döneminde temayüz eden Batılı sanat tarihçilerinden farklı bir yaklaşım geliştirmiş ve Türk sanatının, kökeni itibarıyla özgün bir yapı sergilediğini savunmuştur. Özellikle çadır sanatı ve dokuma alanlarında Türklerin kendilerine has motifler geliştirdiğini ifade etmektedir. Ayrıca, Türk sanatının zaman içinde İslam etkisiyle yeni bir kimlik kazandığını, ancak bu değişimin milli karakterini zedelemekten sürdüdüğünü savunmaktadır.²⁰ Bu yönüyle Strzygowski, Meriç'in Türk sanatı kavramını vurgularken başvurduğu ve referans aldığı bir düşünür olmuştur. Heinrich Glück ise Türk sanatını, yabancı kültürlerin etkisi altında gelişen bir sanat dalı olarak değerlendirmez. Ona göre, Türk sanatı Türk toplulukların tarihsel süreçte karşılaştıkları farklı kültür unsurlarını kendi milli karakterleriyle yoğurup yeniden yorumlayarak geliştirdikleri orijinal bir sanat formudur. Bu bağlamda eklektik olarak değerlendirilemez, zira Glück'e göre Türk sanatı, farklı unsurları kendi ruhuyla yoğurabilen bir milletin sanatı olarak öne çıkmaktadır.²¹ Glück ile Meriç'in düşünceleri, Türk sanatının eklektik veya taklitçi olarak nitelendirme eğilimine karşı Türk sanatının kendine has bir estetik anlayış geliştirdiğini savunmaktadır.

2. Sanat Tarihi Araştırmalarının Kaynağı Olarak Arşiv

Kütüphane, müze ve arşivlerdeki belgeler, kayıtlar ve vesikalar sanat tarihi araştırmalarında büyük önem taşımaktadır. Rıfki Melül Meriç, bu önemli kaynakların titiz bir şekilde tahkik edilmesinde sanat tarihi araştırmacılarının üstlenmesi gereken sorumlulukları izah etmektedir. Ona göre sanat tarihçileri, eserlerin yüzeysel olarak estetik değerlerini incelemekten öteye giderek, bu eserlerin tarihî ve kültürel bağlamlarını da göz önünde bulundurmalıdır. Sanat eserleri titiz bir şekilde analiz edilmeli ve dönemlerine göre özellikleri tespit edilmelidir. Özellikle sanatın gelişim seyri anlamlandırılmalıdır. Çünkü, sanatın gelişim sürecini anlamak, onun tarihsel bağlamda nasıl şekillendiğini, hangi aşamalardan geçtiğini ve toplumsal dinamiklerle nasıl etkileşimde bulunduğunu görmek açısından mühimdir. Çünkü, sanatın tarihî serüveninde dinî, mezhebî ve iktisadî etmenler önemli rol oynamaktadır. Bu etmenler, sanat üretiminin şekillenmesinde ve toplumsal kabulünde de belirleyicidir.²² Sanatın tarihî sürecini anlamının önemine dair Rıfki Melül şunu söylemektedir:

“Bir san'at müellif veya müverrihi, bir san'atı, diğer milletlerin san'atları ile şakuli veya ufkî olarak karşılaştırmak, tesir veya teessür derecelerini tespit etmek; aynı mavzuaları, az-çok değişik şekillerle, tezyinat unsuru olarak kullanan san'atlarla mukayese edip farklarını meydana çıkarmak; san'atın tekevvün, seyr, tekâmül, tevakkuf, tereddidi ve izmihlaline,

20 Strzygowski, 1935.

21 Glück, Aralık 1935, 127.

22 Meriç, 1954, 1.

çığırlara ve dehâ mahsullerine yol açan dini ve mezhebî, ictimaî ve iktisadî âmilleri bulmak da mükelleftir. Bunlara ilâveten, san'at ve san'atkârlara âid yazılı ve şifâhî rivayetler, resmî ve hususî kayıtlar ve vesikalar da bir san'at müverrihinin başlıca mesnedleridir."²³

Bu metne göre sanat tarihçilerinin bir sanat eserini, diğer milletlerin sanat eserleriyle karşılaştırması, etkilenme derecelerini tespit etmesi gerekliliğine de değinilmiştir. Bu bakımdan Meriç'e göre sanat tarihi araştırmacıları, disiplinler arası bir perspektife sahip olmalı, farklı kültürleri, dönemleri ve üslupları karşılaştırarak analiz edecek yetkinliğe sahip olmalıdır. Böylece, sanat eserlerinin sadece estetik değeri değil, kültürel kimliği ve tarihsel bağlamı da kavranabilmelidir. Bu yetkinlikleri kazanabilmek için de sanat tarihçileri sürekli olarak kendilerini geliştirmeli, farklı kaynakları araştırmalı ve geniş bir bilgi birikimine sahip olmalıdır. Muhtemeldir ki Meriç'in Türk sanat tarihçilerine yüklediği bu sorumluluk, Batı'nın Türk sanatı hakkında oluşturduğu indirgemeci ve önyargılı söylemlerle doğrudan bağlantılıdır. Metinden yine anlıyoruz ki Meriç, Türk sanatını egzotikleştiren, oryantalist bakış açısıyla yorumlayan veya Türk sanatı kavramını göz ardı edenlere karşı, sanat tarihçilerinin tarafsız ve derinlemesine bir çalışma yapmalarını istemektedir.²⁴

Sanat tarihi araştırmacılarının çalışma yapacağı kaynaklar Meriç'in ifadesine göre arşiv belgeleri, resmî ve hususî belgeler, yazılı ve sözlü rivayetlerdir. Kendisi de bilhassa arşiv vesikalarını neredeyse bütün çalışmalarında kullanmıştır. *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları*, *Türk Cild Sanatı Tarihi Araştırmaları*, *Cerrâhlar-Kehhâller*, *Padişahlara Hediye Edilen San'at Eserleri ve Karşılıkları*, *Beyazıd Camii Mimarı*, *Mimar Sinan'ın Hayatına, Eserlerine Dair Metinler*, *Birkaç Mühim Arşiv Vesikası*, *Edirne'nin Tarihi ve Mimari Eserleri Hakkında* ve *Enderunlu Şairler, Hattatlar ve Musiki Sanatkârları* adlı Meriç'in eserleri arşiv temelli inşa edilmiş çalışmalardır.

Meriç'in arşiv belgelerine dayalı titiz araştırma yöntemi, yalnızca kapsamlı çalışmalarında değil, spesifik sanat dallarına dair eserlerinde de kendini göstermektedir. Bu eserlerinden birisi *Türk Cild Sanatı Tarihi Araştırmaları*'dır. Bu eser, Türk ve İslam Enstitüsü'nce 1954 yılında basılmıştır. Neşir, ehl-i hıref defterlerinden yola çıkılarak hazırlanmıştır ve Türk cild sanatından ve mücellitler hakkında malumatlar vermektedir. Eserde, kronolojik olarak vesikalardaki bilgiler paylaşılmış bilahare harf ve kaynaklar göz önünde bulundurularak mücellidlerin isimleri tasnif edilmiştir. Eserinin mukaddimesinde eserlerini kaleme alırken vesika ve kayıtlardan istifade ettiğini nakletmiştir. O, bunu ilmî usûl yolu olarak nitelendirmekte ve yapacağı araştırmalarda verilecek olan yargıların sağlam bir temel üzerinden inşa etmek istediğini de ifade etmiştir.²⁵

Sahada somut veri eksikliği de belgeleri önemli bir kaynak haline getirmektedir. Mesela Meriç, nakış sanatı ve sanatkârlarıyla alakalı malûmatların oldukça sınırlı

23 Meriç, 1954, 1.

24 Meriç, 1954, 1.

25 Meriç, 1954, 36.

olduğuna dikkat çekmiştir. Öte yandan mimarlık alanıyla ilgili bilgilere erişimin zor ve spesifik bilgileri bulmanın zor olduğunu da ifade etmiştir. Arşiv belgelerine yönelme ihtiyacı da bu bakımdan belirgin hale gelmektedir.

Arşiv belgelerinin, sahada karşılaşılan bilgi eksikliklerini gidermedeki rolü, Meriç'in bu alandaki çalışmalarında açıkça görülmektedir. Meriç'in Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Enstitüsü'nden çıkan ayrı basımları mevcuttur. O, Türk nakış sanatı hakkındaki önyargı ve yanlış varsayımları düzeltmek amacıyla *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları* adlı eserini neşretmiştir. 1953 yılında mezkûr yerde basımı yapılan bu eser, vesikalara dayalı olarak titizlikle hazırlanmış olup iki ana kısımdan oluşmaktadır. Birinci bölümde hassa nakkaşlarıyla ilgili vesikalar paylaşılrken, ikinci bölümde harf sırası ve kaynaklar takip edilerek hassa isimlerinin tasnifine yer verilmiştir.²⁶ Bu ayrı basımdan bir sene önce Ankara İlahiyat Fakültesi'nde yazı yayımlanmıştır.²⁷ Meriç, bu eserinde Topkapı Sarayı ve Başvekâlet arşivlerindeki belgelerden yola çıkarak eserini inşa etmiştir. Bu doğrultuda o, mevâcib, filûri, harc, masraf, müşâhere-hârân, hârc-hassa defterlerini incelemiştir.²⁸

Yürüttüğü detaylı incelemeler, Meriç'in yalnızca nakış sanatına değil, Osmanlı dönemi meslek gruplarına ve ehl-i hıref içerisindeki sanatkârlara dair çalışmalarına da yön vermiştir. Ehl-i hıref içindeki cerrâhlar ve kehhâllere de dair yaptığı çalışması bu minvaldedir. Osmanlı tabâbeti tarihine ait vesikalar, *Cerrâhlar-Kehhâller* adıyla, 1955 yılında yayımlanmıştır. Eserin mukaddime kısmı, Meriç'in çalışma disiplini hakkında malumat vermektedir. Bu kısımda onun klasik eserleri, risaleleri, tarihî kayıtları, ansiklopedileri incelediğini anlamaktayız. Bilahâre, ehl-i hıref defterlerini inceleyerek hassa cerrâh ve kehhâllerin kimliklerini belirttiği kısım, eserin ana bölümünü oluşturmaktadır.²⁹

Meriç'in arşiv belgelerine dayalı çalışmaları yalnızca Osmanlı tabâbeti tarihini aydınlatmakla kalmamış, bununla birlikte Osmanlı sanat ve kültür hayatını anlamaya yönelik önemli katkılar sunmuştur. *Bayramlarda Padişahlara Hediye Edilen San'at Eserleri ve Karşılıkları* adlı çalışmasını Meriç, hediye ve in'âm defterlerini inceleyerek hazırlamıştır. Bu defterler, padişahlara sunulan hediyelerin kayıt altına alındığı belgelerdir ve dönemin sanatının özelliklerini, estetik anlayışını, hediyeleşme türlerini ve sanatçıların konumlarını anlamak için önem taşımaktadır. Nitekim mezkûr çalışmada sanatkârların usta oldukları alanları, hediye edilen eserleri ve karşılığında aldıkları in'âmları görmektediriz. Bu arşiv vesikaları, sanat eserlerinin kimler tarafından yapıldığı, ödenen ücretleri gibi ayrıntıları ortaya koyarak dönemin estetik anlayışını, sanatkâr-saray ilişkilerini ve kültürel değerleri anlamaya olanak tanımaktadır. Ayrıca, kaybolmuş ya da korunamamış eserler hakkında da bilgiler vererek sanat mirasının inşasında önemli

26 bk. Rıfki Melül Meriç, 1953.

27 Meriç, 1952, 31-46.

28 Meriç, 1953, 5.

29 Meriç, 1955.

bir kaynak oluşturmaktadır. Meriç, sözü edilen arşiv belgelerini inceleyerek, dönemin sanat anlayışını ve hediye kültürünü anlamaya odaklanmıştır. Bu defterlerden hareketle, padişahlara sunulan sanat eserlerinin türlerini, sanatkâr ve saray arasındaki ilişkiyi tespit etmiştir. Öte yandan bu belgeleri tespit edip, çalışarak eserleri ve dönemin sanatkârlarını detaylı bir şekilde ortaya koymuştur. Böylece Türk sanat tarihine sağlam temelli bir arşiv yaklaşımı kazandırmıştır.³⁰

Meriç, Osmanlı toplumunun derin sosyal dönüşümlerini ve idari yapısının detaylarını da aydınlatmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda Türk sanat tarihi ve Osmanlı dönemine ait demografik, kültürel ve idari yapıyı belgeleyen arşiv vesikalarını incelediği çalışması ise *Birkaç Mühim Arşiv Vesikası* adlı makalesidir. İstanbul'un fethinden sonra şehrin Türk-İslam karakteri kazandığına dair veriler paylaşılmıştır. Bu çalışma, Osmanlı'nın demografik ve sosyal yapısını anlamaya ve toplumsal dönüşüm süreçlerini incelemeye imkân tanıyan bir kaynaktır. Öte yandan, çalışmada devşirme sistemiyle ilgili bazı detaylar da aktarılmıştır. Burada da Topkapı Sarayı'ndaki 9451 numaralı defterden yola çıkılarak, devşirilen çocukların Enderun'a alınış süreçleri, fiziksel özelliklerinin nasıl değerlendirildiği anlatılmaktadır. Nitekim, bazı müslüman çocuklarının da devşirme uygulamasına dahil edildiği belirtilmektedir.³¹ Bu vesikalar, Osmanlı Devleti'nin devşirme sistemini hem insan kaynakları hem de farklı sosyal sınıflardan insanları devlete hizmet edecek şekilde eğitmek için kullanıldığını göstermektedir. Nitekim bu bilgiler, Osmanlı toplumsal yapısını ve idari yapısını anlamak için mühimdir.

Meriç'in vesikalara dayalı titiz araştırma yöntemi, Osmanlı mimarisiyle ilgili uzun süredir tartışılan bir konuya da açıklık getirmiştir. Bu eseri, *Beyazıd Camii Mimarı* adlı çalışmasıdır. Tetkik ettiği vesikalar doğrultusunda Beyazıd Camii'nin mimarını tespit eden Meriç, konuyla ilgili yanlışlıkları düzelterek doğru bilgiyi sunmuştur. Bu çalışması, caminin mimarı hakkında uzun süredir var olan yanlış bilgi ve yorumların giderilmesine katkı sağlamıştır. Yalnızca mimar hakkında doğru malumat verilmemiş, aynı zamanda dönemin sanatkârları hakkında da bilgi verilmiştir. Nitekim yine aynı eserin mukaddimesinde bilgilerin tahlil ve tenkide tabi tutulmadan, aynen nakledilmesi hususuna dikkat çekmektedir. Bu durum, ifadelerin eleştirel bir süzgeçten geçirilmeden aktarılması gibi sorunları gündeme getirmektedir. Buradan yola çıkarak, akademik çalışmalarda kaynakların dikkatlice incelenmesi ve eleştirel bakış açısıyla değerlendirilmesinin, ilmî güvenilirlik ve doğruluk açısından önemli olduğu çıkarımı yapılabilir.³² Bu bakımdan arşiv belgeleri büyük önem taşımaktadır. Akademik çalışmada arşiv belgelerinden istifade edilmesi, ele alınan konunun doğruluğunu artırmakta ve tahlil, tenkit sürecine bilimsel bir zemin oluşturmaktadır. Bu bakımdan Rıfka Melül Meriç'in çalışmaları ve çalışma yöntemi bir örnek niteliğindedir. Nitekim Meriç'in eserleri de saha için bir zemin sadedindedir.

30 Meriç, 1963, 764-765.

31 Meriç, 1957a, 33-42.

32 Meriç, 1957b, 5-41.

3. Eserlerin Korunma Meselesi

Eski eserlerin korunması, kültürel mirasın sürdürülebilirliği açısından mühimdir. Bu kapsamda, Osmanlı İmparatorluğu'nda gelişen koruma bilinci, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla daha sistematik bir hale gelmiştir. 19. Yüzyılın ikinci yarısında, arkeolojik eserlerin korunmasına yönelik çeşitli yasal düzenlemeler yapılmış ve Osman Hamdi Bey gibi figürlerin katkılarıyla eserleri koruma bilinci gelişmiştir. “Nizamnâme” gibi yasal düzenlemeler, eski eserlerin korunması ve kaçakçılıkla mücadele alanında önemli adımların atılmasını sağlamıştır.³³ Cumhuriyet dönemi ise eski eserlerin korunmasına yönelik hukuki düzenlemelerin yapıldığı bir zamanı ifade etmektedir. 1923-1938 yılları arasında yapılan bu düzenlemeler, Türkiye’de kültürel mirasın korunması ve arkeoloji bilincinin yaygınlaştırılması adına sağlam bir temel teşkil etmiştir.³⁴

Yapılan yasal düzenlemelere rağmen, 20. yüzyılın başlarından itibaren pek çok yapının restorasyon çalışmaları yetersiz kalmış, hatta bazı durumlarda bu çalışmalar gecikmiş veya tamamen ihmal edilmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında, dönemin önde gelen devlet adamları ve aydınları tarafından eserlerin korunması adına birtakım girişimlerde bulunulmuş, ancak yerel yöneticiler ve idari mekanizmaların eksik ve ihmal içeren uygulamaları nedeniyle, bu girişimlerin sonuçları istenilen düzeyde olmamıştır. Atatürk’ün bizzat başlattığı, eski eserlerin kayıt altına alınması ve korunması isteği çerçevesinde, köyde öğretmenlik vazifelerini icra eden kişilere kadar ulaştırılan tescil fişi uygulamasıyla bu eserlerin sistematik bir şekilde korunması hedeflenmişti. Ancak, yerel yöneticilerin bu hususu benimsememesi, tarihi yapıları yönelik vandalizmin önüne geçilememesi ve bazı bölgelerde eserlerin kamuya ait binaların inşası için sökülmesi veya taşınması gibi yanlış uygulamalar, kültürel mirasın korunması adına yapılan çabaları sekteye uğratmıştır. Meriç’in eleştirileri özellikle bu kültürel varlıkların korunması yerine, çoğu zaman göz ardı edilmesi ya da yerel ihtiyaçlar uğruna yok edilmesi üstüne yoğunlaşmaktadır. Bu bakımdan kültürel mirasların korunması için devletin daha ciddi ve kapsamlı önlemler alması gerektiğine inanmaktadır.³⁵

Meriç, tarihî şehirlerin ve tarihî eserlerin ulusal kimliği besleyen temel yapı taşları olduğunu vurgulamaktadır. Tarihî eserler, ulusal belleğin somut göstergeleri olarak toplumun geçmişle bağını canlı tutmaktadır ve bireylerin ait oldukları kültürel yapıyı hissetmelerine katkıda bulunmaktadır. Dolayısıyla bu mirasın korunması toplumsal kimliğin güçlenmesine, aidiyet duygusunun pekişmesine hizmet etmektedir. Meriç’in eserlerinde altını sıklıkla çizdiği gibi, kültürel mirasın korunması, geçmişin izlerini günümüze taşıyarak kültürel sürekliliğin sağlanması açısından hayati bir öneme sahiptir. Çünkü, kültürel miras, milletlerin tarihsel hafızasını oluşturmaktadır. Bu mirasın yok olması demek kültürel hafızada onarılması zor boşluklar meydana getirecek demektir. Meriç, tarihî yapıların korunmasıyla toplumun hafızasını canlı tutmanın, kültürel değerleri

33 Değirmenci, 2023, 1163; Taşbaş, 2017, 1321.

34 Ünar, 2019, 150.

35 Meriç, 2013, 15-16; Meriç, 1936, 141.

kuşaktan kuşağa aktarmanın önemini dile getirmektedir. Bu yaklaşım ise, bir toplumun kendi kimliğini kaybetmeden geleceğe adım atabilmesi için temel bir gereksinimdir.

Bu bağlamda Meriç, mezar taşlarının kültürel, sanatsal ve tarihî önemine değinmektedir. Meriç'e göre bu eserler, toplumun geçmişine dair önemli belgeler niteliğindedir ve korunmaları önem arz etmektedir. Anadolu'da bulunan mezar taşlarının ve türbelerinin bir kısmının bakımsızlıktan veya yanlış müdahaleden dolayı harap olduğu, üzerindeki yazıların okunamaz hale geldiği ve süslemelerin bozulduğu belirtilmektedir. Mevcut olan mezarlıkların bir kısmı ise, türbe çevrelerindeki yapılar gibi, başka inşaatlarda kullanılmak üzere söküldüğü ya da taşındığı bilgisini vermektedir. Bu durum, tarihî eserlerin özgün yerlerinde korunması gerekliliğine dair bir eleştiriyi beraberinde getirmektedir. Meriç, mezar taşlarının ve diğer tarihî anıtların restore edilip ait oldukları yerlerde muhafaza edilmesi gerektiğini de vurgulamaktadır.³⁶

Meriç'in kültürel miras konusundaki düşünceleri, bugünkü neslin, gelecek kuşaklara karşı olan sorumluluğuna da vurgu yapmaktadır. Tarihî eserlerin korunması, yalnızca Meriç'in yaşadığı zamanın ya da günümüzün meselesi değil, gelecek nesillerin de bu kültürel zenginlikten faydalanmasını sağlamaya yönelik bir vazifedir. Meriç, bu mirasın, her neslin bir sonraki nesle devretmesi gereken bir emanet olduğunu hatırlatmaktadır. Nitekim bu kültürel miraslar hem ilmî hem de tarihî vesikalar sadedindedir.³⁷

Bu bağlamda Meriç, kültürel mirasın yalnızca geçmişin bir yansıması olmadığını, aynı zamanda bu mirasın sanat değerleriyle toplumsal belleğin şekillenmesine katkı sunduğunu ifade etmektedir. Meriç'in ifade ettiği gibi eserler, bilimsel ve tarihî birer belge olmakla beraber sanat değerine sahip vesikalardır. Bu eserler, dönemlerinin estetik anlayışını, sanat ifadelerini yansıtarak geçmişin kültürel zenginliğini bugüne taşımaktadır. Dolayısıyla, yapılar ve içindeki sanat unsurları sadece tarihî olayların tanığı şeklinde değil, sanat tarihinin de önemli belgeleri olarak değerlendirilmelidir. Meriç, bir binanın yıkılması durumunda dahi kurtarılması gereken sanatlı parçaların korunmasına yönelik uyarıları, bu eserlerin yalnızca fiziksel varlıklar olmaları yanında sanat tarihi ve kültürel bellek aracı olarak görülmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır.³⁸ Çünkü bir caminin mihrabı, bir medresenin ahşap oymaları veya bir kitabe, bir dönemin sanat üslubunu anlatmak yanında toplumun manevi ve kültürel dünyasını da yansıtmaktadır. Bu unsurlar, toplumların sanat birikiminin somut göstergeleridir. Bu bakımdan korunmaları, sanat tarihinin kesintisiz bir biçimde geleceğe aktarılmasını sağlamaktadır. Meriç'in bu konudaki hassasiyeti, eserlerin estetik yönlerine de dikkat çekmektedir. Tarihî eserler, sanatla alakalı bakış açısını ve tekniklerini günümüze ulaştırarak, o dönemin sanatçı bilgi ve becerilerini anlamamıza olanak tanımaktadır.³⁹

36 Meriç, 1939, 648-655; Meriç, 1958, 210-219.

37 Meriç, 1939a, 654.

38 Meriç, 1939b, 816.

39 bk. Meriç, 1930, 815-817.

Meriç'in kültürel mirasa dair yaklaşımları, bu mirasın genç nesiller için bir eğitim aracı olarak değerlendirebileceği düşüncesini de içermektedir. Onun görüşlerinden tarihî eserlerin, genç kuşakların geçmişin mirasını tanınması, köklerini öğrenmesi ve kültürel değerlere saygı duyma bilincini de içerdiğini çıkarmak mümkündür.

Meriç, tarihî eserlerin yalnızca geçmişe ait birer kalıntı olmadığını, öte yandan genç nesillerin eğitiminde ve kültürel değerlerin aktarılmasında mühim bir rol oynadığını ifade ederken, bu anlayışını somut çalışmalarıyla da hayata geçirmiştir. Akşehir'deki türbe ve mezarlarla alakalı çalışması ve Trakya'da Hayrabolu üzerine yaptığı araştırması Meriç'in yerel mimari ve mezar taşlarının tarihî değerlerini ve sanatsal özelliklerini ele aldığı önemli neşirlerdendir. *Edirne'nin Tarihi ve Mimari Eserleri Hakkında* adlı çalışmasında ise Meriç, Edirne'deki yıkılmış olan, satılan, kısacası yok olan tarihî eserleri vesikalar rehberliğinde gün ışığına çıkarmıştır. Bazı mimari eserlerin de plan tiplerini belirtmiştir. Bu çalışma ilk olarak 1963'te *Türk San'atı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I* mecmuasında yayımlanmıştır.⁴⁰ Daha sonra, Edirne Valiliği tarafından 2013 yılında *Şehrin Hüzünü Edirne'nin Tarihi ve Mimari Eserleri Hakkında* şeklinde yeniden basılmıştır.⁴¹ Eserlerin korunma hususuna dair düşüncelerini aktardığı İnsan Dergisi'nde yayımlanan makaleleri bulunmaktadır. 1939 tarihli 8. ve 10. sayılarda *Eski Eserler Hakkında Düşünceler* başlıklı çalışmaları bu minvalde araştırmalardır.⁴²

Nihai olarak, Meriç, kültürel mirasın korunması konusunda bir yaklaşım sergileyerek hem tahribata yol açan sebepleri analiz etmiş hem de bu mirasın neden korunması gerektiğine dair görüşlerini dile getirmiştir. Kültürel ve tarihî mirasın tahrip edilmesinin arkasında yatan farklı nedenleri ortaya koyarak, bu yıkımın fiziksel ve toplumsal bilinç eksikliğinden kaynaklandığını belirtmektedir.⁴³ Bu yıkımların maddi kazanç uğruna gerçekleştirilen tahribatların, eğitim ve bilinç eksikliği, yetkili makamların ihmalleriyle modernleşme ve rant odaklı projeler gibi etkenlerden kaynaklandığını tespit etmiştir. Meriç'in belirttiği bu eksikliklerin giderilmesi, değinilen kültürel mirasın korunmasına yönelik gereklilik ve ilkeler doğrultusunda zorunluluk arz etmektedir.

4. Teorik ve Tarihsel Kaynaklara Dayalı Olarak Meseleleri Ele Alışı

Rıfkı Melül Meriç, yabancı araştırmacıların Türk sanatı kavramına dair çalışmalarını dogmatik ve skolastik bir bakış açısıyla değerlendirmektedir. Konuyla alakalı görüşünü şöyle izah etmektedir:

“...ekser garp âlim ve müellifleri, coğrafi mesafeleri ve zaman içindeki mevkileri ne olursa olsun, Asya'da, Avrupa'da ve Afrika'da kadîm ve muahhar devirlerde zuhur eden muhtelif kavimlere aid medeniyetleri ve bunların bilcümle medenî tezahürlerini, mutlaka Yunan medeniyet ve san'atına irva ile bağlamak, hemen her milletin fikrî, hissî ve sınaî

40 Meriç, 1963, 745-764.

41 bk. Meriç, 2013.

42 bk. Yazıcı, 2009, 581.

43 Meriç, 1936, 141.

mahsullerinin zuhur ve terakkisini, artık dogmatique ve scolastique bir mezhep haline gelmiş olan bu zihniyetle izah etmek isterler. İndo-Germen ırka mensup olmayan kavimleri, her türlü insanî istidad ve meziyetlerden mahrum sayan ve onlara hayat hakkını bile çok gören Gustave Le Bon gibi bazı müteassıp humaniste'lerin gayrî ilmî principe'lerine, maalesef realiste olmaları lazım gelen Grünwedel, Sarre, Kühnel, Von Lecoq gibi bazı zevat da ekseriya iştirak etmişlerdir.”

Metinde Hint-Avrupa kökenli olmayan tüm medeniyetlerin sanat yetenekleri ve estetik değer bakımından yok sayıldığına dair bir eleştiri bulunmaktadır. Le Bon gibi düşünürlerin, Avrupa kökenli olmayan milletleri sanat yaratıcılığından ve medeniyetten yoksun görme eğilimi vurgulanmaktadır. Bu bakış açısının dogmatik bir zihniyetin ürünü olduğu, bu yüzden diğer medeniyetlerin sanatı ve kültürü hakkında ön yargılı bir yaklaşım sergilediği belirtilmektedir. Nitekim, Le Bon'un Türk sanatı hakkındaki görüşleri, bu yaklaşımın somut bir örneğidir.⁴⁴

Meriç'in eleştirdiği yabancı araştırmacıların bu yaklaşımı, Batı merkezli tarih yazıcılığının ve oryantalist düşüncenin eleştirisi olarak öne çıkmaktadır. Bu tür bir yaklaşım derinlemesine bir teorik ve tarihsel altyapıya dayanmamakta, dolayısıyla yetersiz bir sonuç doğurmaktadır. Nitekim, Batılı sanat tarihçilerinin çalışma yöntemi, çoğunlukla mevcut kültürel malzemeyi Batı'nın sahip olduğu sanat normlarına uydurma çabası olarak öne çıkmaktadır.⁴⁵ Meriç, önyargılı ve indirgemeci bu yaklaşımlara karşı çıkarak Türk sanatını teorik ve tarihsel bir perspektiften ele almıştır. O, teorik olarak Türk sanatının “millî karakter” taşıyan bir olgu olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre, Türk sanatı, diğer kültürlerin etkilerini eklektik olarak bir araya getiren değil, kendi estetik değerlerini oluşturan bir sanattır. Bu teorik yaklaşımı, Türk sanatını, Batı'da yaygın olan “eklektik veya taklitçi” algıya karşı savunmaktadır. Bu savunusunu inşa ederken, sanatın millî kimliğini koruyan bir değer olduğu yönündeki teorik çerçeveyi destekleyen kaynaklardan istifade etmiştir. Böylece, Türk sanatını Batı'nın estetik normlarına bağımlı kılmak yerine, kendi kültürel dinamikleri içerisinde ele almıştır. Bununla birlikte, tarihsel kaynaklar vesilesiyle Orta Asya'dan Osmanlı İmparatorluğu'na kadar uzanan Türk sanatının tarihi sürekliliğini ve İslam sanatı içindeki katkılarını belgeleyerek, Türk sanatının yerini bilimsel temellere dayandırmıştır.

Bu teorik yaklaşımını desteklemek için Meriç, Türk sanatının tarihi sürekliliğini ve özgünlüğünü belgeleyen çeşitli kaynaklardan faydalanmıştır. Orhun Kitabeleri, Mükrimin Halil'in *Anadolu'nun Fethi* gibi doğrudan Türk tarihine ve kültürüne ışık tutan kaynakların kullanımı, Meriç'in tarihî verilerle desteklenmiş bir argüman geliştirdiğini ortaya koymaktadır. Eserlerinde kullandığı kaynaklar arasında Fuad Köprülü gibi Türk edebiyat ve kültür tarihinin önemli isimlerinin yanı sıra Strzygowski ve Glück gibi Batılı sanat tarihçilerinin eserleri de bulunmaktadır. O, farklı kültürel yaklaşımları bir araya getirerek çok yönlü bir bakış açısı çizmektedir. Kur'an-ı Kerim'i ve hadis-i şerifleri de

⁴⁴ Le Bon, 1884, 640.

⁴⁵ Yurdaydın, 1954, 55-57.

temel kaynak almıştır. Tasvir yasağı gibi konuları incelerken sadece geleneksel rivayetlere değil, Kur'an'ı ele almıştır.⁴⁶ Kalkaşendî gibi klasik dönem üstatlarının eserlerine başvurarak ise tarihî bir zemin oluşturmuştur. Ayrıca neşirlerini incelediğimizde farklı dönemlerdeki üstatların görüşlerine de yer verdiğini gözlemlemekteyiz.⁴⁷ Meriç, Türk sanatını ve kültürünü tahlil ederken hem yerli hem de yabancı otoritelerden faydalanmış, böylece farklı kültürel ve tarihî bakış açılarını bir araya getirerek kapsamlı bir çalışma sistemi ortaya koymuştur. Bununla beraber yazma eserler, güncel neşirler, arşiv vesikaları onun referans aldığı kaynaklardır.

Bu kaynakların ışığında Meriç, yalnızca teorik bir çerçeve oluşturmakla kalmamış, aynı zamanda tarihî eserlerin korunmasının toplum ve devlet için bir sorumluluk olduğunu vurgulamıştır. Meriç, tarihî eserlerin korunmasının, toplumun tarihî ve kültürel bir mirasına sahip çıkmak anlamına geldiğini savunmaktadır. Korunamayan veya ilgisizlik sebebiyle yıkılma tehlikesiyle karşı karşıya kalan yapıları, toplumun değerlerine ve tarihî geçmişine bir tehdit olarak ele almaktadır. Teorik çerçevede, yapıların korunması ve sorumluluğunun toplum ve devletin kültürel mirası yaşatma görevi olarak görülmesi gerektiğini eserlerinden anlamaktayız. Bu yapılarla alakalı çalışmalarını tahlil ettiği vesikalar ve kayıtlar üzerinden inşa etmiştir. Bu belgeler, yapıların tarihî önemini geçmişteki durumunu, bakım süreçlerini ve günümüzdeki durumlarını anlamak açısından mühimdir. Bu belgeleri kullanarak tarihî yapıların korunması meselesini somut verilere dayandırmaktadır. Vesika ve kayıtların kullanımı, Meriç'in analizini sağlam bir temele oturtturarak, yapıların hem fiziksel durumunu hem de yönetim ve kamusal ilgi açısından nasıl ele alındığını göstermektedir. Bu belgeler sayesinde, vakıf yönetimlerinin, belediyelerin ve ilgili diğer kurumların yapılar üzerindeki tasarrufları, ilgisizlik veya ihmkarlık gibi sorunlar belgelenmiş olmaktadır. Böylece, Meriç'in çalışması, fikişsel bir eleştiri olmaktan çıkıp, belgeler ve kayıtlarla desteklenen somut bir analiz haline gelmektedir.⁴⁸

Söz gelimi Meriç'in *Akşehir Türbe ve Mezarları* çalışmasını teorik kaynak ve tarihî veriler perspektifinde okuduğumuzda, onun tarihsel bir analiz ve eleştiri yöntemi geliştirdiğini söylemek mümkündür. Konuyu çalışırken türbe ve mezarları yerinde inceleyerek doğrudan gözlem yapmıştır. Bu yöntem, tarihsel yapıların mevcut durumunu belgelemiştir. Yerinde bir inceleme, teorik bilgiyi doğrulama ve tarihsel kaynaklardaki bilgileri fiziksel kanıtlarla destekleme amacını taşımaktadır. Meriç, kuyûd-ı vakfiye defterlerini de inceleyerek tarihsel kaynaklardan istifade etmiştir. Tarihsel birincil kaynaklara başvurarak, türbelerin ve mezarların sosyal ve kültürel bağlamını daha iyi anlama olanağı bulmuştur diyebiliriz. Meriç, çalışmasında mevcut literatürü inceleyerek, önceden yapılmış çalışmaları değerlendirmekte ve bu çalışmalardaki eksiklikleri belirlemektedir. Bu eksiklikler, rivayete dayalı malumatlar ve kitabelerin yanlış okunmasıdır. Bu durumu, kaynaklara eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşma ve eksik

46 Meriç, 1937, 20.

47 Meriç, 1937, 35-36.

48 bk. Meriç, 2013, 23-25; Meriç, 1939a, 654; Meriç, 1936, 141; Meriç, 1958, 210-219.

kalan yönleri tamamlamaya yönelik bilimsel bir tutum sergileme olarak değerlendirmek mümkündür. Nihai olarak Meriç, kitabeleri okuyarak, tarihsel kaynaklardan edinilen bilgiyi yerinde doğrulamaktadır. Bu da tarihsel bilginin yazılı kanıtlarıyla desteklenmesini sağlamıştır diyebiliriz. Bu yöntemlerle Meriç, teorik bilgiyi doğrulamak ve eksiklikleri gidermek amacıyla tarihsel kaynaklardan faydalanmakta, yerinde gözlemlerle tarihsel verileri zenginleştirmekte ve kapsamlı bir analiz ortaya koymaktadır.⁴⁹

Bunun yanı sıra Meriç, yalnızca yapılarla değil, sanatkarlarla ilgili de kapsamlı çalışmalar yapmıştır. O, sanatkarlarla alakalı yaptığı çalışmalarında ise arşiv ve belgelerden yararlanmıştır. Bu belgeler, özellikle sanatkarların bilhassa kimliklerini açığa çıkarma açısından önemlidir. Meriç, sanatkarların isimlerinin genellikle şuarâ tezkirelerinde ya da mesleklerine özgü terâcim-i ahvâl kitaplarında geçtiğine dikkat çekmektedir. O, Gelibolulu Âli Çelebi'nin *Menâkıb-ı Hünervârân* gibi dönemin sanatçıları ve sanat faaliyetlerini ele alan eserlerinden bahsetmektedir. Ancak, bu kaynakların dönemin sanatkarları hakkında bilgi sağlamakla beraber sınırlı olduğu ifade edilmektedir. Ayrıca beş-altı asır içinde inşa edilmiş yapıların büyük bir kısmının mimarları hakkında malumatların eksik olduğuna da işaret edilmektedir.⁵⁰ Bu bağlamda Meriç hem tarihsel kaynak eksikliğini hem de mevcut kaynaklardaki bilgilerin sınırlılığını vurgulamaktadır. Dolayısıyla, arşiv belgelerinin araştırma sürecinde bunların temel kaynak olarak kullanılması, sanat tarihi araştırmalarında doğru bilgiye ulaşma amacı taşımaktadır. Meriç, arşiv kaynaklarını kullanarak Osmanlı sanatının tarihini yalnızca soyut bir estetik değer olarak değil, sanatkarların ekonomik bağlamlarını da kapsayan bir bütün olarak ele almıştır. Bu da sanatkarların sanat kimlikleriyle beraber Osmanlı toplumundaki konumlarını daha iyi anlamamızı sağlamaktadır.⁵¹

Nakış ve cild sanatıyla alakalı çalışmalarında arşiv belgelerine başvurmadan önce tarihî kaynakları incelediğini ve güncel eserleri takip ettiğini görmekteyiz. Konuyla ilgili sahada ilk çalışmaları yapan Halil Edhem, Şihabeddin Uzluk, Ahmed Süheyl Ünver ve Tahsin Öz'ün çalışmalarından da bahsetmektedir. Yani daha önce yapılmış çalışmalara dair bilgi sahibi olmuş ve bu birikimi kullanarak kendi analizine yön vermiştir. Aynı zamanda Avrupa kaynaklarını da göz önünde bulundurarak, Batılı tarihçilerin ve sanat eleştirmenlerinin Türk nakış sanatıyla ilgili değerlendirmelerini de incelemiştir. Bu yaklaşımı, Meriç'in arşiv belgelerine dayalı olarak geliştireceği incelemenin sağlam bir temel üzerine oturduğunu ve konuya dair geniş bir perspektif elde ettiğini göstermektedir.⁵²

Meriç'in, Mimar Sinan üzerine yaptığı çalışmaları da bulunmaktadır. Meriç'in, Mimar Sinan üzerine yaptığı çalışmaları, yoğun emek gerektiren ve bilimsel bir perspektif sunan sanat tarihi alanına önemli katkılar sağlamaktadır. 1937 yılında Meriç, Türk Tarih Kurumu'nun öncülüğünde başlatılan ve Mimar Sinan'ın yaşamı ile

49 Meriç, 1936, 141-212.

50 Meriç, 1965.

51 Meriç, 1953, 5-8; Meriç, 1954, 5-7.

52 Meriç, 1953, 6.

eserlerini derinlemesine incelemeyi amaçlayan kapsamlı bir çalışmaya dahil olmuştur. Bu çalışmaların temel gayesi, Sinan'ın mimarlık mirasını doğru ve güvenilir kaynaklarla ortaya koymak ve onun eserlerini ilmî bir yaklaşımla değerlendirmektir. Meriç, yapılan çalışmaların eksiksiz ve hatasız bir şekilde ortaya konulabilmesi amacıyla edisyon kritik yöntemiyle çalışmış; bu çerçevede, Mimar Sinan'ın imar faaliyetlerine dair malumatların yer aldığı dört eserin edisyon kritik basımlarını hazırlamıştır. Bu eserler; *Adsız Risale*, *Tuhfetü'l-Mimârîn*, *Tezkiretü'l-Ebniye* ve *Tezkiretü'l-Bünyân*'dır. 1939 yılında İstanbul Milli Eğitim Basımevi'nde yayımlanmaya başlayan bu çalışmalar, Mimar Sinan'ın eserlerine dair bilgiler içermekte ve onun imar faaliyetlerini daha kapsamlı bir şekilde değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır.⁵³

Meriç'in bu eserler üzerinde yaptığı çalışmalar, Mimar Sinan'ın mimari mirasını anlamak ve değerlendirmek için büyük bir öneme sahiptir. Orijinal metinlerin dikkatle karşılaştırılması ve düzeltilmesi sayesinde, Sinan'ın gerçekleştirdiği yapıların isimleri ve sayıları daha doğru ve güvenilir bir şekilde kayıt altına alınmıştır. Bu çalışmaların önemi, yalnızca belge içeriğinin düzenlenmesinde değil, Mimar Sinan'ın eserlerinin tarihî ve mimari değeri üzerine bilimsel bir perspektif geliştirilmesinde de kendini göstermektedir. Söz konusu çalışmalar, 1965 yılında Türk Tarih Kurumu tarafından yeniden bir araya getirilerek yayımlanmış ve böylece Mimar Sinan'ın mimarlık mirasını daha geniş bir okuyucu kitlesine sunmayı mümkün kılmıştır.⁵⁴

Meriç'ten öğrendiğimiz üzere, bir konu hakkında araştırma yaparken kaynakları doğru kullanmak, asıl bilgiye ulaşmak için birincil kaynaklara başvurmak ve bu bilgileri karşılaştırarak teyit etmek büyük önem taşımaktadır. Bu çalışma yönteminin örneklerinden birisini de *Ülkü Dergisi*'nde yayımlanan 1938 tarihli "Mimar Sinan" başlıklı yazısında görmekteyiz. İlgili yazıda kaynakları yalnızca aktarmakla yetinmeyip eleştirel bir bakış açısıyla incelediği, yazının notlar kısmından anlaşılmaktadır. Meriç'in amacı, Mimar Sinan'ın kökeni, ailesi, devşirilip devşirilmediği gibi hayatıyla ilgili konuları ayrıntılı bir şekilde incelemek ve bu konuda ortaya atılan yanlış bilgileri düzelterek gerçeğe ulaşmaktır. O, metnini inşa ederken farklı kaynaklara bakarak karşılaştırma içerisine girmiştir. Böylece Meriç, Sinan'ın Osmanlı toplumundaki yerini daha doğru bir şekilde belirlemeye çalışmıştır. O, *Tezkiretü'l-Bünyân*'ın matbu ve yazma nüshaları, *Tezkiretü'l-Ebniye*, *Kitâbü'l-Mimâriyye*, Babinger'in *İslam Ansiklopedisi*'ndeki maddesi, *Sicill-i Osmânî*, *Kuyûdât-ı Mühimme Risalesi*, *Lügat-ı Tarihiyye* ve *Coğrafya* gibi eserlerin yanısıra konuyla alakalı diğer risaleleri de değerlendirmiştir. Notlar kısmında, Ahmet Refik, Rifat Osman ve İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın eserlerine de bakıldığı anlaşılmaktadır. Öte yandan, Meriç vesikalara da atıfta bulunmaktadır. Bu bağlamda o, eserlerde yer alan bilgilerin farklılıklarını ortaya koymaya çalışmıştır. Tüm bu eserleri bir arada değerlendirip karşılaştırarak, Sinan'ın kökenine ve hayatına dair doğru bilgilere ulaşmayı amaçlamıştır.⁵⁵

53 bk. Meriç, 1965.

54 Meriç, 1965.

55 Meriç, 1938, 195-206.

Nitekim, Sinan'ın hayatıyla ilgili yazılar genellikle sorgulanmadan aktarılan bilgilerin tekrar edilmesiyle oluşturulmuş metinlerdir. Meriç'in ifadesiyle, "Sinan'a dair yazı yazarlar, yanlış rivayetleri aynen tekrarlamışlardır."⁵⁶ Bu durum, belgelerin eleştirel bir yaklaşımla incelenmesi gerektiği düşüncesini ortaya koymaktadır. Sinan, Osmanlı mimarlığının zirve noktasını temsil eden bir isimdir. Dolayısıyla, onun biyografisini doğru ve eleştirel bir yaklaşımla incelemek, aslında o dönemin kültürel birikimini ve sanat anlayışını da doğru anlamaya yönelik bir çabadır. Meriç'in bu titiz inceleme yöntemi, Sinan'ı daha iyi tanımanın yanı sıra, Osmanlı medeniyetini ve estetik değerini vurgulamak için de önemlidir demek mümkündür. Bu yazının serüveni incelendiğinde, elde edilen az sayfalık metnin aslında oldukça kapsamlı bir okuma içerdiği arka planda fark edilmektedir.

Netice itibariyle, Meriç'in bütün çalışmalarının araştırma yönteminde kapsamlı bir okuma süreci göze çarpmaktadır. Kendisinin tarihî kaynakları okuduğunu ve sahadaki eksiklikleri de arşiv belgeleriyle doldurarak çalışmasını sağlam temele oturttuğunu görmekteyiz. Güncel yayınları takip ederek literatürdeki yenilikleri ve gelişmeleri dikkate almakta, aynı zamanda farklı görüşleri de incelemektedir. Bu akademik yaklaşımı Meriç'in diline de yansımaktadır. Nesnel, titiz ve disiplinli bir çalışma yöntemi kullanarak, kendi argümanlarını destekleyen kaynakları sistemli bir şekilde sunmaktadır. Meriç'in farklı bakış açılarına yer vererek alanındaki tartışmalara tarafsız bir gözle yaklaşması, akademik yazımın getirdiği objektifliği koruduğunu göstermektedir. Bu nedenle, Meriç'in çalışmaları bilgi aktarmakla beraber tahkik ettiği konuyu çok yönlü bir analizle kapsamlı bir şekilde ele almaktadır.

Meriç'in meseleleri ele alış tarzı ve çalışma yöntemi, sanat tarihi alanına önemli bir katkı mahiyetindedir. Onun kaynakları ele alış tarzı, çok yönlü yaklaşımı, özellikle sanat tarihi araştırmalarında metodolojik bir rehber olarak değerlendirilebilir. Arşiv belgelerinin titizlikle kullanımı, güncel yayımların takip edilmesi ve farklı görüşlerin incelenmesi, sanat tarihçilerine detaylı ve objektif bir araştırma modelini örnek olarak sunmaktadır.

Sonuç

Bir âlimin, bir sanatkârın veya bir araştırmacının hayatını çalışmak ve eserlerini incelemek, onların yaşadığı dönemin kültürel, sosyal ve düşünsel yapısını anlamak için bir anahtar niteliği taşıyabilir. Bu çalışmalar, onların ürettiği fikirlerin ve eserlerin etkilerini değerlendirmek, tarihe yaptıkları katkıları görmek ve çağdaş toplumlara örnek olabilecek yönlerini ortaya çıkarmak açısından önemlidir. Ayrıca toplumun mütefekkir sıfatını taşıyan bu isimlerin fikirlerini veya bir sanatkârın estetik anlayışını, döneminin sorunlarına nasıl çözüm ürettiğini, sanata ve bilime nasıl bir yön verdiğini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Böyle bir inceleme hem ferdî gelişime hem de toplumsal hafızanın tekâmülüne katkıda bulunabilir. Bu süreçte, onların düşünceleri ve eserleri yalnızca geçmiş değil, bugünü ve geleceği de anlamlandırmamıza rehberlik etmektedir.

56 Meriç, 1938, 204.

Bu bağlamda, Rıfki Melül Meriç'in Türk sanat tarihine yaptığı katkılar ve geliştirdiği çalışma metodolojisi incelenmiştir. Onun araştırmaları, Türk sanatının müstakil değerlerini ortaya koyarken, Batı merkezli yaklaşımların eksikliklerini gidermeye yönelik de eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. Esasen Meriç'in yaşadığı dönemi ve sanat tarihine bakış açısını anlamak, onun sanat tarihi içindeki yerini belirleyebilmek açısından önemlidir. Bu bağlamda, onun dönemi, Cumhuriyet'in ilk yıllarını ve onu takip eden süreci kapsamaktadır. Bu dönem, Türkiye'de sanat tarihi eğitiminin Batı'nın etkisinde şekillendiği, yabancı akademisyenlerin rehberliğinde kurumsallaştığı ve zamanla yerli araştırmacıların öncülüğünde geliştiği bir süreci ifade etmektedir. Bu süreçte, sanat tarihi alanında metodolojik yaklaşımlar oturmuş, akademik kurumlar oluşturulmuş ve Türk sanat tarihi çalışmaları uluslararası bilim dünyasında yer edinmeye başlamıştır. Özellikle 1933 reformuyla İstanbul Üniversitesi'nin yeniden yapılandırılması, Ankara ve Hacettepe üniversitelerinde sanat tarihi bölümlerinin açılması ve sanat tarihi araştırmalarının giderek çeşitlenmesi, Türkiye'de bu disiplinin temel taşlarını oluşturmuştur. Bu dönem, Türkiye'de sanat tarihi disiplininin kurumsallaşma ve bilimsel yöntemlerle araştırma yapma sürecini ifade eden bir zaman dilimidir.⁵⁷ Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren Türkiye'de sanat tarihi disiplini kurumsallaşırken, Türk sanat tarihi araştırmacıları da dünyadaki akademik gündemi takip ederek Türk sanatı kavramı etrafında yoğunlaşmış ve bu alandaki ilk eserleri kaleme almışlardır.

Bu süreçte, Türk sanat tarihi araştırmalarının temellerini atan ve alanın gelişimine öncülük eden isimler arasında Celal Esad Arseven, Oktay Aslanapa, Semavi Eyice, Suut Kemal Yetkin gibi önemli araştırmacılar yer almaktadır. Bu dönemde sanat tarihi akademik bir disiplin olarak şekillenirken, bu isimler hem Türkiye'deki eğitim kurumlarında sanat tarihi derslerinin ve araştırmalarının gelişmesine katkıda bulunmuş hem de Türk sanatının kimliğini ortaya koyan eserler kaleme almışlardır. Celal Esad Arseven, Türk sanatı ve mimarisi üzerine yaptığı çalışmalarıyla, Oktay Aslanapa özellikle Türk-İslam sanatının temel kaynaklarını oluşturan eserleriyle, Semavi Eyice Bizans sanatının yanı sıra Osmanlı sanatı üzerine yaptığı araştırmalarıyla, Suut Kemal Yetkin ise sanat felsefesi ve estetiğe dair yorumlarıyla sanat tarihi alanına önemli katkılarda bulunmuştur.

Aslanapa, Türk sanatının üslubunu açıkça ortaya koymuştur.⁵⁸ Özellikle *Türk Sanatı* adlı eseri, sanat tarihinin ana kaynaklarından biridir. Hem bu eserinde hem de diğer çalışmalarında, Aslanapa'nın Türklerin İslam öncesi ve İslam sonrası ortaya koyduğu eserleri detaylı bir şekilde ele aldığını görmekteyiz. Onun amacı, Türk sanatı kavramı etrafında yapılan tartışmalara bilimsel veriler ışığında son vermektir. Bu doğrultuda, çalışmalarını kaleme alırken Avrupa'da ve Türkiye'de yapılan güncel araştırmalara sıkça yer verdiği görülmektedir.⁵⁹ Öte yandan, gerçekleştirdiği kazılar, onun Türk sanat tarihine

57 Altuner, 2007, 83-84.

58 bk. Aslanapa, 1997.

59 Aslanapa, 1997; Aslanapa 1993; Aslanapa, 2007.

yaptığı en önemli hizmetlerdendir.⁶⁰ Ayrıca, Türk sanat tarihi alanında el sanatları üzerine yaptığı çalışmalar ve bu sahada ortaya koyduğu ilk kaynaklar, onun alana yaptığı en önemli katkılar arasında yer almaktadır.⁶¹ Aslanapa'nın metodolojisini ifade etmek gerekirse, sanat eserlerini kazılar, üslup analizleri ve karşılaştırmalı değerlendirmeler yoluyla ele almıştır. Bu bakımdan ifade etmek gerekir ki Aslanapa, eserlerin görsel özelliklerine ve üslup farklılıklarına odaklanırken, Meriç sanatın arkasındaki belgesel ve tarihî süreci anlamaya çalışmıştır.

Sanat tarihi alanında ilk eserlerin verildiği bu dönemde, önemli isimlerden biri de Suut Kemal Yetkin'dir. İslam sanatı ve Türk sanatı alanındaki çalışmalarıyla tanınan Yetkin, aynı zamanda estetik ve Batı sanatı üzerine de eserler vermiştir.⁶² Örneğin, *Barok Sanatı* adlı eseri, kendi ifadesiyle ülkemizde bu alana yeterince ilgi gösterilmediği için kaleme aldığı ve sanatkarlar, mimari eserler ile resim sanatı üzerine inşa ettiği önemli çalışmalarından biridir.⁶³ Yetkin, Türk resim sanatı, mimarisi ve İslam sanatının mahiyeti üzerine yazdığı eserlerin yanı sıra, Batı sanatının özellikleri hakkında da çeşitli yazılar kaleme almıştır.⁶⁴ Öte yandan, yabancı dillerde yazılmış eserleri Türkçeye çevirirken, Türk sanatıyla ilgili olarak da farklı dillerde makaleler yayımlamıştır. Bu çerçevede, onun eserlerini incelediğimizde, sanat tarihine tek bir perspektiften bakmamak gerektiğini ve bu alanın pek çok yönünü ele almanın önemini anlamaktayız. Yetkin'in, güncel yayınları takip etmesi ve farklı medeniyetlerin sanatına vakıf olunması gerektiğini savunması, Meriç ile olan fikri benzerliklerini göstermektedir. Ancak Yetkin, Meriç'ten farklı olarak Batı sanatı alanında da eserler vererek bu alana katkılarda bulunmuştur.

Celal Esad Arseven, Meriç ile aynı dönemlerde yaşamış bir sanat tarihçisi olarak, Türk sanatının kökenlerine ve İslam sanatının etkilerine dair önemli çalışmalar yapmıştır. Her iki isim de Türk sanatının özgünlüğünü vurgulamış, ancak Celal Esad daha geniş bir tarihsel çerçevede Türk sanatının gelişimini ele alırken, Meriç daha çok yerel incelemelere ve saha çalışmalarına odaklanmıştır.⁶⁵ Öte yandan Arseven'in belgelerin kayıt altına alınması, düzenlenmesi ve korunmasını kurumsal sürekliliğin temel unsurları olarak değerlendirdiği bir çalışması bulunmaktadır. Bu süreçleri, uygulamaya yönelik somut örneklerle destekleyerek hem pratik hem de teorik bir çerçeve sunmuştur.⁶⁶ Bazı çalışmalarında vakfiye çalışmaları, kitâbeler ve klasik kaynaklardan elde edilen bilgileri titizlikle analiz eden bir diğer sanat tarihçisi Semavi Eyice, bu verileri saha çalışmaları ve yerinde incelemelerle birleştirerek eserlerin tarihî ve mimari bağlamını derinlemesine

60 Örneğin bk. Aslanapa, 1964.

61 bk. Aslanapa, 1987.

62 Yetkin, 1952a, 44-47.

63 bk. Yetkin, 1977.

64 Örneğin, bk. Yetkin, 1952b; Yetkin, 1955; Yetkin, 1943.

65 Arseven, Türk Sanatı.

66 Sümblül ve Keskin, 2020, 1-41.

ortaya koymuştur.⁶⁷ Örneğin, *Svilengrad'da Mustafa Paşa Köprüsü*⁶⁸ veya *Varna ile Balçık Arasında Akyazılı Sultan Tekkesi* çalışmaları bu yöntemler kullanılarak yazılmıştır.⁶⁹

Nihai olarak Meriç ile aynı dönemde temayüz eden sözü edilen ve diğer sanat tarihi araştırmacıları, vakfiye kayıtları, kitâbeler ve arşiv belgeleri gibi birincil kaynakları çalışmalarında sıklıkla kullanmışlardır. Ancak bu araştırmacılar, söz konusu kaynakları genellikle destekleyici veya tamamlayıcı nitelikte ele alırken, Meriç'in yöntemi bu açıdan dikkat çekicidir. Meriç, çalışmalarının büyük bir kısmını doğrudan belgeler üzerine inşa ederek metinlerini bu tür kaynaklara dayandırmış ve onları ana araştırma malzemesi olarak kullanmıştır. Bu yaklaşımı, Meriç'in sanat tarihine değerli bir katkısı olarak değerlendirilir ve çalışmalarına sağlam bir belge temeli kazandırmaktadır. Böylece, o dönemin diğer araştırmacılarından farklı olarak, saha çalışmaları ve arşiv belgelerini doğrudan sanat tarihi yazımının merkezine koymuştur. Meriç'in vakfiye defterlerinden kitâbelere, tezkirelerden arşiv belgelerine kadar literatürdeki zengin kaynak kullanımı, meseleleri detaylı incelemesi ve analitik bir yöntemle ele aldığı çalışmaları, sanat tarihi araştırmacılarına rehber niteliği taşımaktadır. Meriç'in sanat tarihi alanındaki çalışma metodolojisi, disiplinler arası bir yaklaşımla farklı kültürler, dönemler ve üslupları arasındaki karşılaştırmalı bir inceleme yapmaya dayanmaktadır. Yine ona göre, bir sanat tarihçisi eserlerin estetik boyutlarını, dinî, sosyal ve ekonomik bağlamlarını da analiz etmelidir. Öte yandan, Türk-İslam sanatlarının milli ve kültürel kimliğini vurgulayan yaklaşımları, bu sanatın hem tarihî hem estetik boyutlarını anlamada önemli bir zemin sadedindedir. Bu bakımdan Meriç'in adını ve eserlerini yaşatmak, akademik ve kültürel anlamda hafızamızın bir parçası olarak mesuliyet babındadır.

Sanat tarihi araştırmalarında bilimsel yöntemlerin kullanımı büyük önem taşımaktadır. Literatür taraması ve betimsel araştırmalar, geçmiş çalışmaların analiz edilmesini ve sanatın tarihî gelişiminin anlaşılmasını sağlarken, yazma eserler ve arşiv belgeleri ise birincil kaynaklara ulaşarak sanat tarihi araştırmalarına derinlik kazandırmaktadır.⁷⁰ Bu minvalde sahada Rıfkı Melül Meriç gibi araştırmacıların çalışma disiplinini incelemek, Türk-İslam sanat tarihi ve kültürel miras çalışmalarına ilham verecek yöntemlerin keşfedilmesine olanak sağlamaktadır. Bu kapsamda, tarihî yapıların mimari ve estetik analizinden, kaybolmaya yüz tutmuş sanat dallarının belgelenmesine, vakfiye defterleri gibi arşiv kaynaklarının incelenmesinden yerel sanat geleneklerine kadar geniş bir yelpazede çalışmalar yapılabilir. Bu tür saha çalışmaları, tarihî bilgi üretmenin yanında kültürel mirasın korunması ve gelecek nesillere intikali için de sağlam bir temel oluşturacaktır.

67 Doğan, 2015.

68 Eyice, 1964, 729-752.

69 Eyice, 1967, 551-592.

70 Sanat tarihi araştırmalarında yazma eserler ve arşiv belgelerinin önemini ele alan makale için bk. Can, 2009; sanat eğitimi alanında bilimsel araştırma yöntemlerinin kullanımını ele alan makale için bk. Şen, 2010.

KAYNAKÇA

- Akpınar, T. "Rıfki Melül Meriç". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 29:91. Ankara: TDV Yayınları, 2004.
- Altuner, H. (2007). Türkiye'de Sanat Tarihi ve Cumhuriyet'ten Günümüze Sanat Tarihi Eğitimi. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(2), 79-90.
- Arseven, C. E. *Türk Sanatı*. İstanbul: Cem Yayınevi, ty.
- Aslanapa, O. (1964). Kayseride Keykubadiye Köşkleri Kazısı 1964. *Türk Arkeoloji Dergisi* (20), 18-39.
- Aslanapa, O. (1987). *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Aslanapa, O. (1993). *Türk Sanatı El Kitabı*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Aslanapa, O. (1997). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aslanapa, O. (2007). *Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıç ve Gelişmesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Baltacıoğlu, İ. H. *Türk Plastik Sanatları*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1971.
- Blessing, Patricia. "Friedrich Sarre and the Discovery of Seljuk Anatolia". *Journal of Art Historiography* 11, sy. 1 (Aralık 2014): 1-20.
- Can, S. (2009). Sanat Tarihinin Yazma ve Arşiv Kaynakları. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* (14), 559-570.
- Değirmenci, K. (2023). Osmanlı Devleti'nde Âsâr-ı Atika Bilincinin Gelişimi: Kaş Kazası Örneği (1842-1908), *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(3), 1159-1176. <https://doi.org/10.33206/mjss.1278706>.
- Doğan, S. (2015). *Prof. Dr. Semavi Eyice Külliyyatı: Türk Tarih Kurumunda Yayımlanmış Çalışmaları*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Eyice, S. (1964). Svilengrad'da Mustafa Paşa Köprüsü (Cisr-i Mustafa Paşa). *Belleten* 28(112), 729-752.
- Eyice, S. (1967). Varna ile Balçık Arasında Akyazılı Sultan Tekkesi. *Belleten* 31(124), 551-592.
- Eyice, S. (2004). Tanıdığım Rıfki Melül Meriç, *Sanat ve İnanç*. 37-41. İstanbul: MSGÜ Matbaası.
- Eyice, S. (2010). Anadolu Selçuklu Sanatı Çalışmalarının Başlangıcında İki Yabancı: Clement Huart ve Friedrich Sarre. *Türkiyat Mecmuası* 17, 133-148. <https://doi.org/10.18345/tm.68087>.
- Glück, H. Aralık 2010. Türk Sanatının Dünyadaki Mevkii. *Türkiyat Mecmuası* 3, 119-128. <https://doi.org/10.18345/tm.55038>.

- Kara, M. (2003). Rıfki Melûl Meriç; Doğumunun 100. Yılında Melûl Bir Sanatçı. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 12(1), 1-27.
- Katipoğlu, H. (2004). Rıfki Melûl Meriç'in Hayatı ve Eserleri. *Sanat ve İnanç*. haz. Banu Mahir vd. 1: 11-27. İstanbul: MSGÜ Matbaası.
- Le Bon, G. (1884). *La Civilisation des Arabes*. Paris: Librairie de Firmin.
- Meriç, R. M. (1954). *Türk Cild Sanatı Tarihi Araştırmacıları 1 Vesikalar*. Ankara: Güven ve Sevinç Matbaaları.
- Meriç, R. M. (1937). *Türk Tezyini Sanatları*. İstanbul: Güzel Sanat Akademisi Neşriyatı.
- Meriç, R. M. (1939). Eski Eserler Hakkında Düşünceler. *İnsan* 2(10), 815-822.
- Meriç, R. M. (1939). Eski Eserler Hakkında Düşünceler. *İnsan* 2(8), 648-655.
- Meriç, R. M. (1953). *Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları 1 Vesikalar*. Ankara: Türk ve İslam San'atları Enstitüsü Yayınları.
- Meriç, R. M. (1955). *Osmanlı Tabâbeti Tarihine Ait Vesikalar 1 Cerrâhlar ve Kehhâller*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Meriç, R. M. (1956). Enderunlu Şairler, Hattatlar ve Musîki Sanatkârları. *İstanbul Enstitüsü Dergisi* 2, 139-181.
- Meriç, R. M. (1957). *Beyazıd Camii Mimarı 2. Sultan Beyazıd Devri Mimarları ile Bazı Binaları*. Ankara: Ajans-Türk Matbaası.
- Meriç, R. M. (1957). Birkaç Mühim Arşiv Vesikası. *İstanbul Enstitüsü Dergisi* 3, 33-42.
- Meriç, R. M. (1958) Hayrabolu Kitabeleri. *Tarih Vesikaları* 2(17), 210-220.
- Meriç, R. M. (1963). Türk Sanatı Tarihi Vesikaları Mimariye Aid Vesikalar. *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri 1*, 745-764. İstanbul: Berksoy Matbaası.
- Meriç, R. M. (1963). Bayramlarda Padişahlara Hediye Edilen San'at Eserleri ve Karşılıkları, *Türk San'atı Tarihi Vesikaları*. İstanbul: Berksoy Matbaası.
- Meriç, R. M. (1965). *Mimar Sinan, Hayatı, Eseri 1: Mimar Sinan'ın Hayatına, Eserlerine Dair Metinler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Meriç, R. M. (2013). *Şehrin Hüznü Edirne'nin Tarihi ve Mimari Eserler*. İstanbul: Edirne Kitaplığı.
- Meriç, R. M. (Aralık 1936). Anadolu Türk Tarihi Vesikaları: Akşehir Türbe ve Mezarları, *Türkiyat Mecmuası* 5, 141-212. <https://doi.org/10.18345/tm.35497>.

- Strzygovski, J. (2010). Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi, *Journal of Turkology* 3, 1-80. <https://doi.org/10.18345/tm.29572>.
- Sümbül, S ve Keskin, İ. (2020). Celal Esad'a (Celal Esat Arseven) Göre Osmanlı Dönemi Belediyelerinde Arşiv Çalışmaları: İstanbul Şehremaneti (Belediyesi) Örneği. *Bilgi ve Belge Araştırmaları* 14, 1-41.
- Şen, Ü. S. (2010). Sanat Eğitiminde Bilimsel Araştırma Yöntemlerinin Kullanılması. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(1), 343-360.
- Tanpınar, A. H. (Şubat 1938), Kıymetler ve Tahminler Kendi Kendimize Doğru. *Cumhuriyet Gazetesi*, 3.
- Taşbaş, E. (2017). Osmanlı'da Eski Eser Korumacılığı ve Bir Örnek: Osman Hamdi Bey'in Side'ye Göçmen İskânını Engelleme Çalışmaları. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 10(2), 1299-1314. <https://doi.org/10.17218/hititsosbil.322670>.
- Tevfikoğlu, M. (1986). *Rıfki Melül Meriç*. Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Ülken, H. Z. (1964). Rıfki Melül Meriç (1901-1964). *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 12, 135-138.
- Ünar, Ş. (2019). Atatürk Dönemi'nde Eski Eserlerin Korunmasına Yönelik Yapılan Hukuki Düzenlemeler. *Anasay*, 8, 147-162. <https://doi.org/10.33404/anasay.543595>
- Yazıcı, N. (2009). Türkiye'de Sanat Tarihinde İlkler/Öncüler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 14, 571-608.
- Yetkin, S. K. (1943). Leonardo da Vinci 1452-1519. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 1(5), 35-43.
- Yetkin, S. K. (1952). Çifte Minare. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 1(2-3), 46-57.
- Yetkin, S. K. (1952). İslâm Sanatının Mahiyeti. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 1(1), 44-47.
- Yetkin, S. K. (1955). Beylikler Devri Mimarisi'nin Klasik Osmanlı Sanatını Hazırlayışı. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4(3-4), 39-43.
- Yetkin, S. K. (1977). *Barok Sanatı*. İstanbul: Ofset Basımevi.
- Yurdaydın, H. G. (1954). Türk Sanatının Varlığını İnkâr Eden Batılı Sanat Tarihçileri. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 3(1), 55-57.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
Çıkar Çatışması: Yazar bir çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek beyanı yapmamıştır.
İntihal ve Diğer Etik Beyanlar: İntihal taraması *iThenticate* yazılımıyla yapılmış ve benzerlik oranı, derginin üst sınırı olan %15’in altında çıkmıştır.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.
Plagiarism & Other Ethical Statements: Plagiarism detection was conducted using the *iThenticate* software and the similarity ratio was detected below the journal’s upper limit of 15%.

Makaleler, ilk başvurudan yayın aşamasına değin, ön inceleme, hakem değerlendirme, editör ve İngilizce editörü inceleme süreçlerinde görülen ihtiyaçlara göre, gözden geçirme ve düzeltme yapılabilmesi amacıyla yazarla en az bir kere geri gönderilmekte ve yayın öncesinde de yazarın son durum onayı alınmaktadır. Yoğunluk ve personel sıkıntısı dolayısıyla dergi tarafından ayrıca nihai, detaylı bir redaksiyon işlemi yapılamamaktadır. Dilin kullanımı, imlâ ve redaksiyonla ilgili hususlar ve kullanılan görsellerin kalitesi yazarların sorumluluğundadır.

From the first submission to the publication stage, articles are returned to the author at least once for review and correction, depending on the needs encountered during the preliminary review, peer review, editor and English editor review processes. In addition, the author’s approval is obtained for the final version of the article in publication format before publication. Due to the density, and lack of personnel, no additional redaction (editing the writing/typing) is performed by the journal. The language usage, expressing style, spelling, typing and reduction matters and the quality of the images used are the responsibility of the authors.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | Ege University, Faculty of Letters
Sanat Tarihi Dergisi | **Journal of Art History**
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 34, Sayı: 1, Nisan 2025 | Volume: 34, Issue: 1, April 2025

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Selami FEDAKAR ♦ Baş Editör (Editor in Chief): Dr. Ender ÖZBAY ♦ Editöryal Kurul (Editorial Board): Prof. Dr. Lale DOĞER, Prof. Dr. Semra DAŞCI, Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryâ - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

(İlgili sayının bilimsel hakemleri, tüm makaleleri içeren “Sayı Tam Dosyası”nda belirtilmiştir.)
(The scientific referees of the relevant issue are presented in the “Full Issue File” containing all articles.)

İnternet Sayfası (Acık Erisim) | İnternet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.



AVRUPA HUNLARI DÖNEMİ SANATINA SEMBOLİZM VE ŞAMANİZM AÇISINDAN BİR BAKIŞ*



SYMBOLISM AND SHAMANISTIC ELEMENTS IN EUROPEAN HUN ART

Jale Özlem OKTAY ÇEREZCİ**

ÖZ

Avrupa Hunlarının buluntu yerlerinin başında, Ural Dağları ile Obi Irmağı arasındaki topraklar gelir. Tanınmış Avrupa Hunları Dönemi buluntularından bir grup Saratov dolaylarındadır. Avrupa Hunlarına ait kalıntılar bakımından, Kuzey Kafkasya'nın orta kesimi, Hazar Denizi yakınında Dağıstan, Aşağı Dinyeper'den Kırım yarımadasına kadar uzanan Kerson, Kırım yarımadası ve bozkır çevresiyle Kerç, Dinyester kıyıları, Doğu ve Batı Moldova, Buzau Vadisi ve Dobruca önemli buluntu alanları olarak değerlendirilmektedir. Söz konusu yerlerde ele geçen eserler arasında şaman ve cenaze törenlerinde kullanılan kazanlar, Kerç'teki gibi stilize kuş başlı diademler, yeniden doğuşa işaret eden ağustos böceği şeklindeki fibulalar, güneş ışınlarını anımsatan dişli şakak pendentifleri, bir takım hayvan formlarındaki kemerler (genelde kemer tokaları), evren şeması ve göğe ait unsurları anımsatan yüzükler, özellikle gerçeküstü hayvan formlarındaki bilezikler gibi takılar, aynalar; keramik ya da madeni kaplar gibi daha pek çok buluntu ve eser konumuz açısından dikkate değerdir. Bu objelerin çoğunun hem kendisinin hem üzerlerindeki süslemelerin, sembolik anlamlarının bulunduğu ve yine bazılarının Şamanizmle ilişkili oldukları görülmektedir. Bu çalışmamızda yukarıda bahsedilen yerlerde ele geçen Avrupa Hunları Dönemi'ne ait arkeolojik buluntular, sembolizm ve Şamanizmle ilişkili unsurlar açısından Orta Asya Türk sanatından örnekler de göz önüne alınarak değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Avrupa Hunları Dönemi sanatı, sembolizm, Şamanizm, Doğu Avrupa, Orta Asya.

ABSTRACT

The archaeological sites of the Huns (European Huns) include some of the most notable areas, such as the lands between the Ural Mountains and the Ob River. Additionally, significant finds have been discovered in the Saratov region, the central part of the North Caucasus, near the Caspian Sea, and in Dagestan. Traces of the European Huns are also

* Bu çalışma, Uluslararası Hun Araştırmaları (Medeniyet Üniversitesi), 2023 yılında sunulan bildirinin geliştirilmiş ve düzenlenmiş hâlidir.

** Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv., Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5345-1935> ♦ E-mail: jale.ozlem.oktay@msgsu.edu.tr

observed in regions like Lower Dniester, the Crimean Peninsula and its surrounding steppes, the Kherson region, Eastern and Western Moldova, the Buzau Valley, and Dobruja.

Excavations in these areas have revealed artifacts, including cauldrons used in shamanistic and funeral ceremonies, stylized bird-headed diadems found in Kerch, cicada-shaped fibulae symbolizing rebirth, sun ray-like serrated temple pendants, belt buckles adorned with animal figures, rings symbolizing cosmic diagrams and celestial elements, bracelets decorated with fantastic animal motifs, mirrors, as well as ceramic and metal vessels such as bowls, and jugs. It should be noted that many elements reflected in the artworks of the European Huns possess characteristics related to symbolism and, consequently, especially to Shamanism.

These artifacts, bearing traces of shamanistic beliefs and rituals, also reflect elements linked to Central Asian and Turkic-Islamic arts. Among the most commonly encountered symbols in the artworks of the European Huns period are gold; animals such as eagles, deer and other hoofed animals, cicadas, and dragons; as well as the world tree and the tree of life.

Among the points that drew our attention is the presence of deer antler branches or deer depictions either in the form or the motifs of the temple pendants worn by women. This is significant in terms of interpreting woman as being symbolically connected to one of the sacred animals considered as animal ancestors—either the animal father or the animal mother. Additionally, certain elements such as bells and motifs on strap plaques found in some horse harness equipment contain details associated with Shamanism. In other words, the importance and symbolic value attributed to the horse in Turkish culture becomes evident once again here. For instance, the bells attached to the horse reins from Altinkazgan bear a strong resemblance to those found on shamanic costumes.

In other words, the artworks of the European Huns, which we have addressed, share similarities in terms of symbolism and Shamanism not only with early period Central Asian art but also with those found in Eastern Europe and Turkic-Islamic art. Within this context, these works represent an important link in the chain that preserves the connection between Turkish symbolism, iconography and Shamanism.

This study will evaluate the archaeological finds from the European Hun Period in terms of symbolism and Shamanism, while drawing parallels with examples from Central Asian and Turkic-Islamic arts. The cultural heritage of the European Huns will be examined more deeply through artistic and religious elements.

Keywords: *European Hun art, symbolism, shamanism, East Europe, Central Asia.*

GİRİŞ

Avrupa Hunları, 350 yıllarında batıya doğru harekete geçmişlerdir. 370 yılı civarında Aral Gölü ve Don Irmağı arasında bulunan Alanları yendikten sonra Ostrogotların (374) ve Vizigotların (376) egemenliğine son vermişlerdir. 363-373 yıllarında ise Kafkasya üzerinden Doğu Roma İmparatorluğu'nun Mezopotamya eyaletlerine akınlar gerçekleştirmişler ve Urfa'ya kadar ulaşmışlardır.¹ 435 yıllarında Macaristan'da ve Güney Rusya'da çeşitli Türk boyları da hâkimiyet altına alınmıştır. Ayrıca Rusya bozkırlarının kuzeyindeki Slav ve Fin menşeli kavimler Avrupa Hunlarının egemenliğini tanımıştır. Atilla Dönemi'nde Doğu ve Batı Roma imparatorluklarıyla pek çok mücadele olmuştur.² Avrupa Hunlarının tarihsel olarak en önemli unsurlarından biri Cermen kavimlerini hâkimiyet altına almış olmalarıdır. Konumuz açısından baktığımızda gerek bu hususun gerekse Roma imparatorluklarıyla olan mücadelelerin karşılıklı sanatsal bir etkileşimi ortaya çıkardığını belirtebiliriz.

Avrupa Hunları Dönemi'nin arkeolojik buluntularının genel olarak Talas boylarında, Volga bölgesinde, Don havzasında, Dinyeper ve Tuna dolaylarında yoğun olarak görüldüğünden bahsetmek mümkündür.³ Söz konusu topraklarda sayısız eser veren Avrupa Hunları Dönemi'nde altından yapılan ya da altın yaldız eşyalar dikkat çekmektedir.

Konumuz olan Avrupa Hunları Dönemisanatındaki eserleri değerlendirmeden önce bu çerçeve içinde en sık karşılaştığımız sembolik unsurlara ve Şamanizme genel olarak kısaca değinmeyi uygun gördük.

I. AVRUPA HUNLARI DÖNEMİ SANATI ESERLERİNDE EN ÇOK KARŞILAŞILAN SEMBOLLER VE ŞAMANİZM

I.1. Altın

Renginden dolayı güneş, yapısından dolayı saflık, özel bir maden olduğundan dolayı ise zenginlik ve hükümdarlıkla ilişkili en önemli madendir. Paslanmama özelliği nedeniyle de sonsuzluğu da sembolize eder.⁴ Atilla'nın naaşının iç içe üç tabuta konduğu ve bunlardan ilkinin altın olduğu belirtilmektedir. Bu, Roma imparatorluklarına karşı kazandığı mevki olarak nitelendirilmektedir.⁵ Bununla birlikte altın, değinilen özelliklerinden dolayı hem rütbe, zenginlik ve soyluluk hem de ölümsüzlükle ilgili ifadesini böyle önemli bir yöneticide ortaya koymaktadır. Eserlerdeki detaylara baktığımızda kartal, ge-yik, keçi, koç, ağustos böceği gibi hayvanlar ve gerçeküstü hayvanlar⁶ ile dünya ve hayat ağaçları dikkat çekmektedir.

1 Baştav, 2002, 853.

2 Ahmetbeyoğlu, 2002, 904-908.

3 Ögel, 1984, 91-106.

4 Oktay Çerezci, 2020, 195.

5 Ahmetbeyoğlu, 2002, 915.

6 Bahsi geçen hayvanlar, Avrupa Hunları Dönemi sanatındaki sembolik anlamları üzerinden değerlendirilmiştir.

1.2. Hayvan Sembolizmi

1.2.1. Kartal

Kartal ve kartal cinsi kuşlar Türk mitolojisinde ve sembolizminde önemli bir türeme unsurudur. O, kendisinden türediğine inanılan hayvan-ana veya hayvan-atadır.⁷ Güneş kuşu olarak da tanımlanan ve Gök Tanrıyla alakalı sembolizme sahip kartal, şamanın ruhunu da temsil etmekteydi. Ayrıca, Şamanın “*sihirli uçma*”⁸ yetisini bu hayvan sayesinde aldığına ve büyük şamanların kartaldan türediğine inanılmaktadır.

Törenlerde şamanın giydiği elbiseler zaman zaman kuşu sembolize etmektedir. Kartal, şaman elbisesinde birtakım şekillerde temsil edilirdi. Özellikle kartal tüyleri ve kartal pençeleri bu temsili öğeler arasındadır. Bunlar göğse olan vecdi sırasında şamanın kartal biçimine girebileceğine işaret etmektedir. Şaman bu kuşun yardımıyla gökyüzüne çıkar ya da yeraltına iner. Diğer bir deyişle şamanın göğse çıkarken kullandığı vasıtalar arasında dünya ağacı da yer almaktadır. Dünya ağacının üzerinde kuşlar ve tepesinde kartal bulunmaktadır. Bazen dünya ağacı uzun bir sırk şeklinde düşünülür ve bu sırtın ucunda tek veya çift başlı kartal yer alır. Avrupa Hunları Dönemi’nde bu özellik en çok şakak süsü olan bir pendentifte karşımıza çıkar (Figür 5d).

Kartal aynı zamanda aydınlık, ışık, kudret ve kuvvet sembolüdür. Göklerin hâkimi olarak görülür. Ayrıca İslamiyet’ten önceki Türk devlet teşkilatında çok önemli bir yere sahip hükümdar avlarında “avcı kuş” olarak kullanılmaktaydı. Bu kuşlarla yapılan av, askerin gücünü koruma spor, eğlence gibi amaçlarla gerçekleştirilmekteydi. Kartal, Türk kültüründe koruyucu ruh olarak kabul edilmiştir. Örneğin, savaşçıların koruyucu ruhu sayıldığından kesici-delici silahların kabzalarında yoğun olarak yer almıştır. Kartala sahip tuğ ve asalar, kudret, asalet sembolü olarak Orta Asya’da çok yaygındır. Ayrıca hükümdarlık, beylik, yiğitlik ve düzeni sağlayan bir timsal olarak hükümdar kıyafetlerinde ve başlıklarında da görülmektedir. Kartal Kaşgarlı Mahmud’un eserinde “hükümdar kuşu” anlamına gelmektedir.

Kuvvet birleşmesi sebebiyle çift başlı kartal yukarıda değindiğimiz kartal sembolizminin ikili yani arttırılmış sembolik değerleri temsil etmektedir. Bir görüşe göre de bir başıyla doğuyu, diğer başıyla batıyı; yani güneşin doğuşunu ve batışını diğer bir deyişle sürekliliği ve hâkimiyet fikrini ifade etmektedir. Tüm özelliklerini Avrupa Hunları Dönemi diademinde ve kemer takımına ait parçalarda görmek mümkündür (Figür 4c, 10b).

Tüm bu savaşçı, kazanmaya yönelik, güç ve hükümdarlıkla ilişkili özelliklerinin yanı sıra kartal ve benzeri kuşlar, ölümle ilişkili bazı sembolik anlamları da ifade eder; ölen kişilerin ruhları göğse kuşlarla taşınır ve her canın kuş formunda koruyucu bir ruhu bulunur.⁹

7 Ögel, 2010, 585-587.

8 Gürcan Yardımcı, 2016, 73.

9 Çoruhlu, 2011, 166.

1.2.2. Toynaklı-Boynuzlu Hayvanlar (Geyik vb.)

Geyik ve benzeri boynuzlu toynaklı hayvanlar, özellikle boynuzlarının verdiği görsel etki ile insanlarda hayranlık uyandırmış ve gücün simgesi olmuştur. Dağ keçisi çevikliği ve en yüksek yerlere zorlanmadan çıkabilme yeteneği (dolayısı ile güneşe yaklaşması) sebebi ile ve bunu dağ kültü ile birleştirmiş, olağan üstü bir varlık olarak görülmüştür. Koç da yine güçlü boynuzları sayesinde gücün en önemli timsallerinden biridir. Geyik de Türk mitolojisi ve sembolizminde önemli yer tutan hayvanlar arasındadır. Tüm bu hayvanlar inanlar için yiyecek, giyinme gibi ihtiyaçları karşıladıklarından dolayı hayati önem taşımaktadır. Dolayısıyla bu hayvanlar kutsaldır; hayvan-ata hayvan-ana olarak görülmektedir.¹⁰

Avrupa Hun Devleti'nin devamı olan Kutrigur ve Utigur kabilelerine ait olan türemeye ilgili efsane şu şekildedir:

“Vaktiyle Kimmer Kralının Kutrigur ve Utigur adlı iki oğlu varmış. Günlükten birgün, bu iki çocuk avlanmak için dışarı çıkmışlar. Av için dolaşıp dururlarken, dişi bir geyiğe rastlamışlar. İki kardeş hemen geyiği kovalamağa başlamışlar. Geyik kaçmış, çocuklar kovalamış ve nihayet bir denizin kenarına gelmişler. Çocuklar geyiği denizin kenarına sıkıştırıp vurmak istemişler. Fakat geyik denize atlayıp yüzmeye başlamış. Çocuklar da yüzerek geyiğin peşine düşmüşler. Geyik önden, çocuklar da arkadan karşı sahile geçmişler. Çocuklar karaya ayak basar basmaz, geyik de birdenbire gözden kaybolmuş. Böylece Utigur ve Kurtigurlar yeni yurtlarına yerleşmişler.”¹¹

Urallardan Avrupa'ya giden Hunların da karşısına kendilerine rehberlik eden bir geyiğin çıktığı rivâyet edilmiştir. Bu bağlamda sembolik anlamına Avrupa Hunları Dönemi'nde kadın şakak süslerinde var olduğunu belirtebiliriz (Figür 5a, 5d, 5f).

Bunlar aynı zamanda Şaman törenlerinde şamanların biçimine girdiği hayvanlardan biri olarak karşımıza çıkarlar.¹² Şaman başlıklarında özellikle kuzey halklarında geyik tipi boynuzlu başlıklar oldukça yaygındır. Başlık üzerindeki boynuz uzantılarının sayıları da Şaman'ın derecesini göstermektedir. Çoğu zaman Şaman elbisesinin kendisi de geyik derisinden yapılmakta ve sihirli olduğuna inanılan çene altı kıllarıyla işlenerek süslenmektedir. Ayrıca metalden yapılmış geyik boynuzu şeklindeki unsurların da giysinin sırt ve omuz kısmına takıldığı görülmektedir.¹³ Bu unsurlar aynı zamanda Şaman-ata-sını simgelemekte ve Şaman'ın koruyucu ruhlarının sayılarını göstermektedirler.

Geyikler gibi diğer boynuzlular eğer mücadele sahnesi kapsamı dışındaysa, göğse ait unsur olarak kabul edilir. Bu bağlamda boynuz dalları, göksel geyikler ifade etmekte-

10 Çoruhlu, 1995, 33-42.

11 Ögel 2003, 579.

12 Çoruhlu 2011, 175.

13 Devlet, 2001, 50

dir. Ayrıca yardımcı hayvan ruhlarını temsil ederler.¹⁴ Bu hayvan aynı zamanda şamanın bineği olarak onu yer altına ve yer üstüne olan seyahatlerinde taşıır buna ek olarak ölen kişinin ruhunun geyikle taşındığı bilinmektedir. Benzeri durum çok az farklılıkla birlikte başlıklarda gördüğümüz diğer toynaklı bir hayvan olan dağ keçisi için de geçerlidir.¹⁵ Bunlar çoğu zaman soyluluk ve hükümdarlık işaretlerinden biridir (Figür 13d). Geyik ve benzeri hayvanlar aynı zamanda refahın, mutluluğun, zenginliğin sembolüdür.¹⁶ Aynı zamanda geyiklerin boynuz dallarının form olarak benzerliğinden dolayı hayat ağacını ve/veya dünya ağacını temsil ettiği düşünülebilir.

1.2.3. Ağustos Böcekleri

Ağustos böcekleri gece karanlığında çıkardıkları seslerinden dolayı kötü şansa karşı uğur sayılmış; yaşam sürelerinden dolayı uzun ömürün ve yeniden doğuşun sembolü olarak kabul görmüşlerdir. Yeniden doğuşun sembolü olarak görülmelerinin diğer bir sebebi de kış boyunca toprak altına saklanıp yazın biçim değiştirerek yüzeye çıkmalarıdır. Bunlar da aynı zamanda yine bir rütbe işaretidir. Ayrıca hastalıklardan insanları koruduklarına inanılmaktadır.¹⁷ Konumuz çerçevesinde ağustos böceği şeklinde pek çok fibulanın varlığından bahsedebiliriz (Figür 9b). Avrupa Hunlarıyla neredeyse özdeşleşen ağustos böcekleri şeklindeki fibulaların pek çoğunda çok renkli taş işçiliği dikkat çeker.

1.2.4. Ejder

Erken devir Türklerinde evren de dâhil olmak üzere birçok sembolik anlamı barındıran ejder, yer-gök-su kavramı çerçevesinde özel bir değere sahiptir.¹⁸ Ejder, sözünü ettiğimiz anlamları dışında güç, yeniden doğuş, yaşam, ölümsüzlük ve sonsuzluk timsalidir. Özellikle gölde yaşayan ejder, ölümsüzlük veya ölümsüzlük sağlayan yaşam suyuyla ilişkilendirilir.¹⁹ Ayrıca bu gerçek üstü hayvan, göllerden ya da nehirlerden geçerken yer yüzüne yağmur dağıtarak bereketi sağlamış ve kontrol etmiş olur. 12 Hayvanlı Türk Takvimi'ne göre bu hayvan yılında çok yağmur yağacağına, bolluk ve bereket olacağına inanılır.²⁰ Kahramanlık ve alplik timsali olmasının yanı sıra ejder, mevsim geçişleriyle astrolojik birtakım sembollerle ilişkilendirilir.²¹ Bu sembolik anlamları dahilinde Avrupa Hunları Dönemi takılarında gerek ejder gerekse ejder benzeri gerçek üstü hayvanlara rastlanmaktadır (Figür 6b, 7a, 7d, 10a).

1.3. Dünya ve/veya Hayat Ağacı

Dünya Ağacı dünyanın merkezindeki en önemli hâkimiyet ve denge unsurların-

14 Hoppal, 2014, 217.

15 Dikova - Nuvano. 2013, 182-185.

16 Esin 2004, 80-87.

17 Skvorcov – Rudnick, 2017, 388-390.

18 Oktay Çerezci 2020, 207-212.

19 Çoruhlu, 2011, 128.

20 Öney, 1969, 192.

21 Berkli, 2014, 72-73.

dan biridir. Dolayısıyla Dünya Ağacı, yerin derinliğindeki merkezinden yükselmekte ve yer, gök, yeraltını birbirine bağlamaktadır.

Ayrıca şamanlar, törenlerinde bu ağaç sayesinde yani onu merdiven gibi kullanarak göğe ulaşır. Nitekim, Şamanın töreni esnasında böyle bir ağaca tırmanması için , ağacın üzerine yedi veya dokuz kertik açılmaktadır. Şaman bunları basamak olarak kullanıp ağaca tırmanırken, hareketiyle tutarlı olarak, göğe çıktığını ilan etmekte ve törene katılanlara kat ettiği gök katlarının her birinde gördüklerini anlatmaktadır. Diğer bir deyişle şamanın göğe çıkarken kullandığı vasıtalar arasında dünya ağacı da bulunmaktaydı. Yukarıda da değindiğimiz üzere Dünya Ağacı'nın üzerinde kuşlar ve tepesinde kartal bulunuyordu. Bazen bu dünya ağacı uzun bir sırk şeklinde düşünülüyor ve bu sırkın tepesinde tek veya çift başlı kartal yer alıyordu.

Hayat Ağacı ise Türk kültüründe çok erken devirlerden itibaren daha çok doğum, türeme, hayatın devamlılığı, sonsuzlukla ve bir takım yönlerinden dolayı Şamanizmle ilişkilendirilmektedir. Örneğin, Şaman doğmadan kuş şeklinde hayat ağacının dallarında bulunmaktadır. Yine tüm bu sembolik anlamları Avrupa Hunları Dönemi eserlerinde çeşitli detaylarda görmek mümkündür (Figür 3a-b, 5d). Bu noktada böyle çeşitli bitkisel formların Türk sanatındaki erken devirlerden itibaren varlığına dikkat çekmek gerekmektedir. Örneğin Pazırık kurganlarından çıkan çeşitli dokumalarda dünya ya da hayat ağacıyla bağlantı kurabileceğimiz ögeler bulunmaktadır.

1.4. Şamanizm

Şamanizmin varlığı çok erken devirlerden itibaren gerek Paleolitik Döneme ait kaya resimlerinden gerekse Bronz Çağı arkeolojik buluntularından görülmektedir.²² Şaman ise bütün varoluş sistemi içerisinde, doğuştan getirdiği sıradan insanlarda olmayan özellikleri ve sonradan edindiği ruhsal ve fiziksel donanımıyla gerçek ve mistik dünyanın tabiat güçleriyle kişiler arasındaki düzeni ve dengeyi sağlamaktadır.²³ Yani Şaman, insanlara doğa ile barışık bir şekilde yaşamaları için yol gösteren, ruhlarla konuşabilen, makro ve mikro kozmos arasındaki dengeyi yürüten kişidir.

Şaman, hastalıkların tedavisi, ruhların öteki dünyaya gönderilmesi, kurban sunma, doğa olaylarının düzenlenmesi vb durumlarda ayinler yani ritüeller düzenleyendir. Bütün bu ritüelleri gerçekleştirmek için kutsal sayılan özel eşyalara ihtiyaç duyar. Bunlar arasında genelde gözü de örten bir başlık, üzerine tılsımlı pandantifler ve metal aksamlar asılmış, hayvan kürkleri ve kuş tüyleri bulunan, ayna, göğüslük, kemer, çizme gibi tamamlayıcıları ile birlikte kutsal giysisi, maske, ruh atası figürleri, asası, davulu, kamçısı gibi tören malzemeleri başta gelir.

Maske; ruhlara karşı kamuflej ve bir korunma aracı olmasının yanı sıra, ruhlar alemine sihirli katılımın sağlayıcısı olan bir nesne durumundadır.²⁴ Çanlar; metal

22 Bayat, 2011; 21

23 Gürkan, 2018, 95-97.

24 Eliade, 1999, 197.

pendantifler kötü ruhları ve kötülükleri uzak tutar.²⁵ Ayna; sayı ve şekil olarak çeşitlilik göstermekle birlikte, Şaman kıyafetlerinde çoğunlukla bakır ya da tunç aynalar mevcuttur bunlar hem şaman için bir nevi kalkan hem de yol gösterici bir unsur ve seyahatlerinde yeryüzüne ve yer altına açılan bir kapı görevi görürler. Aynalar aynı zamanda fal için de kullanılır. Konumuz açısından değerlendirdiğimizde sembolik bakımdan ele aldığımız pek çok unsurun aslında Şamanizmle de ilgisi olduğunu belirtebiliriz. Bunların birlikte kazanlar, törensel kaplar doğrudan ritüellere işaret etmesi bakımından dikkat çekicidir (Figür 1b, 2a-b).

Tüm bu verilerle birlikte konumuz dahilindeki sembolik anlamları bakımından ele aldığımız Avrupa Hunları Dönemi sanat eserlerini aşağıdaki başlıklar altında toplamak mümkündür:

- Kaplar; kazanlar, kaseler, testiler;
- Takılar; Diademler, şakak pendantifleri, kolyeler ve boyun süsleri, bilezikler, yüzükler, fibulalar, kemer, elbise pulları ve aynalar;
- At koşum takımlarına ait parçalar;
- Silahlar

II. AVRUPA HUNLARI DÖNEMİ ESERLERİ

II.1.Kaplar

II.1.1.Kazanlar

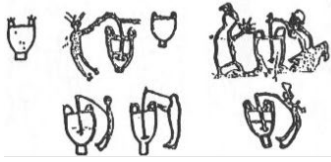
Tunç kazanlar Şaman törenleri, cenaze törenleri ve gündelik kullanım olarak üç şekilde karşımıza çıkar.²⁶ Konumuz açısından değerlendirdiğimiz tören kazanları kaideli, hafif şişkin gövdeli ve kulplu olanlardır. Bunların kullanım amaçları çeşitli kaya resimlerinde (Figür 1a) de karşımıza çıkar ve bu durum değindiğimiz kazanların ritüel amaçlı olduklarını ortaya koyar.

Bunlardan en bilindik olanı Törtel (Macaristan) kazanıdır bununla birlikte Kapos-Volgy (Macaristan) gibi kazanlar da konumuz çerçevesi içinde önemlidir (Figür 1b). Gövdeleri üzerinde, uçlarında halka ya da bilya şeklinde pendantiflere sahip süslemeler bulunmaktadır. Bu detay gerek şaman kıyafetlerinde (Figür 1c) gerekse şaman davullarında gördüğümüz (Figür 1d) ve çıkardıkları seslerle kötü ruhları uzaklaştırma özelliği olan zilleri ya da çingirakları anımsatması bakımından öne çıkar. Ayrıca Osaka kazanının üzerinde çift çizgilerle ayrılmış alanların arasında uçları aşağı bakan oklar görülmektedir. Bunların yine benzerlerine şaman davullarında rastlanmaktadır ve bu noktada okların kötülüklerden uzak tutucu birer tılsım olarak görüldüklerini de hatırlatmak gerekir.²⁷

25 Çoruhlu, 2011, 91.

26 Erdy, 2002, 935.

27 Oktay Çerezci, 2022, 136-140.



Figür 1a: Kızıl Kaya, kaya resmi, kazan detayları. (Érdu, 1996, fig. 9.1; Hsu 2010, fig.195.3).



Figür 1b: Kapos-Volgy, Osaka, Törtel kazanları. (Masek, 2017, fig.11, 20, 22).



Figür 1c:
Buryat şaman kıyafeti.
(Kevser, 2016, 4:140).



Figür 1d:
Şaman davulu,
(Anohin, 2006, 78).



Figür 1e:
Sibirya'dan mantar başlıklı
figürler; şaman veya savaşçı.
Tunç Çağı (Vyacheslav ve
Cheremisin, 1999, fig. 5).

Törtel kazanında olduğu gibi bir takım tören kazanlarındaki kulpların “mantar dişli” oldukları görülmektedir. Bu özellikleriyle güneş ışını olarak ifade edildikleri düşünülmektedir. Benzeri forma sahip mantar başlıklı figürlere Sibirya'daki Bronz Çağı kaya resimlerindeki bazı avcı ve savaşçı figürlerinde de rastlanılmaktadır (Figür 1e). Böyle figürler Şamanizmle ilgili olarak yorumlanmıştır.²⁸ Çok erken devirlerden beri bu tarz başlıkların varlığı ve benzer biçimde Avrupa Hunları Dönemi başa ait takılardan olan diademlerin (Figür 4a-b) bazılarının üzerinde yakın biçimlerin görülmesi dikkat çekici diğer bir husustur.

II.1.2. Kaseler

Törenselle olarak altın kaseler öne çıkar. Bunların bir kısmı Nagyszentmiklos Hazinesi'ndekiler gibi kulpludur (Figür 2a). Bu durum onların kemere takılmak üzere, bozkır tarzı yaşam için tasarlandıklarını gösterir. Merkezlerinde polygram olarak rozet

28 Rozwadowski – Kosko, 2002, 65.

yer alır. Özelliklerinden dolayı bu kapların gündelik değil törensel amaçlı olduklarını ve soylular tarafından kullanıldıklarını ve iktidar alamesine işaret ettiklerini belirtebiliriz. Ayrıca benzer amaçlı ahşap ancak ortalarında polygram olarak yapılmış rozetlere sahip kaselerin de varlığına değinmek gerekir.

Szeged-Nagyszeksos (Macaristan)'dan başka bir kase (Figür 2b) ise gövde üzerinde daire şeklinde boşluklara sahiptir. Bu deliklerde daha önce de değindiğimiz üzere, cam yerleştirilmişti, ancak eriyen cam günümüze ulaşmamıştır.²⁹ Bu durum onun ateşle ilgili bir törende kullanıldığına işaret eder. Değinen bu kase'nin başka bir özelliği de form olarak, özellikle ayak yani kaide kısmı ile İç Asya'da Hunların bronz kazanlarına benzemesidir.³⁰

II.1.3. Sürahiler

Keramik ürünler arasında figürlü başlıklı sürahiler bulunmaktadır. Bunların bazıları avcı kuş ya da insan başıyla sonlanır. Dunaszekcső (Macaristan)'dan insan suratlı ibrik çarkta üretilmiştir. Üzerinde ağaç tasviri, muhtelemen dünya/hayat ağacı süslemesi bulunmaktadır (Figür 3a). Ağaç form olarak dikine bir hattan iki yana çatallanan dallarıyla verilmiştir. Benzeri ağaç tasvirlerine Türk sanatında pek çok detayda rastlamak mümkündür. Bunlar güç, kudret, hâkimiyet unsurlarına da kapsayacak biçimde dünya ağacı olarak karşımıza çıkabileceği gibi Özbekistan'daki bir ossuar üzerinde ölümle ilişkili bir tema olarak gözüксе de aslında sonsuzluk ve yeniden doğuş çerçevesinde hayat ağacı olarak yerini alır (Figür 3b). Benzeri sembolik durum az önce değindiğimiz sürahideki ağaç tasviri için de geçerlidir. Yani burada da hem sonsuzluk hem de hâkimiyet ve güç-kudret temsili olarak verilmek istenmiş olabilir. Bu noktada yukarıda da bahsettiğimiz üzere aynı sembolik anlama sahip bitkisel formların Türk sanatında çok erken devirlerden itibaren çeşitli şekillerde karşımıza çıktığını hatırlatmak gerekir (Figür 3c).

Değindiğimiz sürahi ya da ibriğin başka bir özelliği de gözlerin kısık, yüzün hafif üzgün bir ifadeyle gösterilmesidir. Söz konusu husus Kazakistan'da bulunan altından yapılmış bir ölü maskı (Figür 3d) ve ölümle ilgili olduğunu düşündüğümüz Christi'nin



Figür 2a: Szilágysomlyo, Şimleul Silvaniei, Romanya'dan kase. (Zsófia ve Gergely, 2015, VI.52).



Figür 2b: Szeged-Nagyszeksos, Madeni kap (Zsófia ve Gergely, 2015, VI.2).

29 Bona, 1991, 89.

30 Fettich, 1982, 207.



Figür 3a:

Dunaszekcső'dan insan suratlı ibrik, (Zsófia ve Gergely, 2015, VI.33).



Figür 3b:

Taşkent, Arkj. Ens., Ossuar (Fot.: J. Özlem Oktay Çerezci).



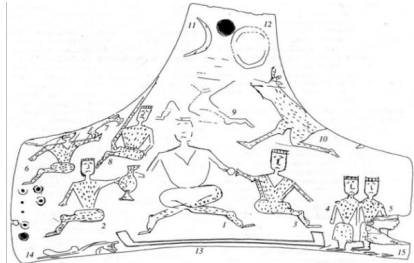
Figür 3c:

Pazırık Kurganlarından dünya ya da hayat ağacı detayı. (Fot. J. Özlem Oktay Çerezci).



Figür 3d: Altın ölü maskı, (Koch, 2007, 139).

Figür 3e: Christi'nin Koleksiyonu, T şekilli kap. (Flerova ve Flerov, 2005, 58).



Kolleksiyonu'ndaki T şekilli kap üzerinde tasvir edilen sahnedeki figürlerin yüzleriyle örtüşmektedir (Figür 3e). Buradan yola çıkarak söz konusu keramik kapların mezar için yani üretildiklerini belirtmek mümkündür. Bunu Şamanizmle yorumlayacak olursak; maskaların kişinin ruhunu koruduğuna inanılmaktadır.

Regöly'den şahin başlı ibrik Geç Roma örneklerinin bir taklidi olarak üretilmiştir (Figür 3f).³¹ Yukarıda değinildiği üzere kartal cinsi yırtıcı kuşlar güç, kudret, asalet, hâkimiyetin yanı sıra ölen kişilerin ruhlarını taşıyan ve koruyan en önemli sembollerden biridir. Yani bu ibriğin de hem bir sosyal statü hem de koruyucu özelliğine sahip olduğunu söyleyebiliriz.

II.2. Takılar ve Süslenme

II.2.1. Diademler

Diademler sosyal statünün en önemli göstergelerinden biridir. Tasarımlarındaki bir takım hususlar konumuz bağlamında ele alınacak niteliktedir. Yukarıda da değindiğimiz mantar dişli diademler arasında Verkhne-Yablochnoye (Vologograd Bölgesi) ve Stara Ihren (Ukrayna) (Figür 4a-b) buluntuları ilk akla gelendir. Yaşam için önemli olan güneş ışınlarını anımsatan görünümleriyle aynı zamanda güç, kudret ve asaleti de simgelerler.



Figür 3f: Regöly, Şahin başlı ibrik. (Zsófia ve Gergely, 2015, VI.2).



Figür 4a: Verkhne-Yablochnoye, Volgograd Bölgesi. (Zasetskaya, 1994, Table 25, 2).



Figür 4b: Stara Ihren, Dnipropetrovsk, diadem. (Bona, 1991, fig.21.1).

Dikkat çeken diğer bir diadem orta kısmında stilize olarak bir çift başlı kartalın görüldüğü Kerç diademidir (Figür 4c). Başları zıt yöne bakacak şekilde tasarlanmışlardır. Çift başlı kartal tam bir hâkimiyet ve güç timsali olarak diadem üzerinde yer almaktadır ve bu ikonografi sembolik anlamını yitirmeden yüzyıllar boyu Türk sanatında varlığını korumuştur. Örneğin, Sibirya'da (Figür 4d) ya da Türk İslam eseri olarak Erzurum Çifte Minareli Medrese (Figür 4e) gibi pek çok yerde koruyucu göğe ait semboller olarak görülmektedirler.



Figür 4c: Kerç Diademi. (Maenchen-Helfen, 1973, fig. 24.a)



Figür 4d: Altay Sibirya kuş tasvirleri. (Ögel, 2010, 587).

31 Bona, 1991, 17.



Figür 4e: Erzurum Çifte Minareli Medrese



Figür 4f: Kara-Ağaç'tan tunç taç. (Maenchen-Helfen, 1973, fig. 28).



Figür 4g:
Tofa Şaman başlığı, (Gürcan Yardımcı, 2017, 6).

Bu gruba dahil edilebilen diğer bir örnek Kara-Ağaç'ta bulunmuş, konik çanlarla dekore edilmiş bir taçtır (Figür 4f). Bu son örneğin yine kötülükleri uzaklaştırma gayesiyle törensel amaçlı kullanılmış olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda şamanlarla ilgili başlık altında değindiğimiz sembolik ifadesiyle birlikte şaman başlıklarına ve kıyafetlerine benzerliği gözden kaçmamaktadır (Figür 4g).

II.2.2. Şakak Süsleri/Pendantifleri

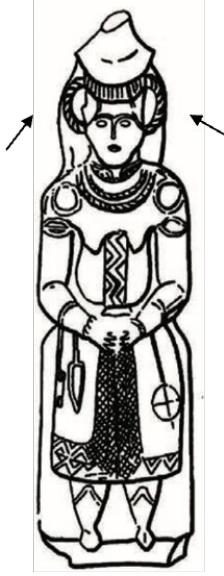
Şakak pendantifleri Avrupa Hunları Dönemi kadınları için diğer bir statü göstergesidir. Bunların özellikle içe doğru kıvrılarak koç boynuzunu andıran formları, çevresinden çıkan güneş ışınlarını anımsatan dişleriyle dikkat çeker. Zelenokumsk, Markovka, Leninsk (Rusya) gibi pek çok yerden ele geçen şakak pendantifleri örnek olarak verilebilir. Bu örneklerden Zelenokumsk buluntusunu ele alacak olursak (Figür 5a); ilk olarak form bakımından koç boynuzuna benzemesi güç, kudret ve hayvan-ata gibi sembolik değerlerle karşımıza çıkar. Bu bakımdan kadın başlıklarında koç boynuzunun Doğu Avrupa'da sonraki dönemlerde de görülmesi dikkat çekicidir. Kıpçak heykeli ve geleneksel kıyafetlerinde kadınların başlarının iki yanında benzeri formların yer aldığı görülmektedir (Figür 5b). Diğer yandan bahsettiğimiz şakak pendantifinin dış çevresindeki dişler güneş ışınları gibidir ve bunların da benzerlerine kaya resimlerinde rastlanmaktadır (Figür 5c). Tüm bunlar yani güneş, koç gibi kutsal ve göğe ait unsurlar birleştiğinde bunu takan kadının yüksek statüde güçlü ve korunan bir kişi olduğunu belirtebiliriz.

Avrupa Hunları Dönemi'ne ait önemli bir şakak pendantifi çifti Volgograd Bölgesi, Verkhne-Kurmoyarskaya Köyü'nde bulunmuştur. Oval formu, güneş ışınları belli

bir seviyeye kadar kuşatmıştır. Esas önemli taraf arkadır (Figür 5d). Arka kısımda merkezden yükselen dünya ağacını iki yanda bir birine karşılıklı olarak ikili grup hâlinde yerleştirilmiş dört keçi korumaktadır. Geyiklerin arkasında birer köpek yer alır. Ağacın üstünde ise yırtıcı bir kuş vardır. Bir bütün olarak ele aldığımızda burada Altın Elbiseli Adam'ın başlığında da yer alan bir evren şemasının bulunduğuna değinmek gerekir (Figür 5e). Ayrıca bu kompozisyondaki ağaç hayat ağacı olarak değerlendirilirse bereket ve kadının doğurganlığıyla ilgili "hayat" temasını da düşünebiliriz. Benzer formda diğer bir şakak pendantsinin arka yüzünde, ucu daire formda sonlanan çift sıra sekiz adet ışın kolları arasında merkezde keçi yer alır (Figür 5f). Aynı zamanda bu kadar özenli hazırlanan ve sembolik değer taşıyan takılar Avrupa Hunları Dönemi'nde kadına verilen önemi de yansıtmaktadır.



Figür 5a: Avrupa Hunları Dönemi, Şakak pendantsi/süsü. (http://www.zelenokumsk2006.narod.ru/gunn.html)



Figür 5c: Güneş formunda geyik boynuzu. (Hoppal, 2012, fig. I.1.5).

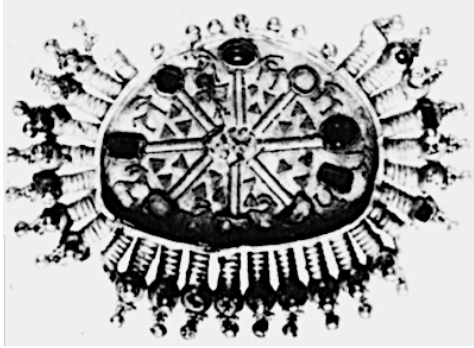
Figür 5b: Kıpçak Heykeli. (Geraskova ve Pyslaru, 2017, ris.10.4).



Figür 5d: Şakak pendantsi ve ayrıntısı. (Zasetskaya, 1975, 17, 36).



Figür 5e: Altın Elbiseli Adam'ın başlığında detay. (Akişev, 1978, ris. 8).



Figür 5f: Avrupa Hunları Dönemi şakak pendantsi. (Zasetskaya, 1994, tabl.18.5; Zasetskaya, 1975, 41).

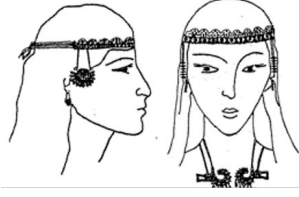
II.2.3. Kolyeler ve Boyun Süsleri

Takıldığında birbirine karşılıklı bakar şekilde düzenlenmiş boyun süslerinden bazıları şakak pendantsilerini andırır vaziyette ışınlı koç boynuzu (Figür 6a) bazıları ejder formundadır (Figür 6b). Bu ejderlerin açık ağızlarından dişleri gözüktür, kulaklı ve/veya kanatlı olarak tasvir edilirler. Bunları Sarmat-Alan ürünü olarak gören araştırmacılar vardır ancak zaten Avrupa Hunları Alanlar üzerinde hâkimiyet kurmuştu ve bu topraklarda nesilden nesile süregelen bir geleneğin devamcısı şeklinde söz konusu hayvanlar değerlendirilebilir.³² Ayrıca ejder Türk yukarıda değinildiği üzere başta evren olmak üzere güç, sonsuzluk, bereket gibi mitolojisinde ve sembolizminde önemli bir yere sahiptir. Benzeri sembolik anlamları ve ikonografisi Türk İslam Dönemi'nde de Çankırı Darüşifası'nda olduğu gibi devam eder (Figür 6c). Bakodpuszta'dan altın kolyeler (Figür 6d) güneş ışınlarını anımsatan bir örnek ile hilal ve ay ya da güneş formlarının alternatif olarak düzenlendiği başka bir örnek teşkil eder.

II.2.4. Bilezik

Konumuza giren bilezik çiftlerinin bazıları uçları birleşen bazıları ise uçları birleşmeyen örneklerden oluşur. Bizim için önemli olan nokta ise bilezik uçlarının gerçek üstü hayvanla sonlanmalarıdır. Gerçek üstü hayvanlar iki sembolik anlamla önemli hayvanın gücünün birleşmesidir. Dunapataj-Bödpuszta (Macaristan)'dan böyle bir çift bilezik karşımıza çıkmaktadır (Figür 7a). Birbirine karşılıklı bakan kulaklı ve yeleli yırtıcı hayvan çifti bilezik kapandığında ortadaki yuvarlak vidayı ısırır izlenimi vermektedir. Bu nokta da akla “inci tanesini yutmaya ya da yakalamaya çalışan ejder çifti”ni akla getirmektedir. İnci tanesini yakalamaya çalışan ejder çifti sayesinde günler ve geceler birbirini takip eder yani bu devinim sayesinde yaşam sürer. Söz konusu durum aynı zamanda sonsuzluğa ve hâkimiyete de işaret etmektedir. Benzeri sahneler I. Tüekta Kurganı'nda bir at alınlığında (Figür 7b) ve Türk İslam Dönemi Karatay Han'da (Figür 7c) rastlanılması bu temanın ve dolayısıyla sembolik anlamının çok da nadir olmadığını gösterir. Beregsász, Sennaya, Bakonyban, Börzsönyben (Macaristan)'deki bilezikler birleşmeyen, bir önceki hayvanlara benzeyen uçlara sahiptir (Figür 7d).

³² Zasetskaya, 1975, 13-18.



◀ **Figür 6a:**

Boyun süsü, Avrupa Hunları Dönemi. (Zasetskaya, 1994, ris. 12.1).



▶ **Figür 6d:**

Bakodpuszta, altın kolyeler. (Bona, 1991, tabl.XXIX).



◀ **Figür 6b:**

Avrupa Hunları Dönemi, boyun süsü. (Zasetskaya, 1975, tabl.2).



▶ **Figür 6c:** Çankırı Darüşşifası, ejder çifti. (Öney, 1969, resim 8).



◀ **Figür 7a:**

Dunapataj-Bödpuszta'dan bilezik. (Zsófia ve Gergely, 2015, VI.69).



▶ **Figür 7d:** 5.yüzyıl. Beregsász, bilezik. (Szenthe ve Gergely, 2015, fig.VI.26).



Figür 7b: I.Tüekta Kurganı, at akınlığı. (Piotrovsky, 1975, 24).



Figür 7c: Karatay Han, ejder çifti. (<https://www.kulturportali.gov.tr>).

II.2.5. Yüzük

Avrupa Hunlarına ait yüzükler oldukça çeşitlidir. Bunlardan ilki bileziklerde de gördüğümüz uçları hayvan başlarıyla sonlanan Szilágysomlyó Hazinesi’den bir yüzüktür (Figür 8a). Bir grup yüzük “and yüzüğü” olarak anılmaktadır. Böyle yüzükler adak nesnesi ya da gücün sembolü olarak görülmektedir. Kadın mezarlarından çıkan söz konusu yüzüklere örnek Rábapordány (Macaristan) ve Szilágysomlyó (Romanya) hazinelerinden gelir (Figür 8b-c). Rábapordány and yüzüğünün balık kuyruğu şeklinde sallandığında ses çıkaran pandantifleri, Şaman davul ve kıyafetlerindeki kötülüğü kovma amaçlı zillere benzer (Figür 8d).

Bakodpuszta (Macaristan)’dan bir grup renkli camla süslü yüzük yıldız, yıldız içinde eşkenar dörtgen gibi astral simgelere sahiptir ki bu düzenlemeler özellikle Şaman davullarındakilere oldukça benzer. Bunlar bir yandan evrene bir yandan sonsuzluğa işaret eden öğelerdir.

II.2.6. Fibula

Fibulaların bir kısmı şakak pandantifleri ve boyun süslerinde olduğu gibi güneş ışınlarına sahiptir. Bazı fibulalar ağustos böceğine benzemektedirler. Bunlar yukarıda da değindiğimiz üzere uzun ömür ve iyi şansın unsuru tılsımlar olarak belli bir kesime ait kadınlar tarafından kullanılmıştır (Figür 9a-b).

II.2.7. Kemer

Kemerler bozkır tarzı yaşam kıyafetlerinin vazgeçilmezleri olmuştur. Üzerlerindeki madeni elemanlar hem kemerlerin zaman içinde yıpranmasını engellemiş hem de üzerlerindeki tasvirler sayesinde onları takanları korumuş ve onlara şans getirmiştir. Aynı zamanda kemerler, daha önce değindiğimiz takılar gibi sosyal statü göstergesidir. Avrupa Hunları Dönemi’ne ait pek çok kemer ve kemere ait kemer tokası, çerçevesi, pulu gibi pek çok buluntu ele geçmiştir. Biz bu başlık altında sembolizm açısından dikkatimizi çeken bir kaç örnekten bahsedeceğiz.

Szeged-Öthalom (Macaristan)’dan bir kemer tokasında (Figür 10a)³³ yanlarda iki yırtıcı hayvanların gözleri küçük ve yuvarlaktır; kulakları ise iri tutulmuş ve damla formudur. Gözler ve kulaklar lal taşı ile dolgulanmıştır. Burun, ense ve gövdeleri kazıma olarak balık sırtı motifleriyle belirginleştirilmiştir. Kemer tokasının dili açık ağızından dişleri gözükken bir yaratıktır. Bunun da gözleri ve kulakları diğer iki hayvanınki gibidir. Dil kapandığında sağ ve soldaki iki hayvan bu yaratığı ısırıyormuş izlenimi verir. Dolayısıyla burada bir hayvan mücadele sahnesi karşımıza çıkar. Hayvan mücadele sahneleri kazanma arzusunun bir dışa vurumudur. Aslında böyle sahenelerde iki zıt kavram arasındaki mücadele anlatılmak istenmektedir. Başka bir deyişle böyle sahenelerde zıt anlamlı kavram çiftlerinden aydınlık, zafer, iyilik gibi unsurları ifade eden “Gök” unsuruna işaret ettiğine tanık olmaktayız.

Aparhant-Csorgó (Macaristan)’dan bir kayış dağıtıcı pandantifinde (Figür 10b) kancalı gagalı bir kuş görülmektedir ve böyle kuşlar da değinildiği üzere hem Şama-

33 Bona, 1991, tafl.116.



Figür 8a:
Szilágysomlyó
Hazinesi, yüzük.
(Zsófia ve Szenthe,
2015, fig.43).



Figür 8b:
Szilágysomlyó
Hazinesi, and yüzüğü.
(Zsófia ve Szenthe,
2015, fig.VI.54).



Figür 8c:
Bakodpuszta'dan
cam kakma
yüzükler. (Zsófia
ve Szenthe, 2015,
VI.69).



Figür 8d: 4. yüzyıl
sonu-5. yüzyıl başı.
Rábapordány, kadın
mezarı, and yüzüğü.
(Zsófia ve Szenthe,
2015, VI.65).



Figür 9a: Avrupa Hunları Dönemi fibula. (Zsófia ve Szenthe 2015,
VI.59).



Figür 9b: Györköny,
ağustos böceği fibula.
(Bona, 1991, tabl. XXV).



◀ **Figür 10a:**
Szegeď-Öthalom,
kemer tokası. (Bona,
1991, tafl. 116).

▶ **Figür 10b:**
Aparhant-Csorgó'dan
bir kayış dağıtıcı.
(Zsófia ve Szenthe,
2015, VI.28).



nizmlle hem de bir nevi tılsım göreviyle ilişkili olarak takan kişiyeye güç vermektedir. Bu noktada kuş başlı pek çok kemer elemanının Avrupa Hunları Dönemi'ndeki varlığına değinmek gerekmektedir.

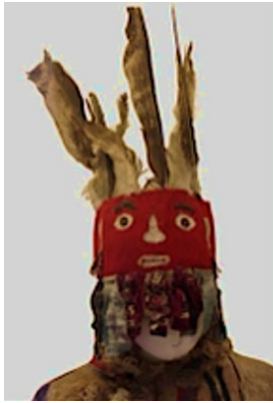
II.2.8. Elbise pulları

Elbise aplikleri ya da elbise pulları olarak anılan küçük madeni eserlerin bir kısmı rozet şeklinde bir kısmı ise mask biçiminde karşımıza çıkar. Bunların önemli özelliklerinden biri de at dizgin kayışlarındakileriyle olan benzerlikleridir. Bu husus bir taraftan atların önemini de vurgulamaktadır.

Karakabak (Kazakistan)'dan böyle bir örnek ele geçmiştir.³⁴ Baş kısmını çevreleyen bant üzerinde minik masklar yer alır (Figür 11a). Bunlardan muhtemelen ortadaki, diğerlerine göre biraz daha iri ve yuvarlak formdadır; basık burunlu, badem gözlü ve çıkık elmacık kemikleri ile Mongoloid tiptedir. Yanlardaki pullar da benzer şekilde masklardan oluşur ancak bunlar oval formdadırlar. Maske takma geleneği birkaç şekilde karşımıza çıkar. Bunlardan bir tanesi Şamanların maskları ve başlıklarıdır (Figür 11b-c). Şamanların kötü ruhlar tarafından korunmak ya da tanınmak amaçlı, tören esnasında “biçim değiştirme” olarak mask taktıklarına yukarıda değinmiştik. Bunun yanı sıra Tagar ve Taştık kültürlerine (Figür 11d) kadar giden “ölü maskları” da bilinmektedir ki burada “kötülüklerden” korunma amacı vardır. Kısaca buradaki maskların tılsım amaçlı olduklarını belirtmek mümkündür.



Figür 11a: Karakabak, Mangystau, kadın başlığı. (Astafyev ve Bogdanov, 2021, 59).



Figür 11b: Tuva şaman başlığı. (Gürcan Yardımcı, 2017, fig. 8).



Figür 11c: Evenk şaman maskı. (İvanov, 1975: kapak fot.).



Figür 11d: Taştık Kültürü ölü maskları. (Fot. J. Özlem Oktay Çerezci).

34 Astafyev- Bogdanov, 2021, 57–68; Çınar, 2022, 458.

II.2.9. Ayna

Orta ve İç Asya’da erken devir Türklerinde hem gündelik hayatta hem de özellikle Şamanizm kapsamında kullanılan aynalar yoğun biçimde karşımıza çıkar.³⁵ Aynalar, naaşların kemer, baş, göğüs, el gibi bölgelerinde bulunmuştur ve aynaların bu şekilde konulmuş olması tesadüf değildir; söz konusu husus onların çeşitli kullanım amaçlarının olduğunu kanıtlar niteliktedir.³⁶

Yuvarlak ve düz aynalar biçimlerinden ötürü güneş ve aya benzetilmekte ve göğe ait sembolizmle ilişkili olarak düşünülmektedir. Ayrıca bir döngüyü yani yeniden doğuşu ifade eder.³⁷ Aynı zamanda aynalar ruhun cisim bulmuş hâlidir; ölen kişilerin ruhları ve tanıdıkları bu şekilde manevi olarak birbiriyle iletişimde kalır. Bundan dolayı erken devir Türklerine ait, mezarlarda (kadın, erkek ve çocuk mezarlarında) dikkati çekecek kadar fazla ayna ele geçmiştir. Söz konusu durum onların ritüel amaçlı kullanımlarını da gösterir. Bazı aynaların ise bilinçli şekilde kırılıp mezara parçalı ya da bir parçasının bırakıldığı görülmektedir. Kalan kısımlarsa ölen kişinin akrabaları ya da yakınlarına verilmektedir. Böylece az önce değindiğimiz gibi, ölen kişinin bir şekilde geride kalanlarla bağlantısı sürmüş olurdu.³⁸ Ayrıca naaşın kafa tarafında bulunan aynaların ölen şahıs için bir nevi “göz” görevi gördüğüne de değinmekte yarar vardır. Yani böyle aynalar sayesinde ölümler “görebilmektedir”.³⁹

Erken Demir Dönemi’ne ait Dağlık Altay’daki bir takım mezarlarda, naaşın gövdesi yakınlarında amulet görevi de gören bu eşyalara rastlanmıştır. Başka bir deyişle böyle aynalar aynı zamanda koruyucu özellik de taşımaktadır ve aynanın nazarlık ya da tılsım olarak kullanılması Türk toplulukları arasında yaygındır. Birtakım araştırmacılar bunların ateşe sunulduğuna ve “*dini-sihirsel*” güce sahip olduğuna değinir. Sonraki yıllarda yani erken Orta Çağ’a doğru aynalar kült eşyalara dönüşürler. Bu dönemde taş altar ve kireçtaşı parçasıyla birlikte gün ışığına çıkarılmış olmaları söz konusu hususu destekler. Ayrıca ayna, yansıma yapması bakımından zaman zaman suyla bağlantılı olarak da düşünülmüştür.⁴⁰

Şamanlar için yer altı ve gökyüzü arasında bağlantıyı kuran ayna, öteki dünyayı görme, ruhları ya da ruhların yerini bulma ve kötü ruhların bakışlarına karşı koruyucu nitelik taşımaktadır. Bunlara ek olarak, gelecekte haber verme yeteneğine sahip oldukları düşünüldüğünden fal amaçlı da kullanılmışlardır.⁴¹

Ayrıca gerek form gerekse bahsedilen sembolik nitelikleriyle Şaman davullarını da anımsatmaktadırlar.⁴² Benzeri aynalar hem Orta ve İç Asya’da hem de Doğu Avru-

35 Sekiya, 2011, 269.

36 Surazakova, 2012, 110.

37 Oğuz Güner, 2017, 83-84.

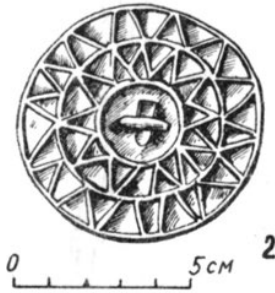
38 Tişkin – Seregin, 2011, 112.

39 Tişkin – Seregin 2011, 118.

40 Ögel, 1985, 324.

41 Gürcan Yardımcı, 2016, 408.

42 Oktay Çerezci, 2019, 319-342.



▲ **Figür 12a:** Avrupa Hunları Dönemi, ayna. Berezovka. (Zasetskaya, 1994, tabl.2).

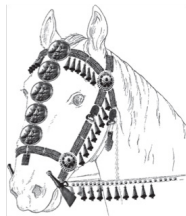


► **Figür 12 b:**

Yakut şaman elbisesi. (Gürçan, 2018, fig. 24).

id tipte mask görülmektedir ve bu şekildeki masklara Saratov Bölgesi, Verkhnya Rutha, Pokrovsk Kurgan, Novogrigorevka gibi çeşitli yerlerde rastlanılmaktadır. Yukarıda değindiğimiz gibi bunların tılsım özellikleri olduğunu belirtmek mümkündür ve aynı zamanda atlara verilen önem de ortadadır. Öte yandan bu şekilde masklı atlar Berel Kurgan 9'da olduğu gibi atların şamanlar gibi "biçim değiştirme" içinde olduğunu bize gösterir (Figür 13b). Bu şekilde atlar gerçek üstü varlıklara dönüşerek sembolik güçlerini ve kutsallıklarını fazlalaştırırlar.⁴⁴ Burada olduğu gibi at takımlarındaki şamanizmle ilgili diğer bir detay da çan şeklinde zillerdir. Şaman elbiseleri (Figür 13c) üzerinde de gördüğümüz ziller kötü ruhları ve kötülükleri uzaklaştıran tılsımlar arasındadır.

Figür 13a: Altınkazgan'dan at dizgin pulları (Hazine 3). (Astafyev ve Bogdanov 2018, fig. 12).



Figür 13b: Berel Kurgan 9. (Fot: J. Özlem Oktay Çerezci).

43 Burada ele geçen buluntular Avrupa Hunları Dönemi'ne ait olarak kabul edilmekte ve onların Orta Asya kökleri hakkında yeni veriler ortaya koyar; detaylı tarihi bilgi için bkz. Çınar, 2022, 345, 440.

44 Oktay Çerezci, 2017, 40-45.



Figür 13 d - e : Kerç, At koşum takımı, kayışı süsleri. (Zasetskaya, 2020, 7, 55).



Figür 13c: Yakut Şaman elbisesi. (Gürçan, 2018, fig.24).

Bunlar dışında hayvan ya da hilal formunda kayış süsleri vardır. Yukarıda ele aldığımız ve değindiğimiz gibi geyik vb.hayvanlar Türk kültürü ve sanatında oldukça değerlidir. Kerç'teki at koşum takımı kayış süsü birbirine sırtından birleşik ve ters yönleri bakan keçi ya da geyikleri gösterir (Figür 13d). Çift başlı kartallarda olduğu gibi zıt yöne bakan böyle hayvanlar hâkimiyeti, gün doğumu ve batımını yani bir döngüyü tamamlayan unsurlardır. Ayrıca çift olarak verilmeleri onların soyluluk, güç ve kudret gibi olumlu anlamlarını da ikiye katlar. Çokça görülen hilal formu yani astral özellik taşıyan süsler kötülüklerden ve kazalardan korunmaya, iyiliklere rastlamaya ve şanslı olmaya yönelik bir dilek tılsımıdır (Figür 13e).

II.4. Silahlar

Avrupa Hunlarında savaşlarda önemli saldırı silahlarının başında ok-yay ve kılıçlar başta gelir. İnanişâ göre, savaşçının ruhuna eşlik etmek ve onu korumak üzere silah savaşçısıyla beraber can verir. Bir takım Türk savaşçısı mezarlarında ele geçen bükülmüş ya da kırılmış kılıçlar bu bağlamda dikkat çekicidir. Silahın (daha çok kılıç) kırılma ya da bükülme süreci aynı zamanda savaşçının ruhunun veya silahın ruhunun savaşçıdan ayrılışını sembolize etmektedir.⁴⁵

II.4.1. Ok ve Yay

Güneş ışınları zaman zaman okla ilişkilendirilmekteydi ve oklar da yine koruyuculuk, tılsım görevine sahiptiler. Altın yaldızlı olanlar da soyluluk gösterme ve törenselleştirilmişlerdir. Okların ahşap sapları aşağıda değineceğimiz kılıç kabzaları gibi dünya ağacı" ile ilişkilendirilmiştir.⁴⁶

45 Samatulu, 2007, 186.

46 Samatulu, 2007, 179.

II.4.2. Kılıçlar

Kılıçların ekseni ise dünyanın merkezine işaret eder. Dünya ağacı gibi kılıçlar da üç unsur yani yer, gök ve suyu bağlamakta ve bir düzende tutmaktadır. Kılıcın durduğu yer ise bunların merkezidir.⁴⁷

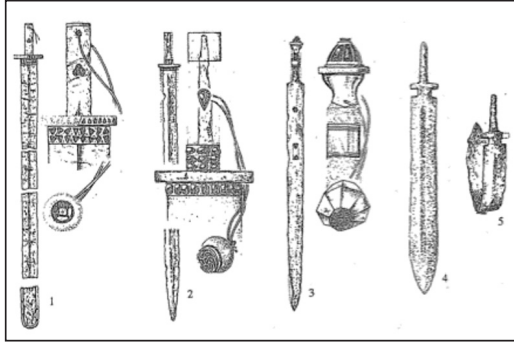
Kılıçla hükümdar ve/veya savaşçı arasında güçlü bir ilişki vardır.⁴⁸ Kılıcın güç ve hâkimiyet sembolü olarak görüldüğü unsurlardan biri kılıcın altından ya da altın işlemeli olmasıdır.⁴⁹ Bu bağlamda Atilla'nın kılıcı hakkında bir takım rivayetler bulunmaktadır:

“Bir çoban, sürüsünden bir hayvanın topalladığını gördüğünde ve bu yaranın sebebini bulamayınca, endişeyle kan izini takip etti ve sonunda üzerine bastığı bir kılıcı gördü. Onu aldı ve Atilla'ya götürdü. Atilla bu hediyeye sevindi ve tüm dünyanın hükümdarı olarak atandığını, Mars'ın kılıcı aracılığıyla tüm savaşlarda üstünlüğünün kendisine garanti edildiğini düşündü”.⁵⁰

Hâkimiyet sembolizmini pekiştirici olarak Uldız'ın “güneşin doğduğu yerden battığı yere kadar her tarafı fethederim” ifadesi ön plana çıkar. Ayrıca kılıçların kabzalarından sallanan küre pendants de yine hâkimiyet ve güç, kudret sembolü bakımından değerlendirilir (Figür 14).

Figür 14:

Avrupa Hunları
kılıçlarına örnek.
1,2,4,5-Macaristan;
3-Doğu Kırım.
(Hudyakov ve Nikorinov
2004, ris. 48.5).



KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

Avrupa Hunları Dönemi'ne ait sanat eserlerinin sembolik ve Şamanizm yönleriyle incelenmesi, yalnızca bu döneme özgü bir sanat anlayışını değil, aynı zamanda bozkır toplumların inanç sistemleriyle şekillenmiş ortak kültürel mirasın izlerini de açığa çıkarmaktadır. Elde edilen arkeolojik buluntular, kültürel etkileşimlerin izlerini gösterse de özellikle Orta Asya Türk sanatındaki sembolizmle büyük benzerlikler ortaya koyar.

47 Derevyanko, 1987, 153.

48 Oktay Çerezci 2020, 179-182.

49 Göksu, 2008, 408.

50 Jordanes, 2023.

Bu bağlamda Avrupa Hun Dönemi sanatı, erken dönem Türk sanatının Doğu Avrupa'daki izdüşümü olarak değerlendirilebilir.

Avrupa Hunları Dönemi'nde Şamanizm'in sanat üzerindeki etkileri, Orta Asya Türk sanatında olduğu gibi oldukça belirgindir. Örneğin, Sibiry'a'daki Tunç Çağı'na ait kaya resimlerinde görülen şaman figürlerinin başlıklarında yer alan mantar formlu dişler, Avrupa Hun Dönemi'ne ait kazanlarda benzer biçimde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca tunç kazanlar, aynalar ve masklar gibi ritüel eşyaların gerek kullanım amaçları gerekse üzerlerindeki süslemeler, Şaman törenleriyle şaman davul ve kıyafetlerindeki özgü sembollerle örtüşmektedir. Özellikle kazanlar üzerinde yer alan zil, ok vb. detayların Şaman kıyafet ve davullarındaki varlığı gözden kaçmamaktadır. Yine Altay bölgesinden çıkan kurganlarda yer alan aynalarla, Avrupa Hun mezarlarında bulunan aynalar arasında işlevsel ve sembolik benzerlikler gözlenmektedir. Daha önce de değinildiği üzere aynalar, Şamanizmde merkezi bir yere sahiptir.

Avrupa Hun takılarında kadına atfedilen değer, dönemin sosyal yapısını anlamak açısından önemlidir. Özellikle şakak süslerinin yapısı ve bunlarda dikkat çeken güneş, geyik ve hayat ağacı teması, kadın figürünün yalnızca biyolojik değil, kozmik doğurganlık ve düzen, soyluluk ve kutsallıkla ilişkilendirildiğini göstermektedir. Bu durum, aynı zamanda kadınların "kam" olabildikleri Şamanist yapıyla da örtüşmektedir.

Hayvan sembolizmi kapsamında ise kartal, geyik, ejder ve koç gibi hayvan figürleri yalnızca Avrupa Hun Dönemi sanatında değil; tüm Türk sanatında oldukça geniş bir coğrafyada yüzyıllar boyu anlamlarını koruyarak karşımıza çıkmaktadır.

SONUÇ

Sonuç olarak, değerlendirmeye çalıştığımız eserlerde ve eserler üzerindeki tasvirlerde, her ne kadar bulunulan bölgedeki inanç ve kültürel özelliklerin etkileri bulunsada, erken devir Orta Asya sanatıyla karşılaştırabileceğimiz, Şamanizmle ve sembolizmle ilgili bağlantılar kurabileceğimiz pek çok detay bulunmaktadır.

Şamanizm bakımından değerlendirdiğimizde, hayvan ana- hayvan ata izlerinin oldukça yoğun görüldüğü dikkat çeker. Hayvanlar arasında en çok kartal cinsi yırtıcı kuşlar ve geyik, koç gibi toynaklı hayvanlar görülmektedir. Ayrıca ejder ve benzeri hayvanlar da ön plandadır. Bunlar da hem göğe hem de asalet, soyluluk, güç, kudret gibi unsurlara ait semboller olarak yer alır. Ayrıca göğe ait unsurlar olarak güneş, yıldız ve ay gibi formlar karşımıza çıkar. Aynı zamanda değindiğimiz özellikler sosyal statünün de en belirgin noktaları arasındadır. Diğer bir sosyal statü göstergesi kemerler ve silahlar bozkır tarzı yaşama uygun olarak takan kişiye güç verme ve onu koruma amaçlı sembolizme sahiptir.

Tunç Kazan ve altın kase gibi özel kaplar ise doğrudan ritüeller ve törenlerle ilişkili nesnelerdir. Özellikle kazanlar bu noktada hatırlanmalıdır. Tunç kazanların form olarak benzerlerinde Tunç Çağı'nda Sibiry'a'da kaya resimlerinde rastlanması tören ve ritüellerde tunç kazan kullanma geleneğinin ne kadar eski bir gelenek olduğunu göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Ayrıca gövdelerindeki pendentif benzeri çingirak süslemeler, şaman davullarında ve kıyafetlerinde yer alan ve kötü ruhları uzaklaştırdığına

inanılan çanlarla benzerlik gösterir. Kazanların bazıları, büyük ihtimalle güneş ışını olarak sembolize edilen, mantar dişli kulplara sahiptir. Aynalar ise hem Orta Asya'da hem de Doğu Avrupa'da görüldüğü üzere tıpkı Şaman kıyafetlerinde olduğu üzere bir yandan kalkan bir yandan da "açılan kapı"lar olarak Şamanizmde önemli bir role sahiptirler. Görüldüğü üzere yukarıda belirttiğimiz eşyaların kendileri de doğrudan sembolizmle ve Şamanizmle alakalıdır.

Dikkat çeken en önemli unsurlardan biri bu dönemde kadınların belirgin rolüdür. Söz konusu durum özellikle kadın takılarında yansıtılmaktadır; takılarındaki tüm sembolik detaylar Avrupa Hunları Dönemi kadınlarına verilen değeri de göstermektedir. Takılardaki koç, geyik gibi boynuz detayları ve güneş ışınlarını andıran dişler kadınların hem sosyal statü olarak önemini hem de hayvan ana- hayvan ata çerçevesinde kutsallığını ve soyluluğunu ortaya koyar. Ayrıca, şakak pendantslerinden birinde olduğu gibi, kadınlar doğurganlığı ve yaşamın devamlılığını simgeleyen Hayat Ağacı ile de ilişkilendirilmiştir.

Bunlara ek olarak gerek insan takılarında gerekse at koşum takımlarında benzer nesnelerin benzer sembolik anlamlarla karşımıza çıkması atın öneminin Orta ve İç Asya'daki kadar değerli olduğunu gösterir. Tüm bu hususlar incelendiğinde sanat eserlerine yansıyan pek çok unsurun sembolizmle ve dolayısıyla özellikle Şamanizmle ilgili özelliklere sahip olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Son olarak, değindiğimiz Avrupa Hunlarındaki sanat eserlerinin sembolizm ve Şamanizm bakımından benzerlerine sadece erken devir Orta Asya sanatlarında değil hem Doğu Avrupa'da hem de Türk İslam sanatlarında görüldüğünü ve bu eserlerin konu çerçevesinde, Türk sembolizmiyle Şamanizm'inde zinciri koruyan önemli bir halka olduğunu belirtmek gerekir.

KAYNAKÇA

- Ahmetbeyoğlu, A. (2002), Büyük Hun Hükümdarı Atilla, *Türkler Ansiklopedisi* (C. 1). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 904-908.
- Akişev, K. A. (1978). *Kurgan Issık, İskusstvo sakov Kazahstana*. Moskva: Isskustvo.
- Anohin, A. (2006). *Altay Şamanlığına ait*. Çev:Z.Karadavut, J.Meyermanova. Konya: Kömen Yayınları.
- Astafyev, A.E. ve Bogdanov E. S. (2018). Offerings of Hunnic-type Artifacts in Stone Enclosures at Altynkazgan, the Eastern Caspian Region. *Archaeology, Ethnology & Anthropology of Eurasia* 46/2, 68–78.
- Astafyev, A.E. ve Bogdanov E. S. (2021). Burial of a Hunnic Period Noblewoman at Karakabak, Mangystau, Kazakhstan. *Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia*. 49/4, 57–68.
- Baştav, Ş. (2002). Avrupa Hunları. *Türkler Ansiklopedisi*. C. 1. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 853-886.
- Bayat, F. (2006). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Berkli, Y. (2014). Kosova Halveti Osman Baba Tekkesinde Bulunan Figür ve Sembollerin Türk Sanatı ve Kültürü İçerisindeki Anlam ve Önemi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Vol. 18 (1), 61-88.
- Bona, I. (1991). *Das Hunnenreich*. Budapest: Theiss.
- Çınar, S. (2022). *Kazakistan'da Arkeoloji Çalışmaları ve Genel Türk Tarihi Araştırmalarına Katkısı*. Yayımlanmamış doktora tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı.
- Çoruhlu, Y. (1995). Türk Sanatında Görülen Geyik Figürlerinin Sembolizmi. *Toplumsal Tarih*. S.18, 33-42.
- Çoruhlu, Y. (2011). *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Derevyanko, E. İ. (1987). *Oçerki Voennogo Dela Plemen Priamur'ya*. Novosibirsk: RAN.
- Devlet, E. (2001). Rock Art and yhe Material Culture of Siberian and Central Asian Shamanism. *The Archaeology of Shamanism*. London - New York, 44-54.
- Dikova, M. A. ve Nuvano V. N. (2013). Olen' v Drevnem İskusstve i Rituale (Çukotka). *İnterpatsiya Arheologičeskih i Etnografičeskih İssledovaniy*, Tom 2, 182-185.
- Eliade, M. (1999). *Shamanism İlkel Esrime Teknikleri*. Çev. İsmet Birkan. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Erdy, M. (2002). Hsiung-Nu ve Hunlar Arasında Üç Arkeolojik Bağlantı. *Türkler Ansiklopedisi*. C. 1. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 720-728.

- Esin, E. (1978). *İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Esin, E. (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul:Kabalıcı Yayınevi.
- Fettich, N. (1982). Hunların Arkeolojik Hatıraları. *Attila ve Hunları*. Derl. Gyula Németh. Çev. Şerif Baştav. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 225-260.
- Flerova, V. E. ve Flerov, V. S. (2005). Rogovoy Relikariy s Territorii Hazarskogo Kaganata (Unikal'nıy Syujet s Odnogimi Duhami), *Rossiyskaya Arheologiya*. No. 2, 56-65.
- Geraskova, L. S. ve Pyslaru, I. (2017). Buddiyskie Çertı v Monumental'noy Skul'pture Srednevekovih Tyurko-Yazıcnih Koçevnikov. *Arheologičeskoe Nasledie Tsentral'nogo Kazahstana: İzučenie i Sohranenie*. Tom 2. Almatı: Naučno-İssledovatel'skiy Tsentr İstorii i Arheologii "Begazı-Tasmoda, 114-124.
- Göksu, E. (2008). *Türk Kültüründe Silah*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Gömeç, S. (2011). *Şamanizm ve Eski Türk Dini*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Gürcan Yardımcı, K. (2016). *Avrupa Müzelerindeki Türk Şaman Elbiseleri. Yayınlanmamış doktora tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gürcan Yardımcı, K. (2017). Altay Bölgesi Türk Halklarında Şaman Başlıkları, *International Journal of Cultural and Social Studies*. Vol.3, 509-521.
- Gürcan, K. (2018). *Kutsal Şaman Elbiseleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Hoppal, M. (2012). *Şamanlar ve Semboller: Kaya Resmi ve Göstergebilim*. Çev. Fatih Sel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hoppal, M. (2014). *Avrasya'da Şamanlar*, çev. Bülent Bayram-H. Şevket Çağatay Çapraz. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Hsu, Y. (2010). *Archaeological Investigations of Xiongnu-Hun Cultural Connections*. Minnesota: A Thesis Submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Minnesota.
- Hudyakov, Yu. S. ve Nikoronov, V. P. (2004). «Svistyashchiye strelı» Maodunya i «Marsov meç» Attili. Sank Peterburg: Peterburgskoye Vostokovedeniye.
- İvanov, S. (1975). *Ancient Masks of Siberian Peoples*. Leningrad: Aurora.
- Jordanes, *The Origin and Deeds of the Goths*https://books.google.com.tr/books/about/Getica_The_Origin_and_Deeds_of_the_Goths.html?id=-ZeCDwAAQBAJ&redir_esc=y. Erişim 03.04.2023.

- Koch, A. (ed.) (2007). *Attila und die Hunnen*. Theiss, Konrad, Stuttgart: Herausgegeben vom Historischen Museum der Pfalz Speyer,
- Maenchen-Helfen, J. O. (1973). *The World of the Huns*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- Masek, Z. (2017). A Fresh Look at Hunnic Cauldrons in the light of a New Find from Hungary. *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 68 (1), 75-135.
- Miklos, É. (1996). Manichaeans, Nestorians or Bird Costumed Humans and Their Relationship to Hunnic Type Cauldrons in Rock Carvings of the Yenisei Valley, *Eurasian Studies*. Yearbook, Bloomington, Indiana, Vol. 68, 45-95.
- Oğuz Güner, Y. (2017). *Şaman Giysi Unsurları Üzerlerinde Kullanılan Semboller*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Oktay Çerezci J. Ö. (2017). İç Asya Kurganlarından Çıkarılan At Başlıklarına İnanışlar ve Sembolizm Açısından Bakış. *Altay Communities, Religion and Belief*. İstanbul: İstanbul Esnaf ve Sanatkarlar Odası Birliği Yayını, 39-54.
- Oktay Çerezci J. Ö. (July 2020). Türk Sanatında Ejder ve Su Birlikteliği, *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Vol. 4. Issue 2, 207-227.
- Oktay Çerezci, J. Ö. (2020). *Göktürk Dönemi Maden Sanatı ve İşçiliği*. İstanbul: Kitabevi Yayınevi.
- Oktay Çerezci, J. Ö. (2022). Türklerde Demir Eşyanın Sembolizmi. *Alet İşler*. ed. Akif Kuruçay. İstanbul: Masis Matbaa Hizmetleri, 136-149.
- Oktay Çerezci, J. Ö. (Temmuz 2019). Orta ve İç Asya Buluntularına Göre Erken Devir Türklerinde Ayna. *Art-Sanat*. 319-342.
- Ögel, B. (1984). *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre*. Ankara: TTK Basımevi.
- Ögel, B. (1985). *Türk Kültür Tarihine Giriş Türklerde Giyecek ve Süslenme (Göktürklerden Osmanlılara)*. C.V. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ögel, B. (2010). *Türk Mitolojisi*. Ankara: Türk Tarih Kurum Basımevi.
- Öney, G. (1969). Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri, *Belleten*. 30/130, 171-192.
- Piotrovsky, B. (1975). *From the Lands of Scythians: Ancient Treasures from the Museums of the U.S.S.R., 3000 B.C.–100 B.C*. NY: Metropolitan Museum of Art.

- Rozwadowski, A. ve Kosko, M. M. (ed.) (2002). *Spirits and Stones Shamanism and Rock Art in Central Asia and Siberia*. Poznań: Instytut Wschodni Uam.
- Samatuli, A.K. (2007). *Etnografiya Traditsionnogo Voorujeniya Kazahov*, Almatı.
- Sekiya, A. (2011). Bronzovie Zerkala i ih Prodvijenie na Vostok. *Terra Scythia*. İzdatel'stvo İnstituta Arheologii i Etnografii SO RAN, 269-271.
- Skvorcov, K. N. ve Rudnick, M. (2017). The Find of A Cicada Brooch from the Area of Former Grebieten (Today's Okunevo, St. I, Kaliningrad District, Russia), *Římské A Germánské Spony Ve Střední Evropě (Archeologie Barbarů 2012)*. Brno: Archeologický ústav AV ČR, Brno, 387-395.
- Surazakova, İ. V. (2012). Veři dlya Uhoda za Vneřnim Vidom iz Rannesrednevekovih Pamyatnikov Gornogo Altaya. *Drevnosti Sibiri i Tsentral'noy Azii*. No.4/16, 109-114.
- Tişkin, A. A. ve Seregin, N. N. (2011). *Metallięeskie Zerkala kak İstoğnik po Drevney i Srednevekovoy İstorii Altaya (po Materialam Muzeya Arheologii Etnografii Altaya Altayskogo Gosudarstvennogo Universiteta)*, Barnaul: Azbuka.
- Vyacheslav M. I. ve Cheremissin D. V. (1999). Pétroglyphes de l'âge du bronze du plateau d'Ukok. A propos des représentations de personnages avec une coiffure fongiforme. *Arts Asiatiques*. T. 54, 148-152.
- Zasetskaya, İ. P. (1975). *Zolotie Ukrařeniya Gunnskoy Epohi po Materialam Osoboy Kladovoy Gosudarstvennogo Ermitaja*. Leningrad: Avrora.
- Zasetskaya, İ. P. (1994). *Kul'tura Koęevnikov Yujnorusskih Stepeyv Gunnskuyu Epohu (Konts IV-Vvv)*. Sank-Peterburg: AO Ellps, Ltd.
- Zasetskaya, İ. P. (2020). The Hun Period Golden Ornamental Items. *St. Petersburg State Hermitage Museum's Golden Hun Treasures and Blessed Meannings*. (ed. Gözde Sazak). İstanbul: İstanbul University Press, 12-60.
- Zsófia, R. ve Szenthe G. (2015). *Hun Kor, A Karpát-Medence Ösi Kincsei*. Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum Kossuth Kiadó.
- <http://www.mpov.uw.edu.pl/en/thesaurus/tribes-and-peoples/huns-> Erişim tarihi: 20.08.2018.
- <http://www.zelenokumsk2006.narod.ru/gunn.html>. Erişim tarihi: 06.07.2023.
- <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kayseri/gezilecekyer/karatay-hani>. Erişim tarihi: 12.03.2023.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar bir çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek beyanı yapmamıştır.

İntihal ve Diğer Etik Beyanlar: İntihal taraması *iThenticate* yazılımıyla yapılmış ve benzerlik oranı, derginin üst sınırı olan %15’in altında çıkmıştır. Yazar, kullandığı görsellerle ilgili bir telif problemi olmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Plagiarism & Other Ethical Statements: Plagiarism detection was conducted using the *iThenticate* software and the similarity ratio was detected below the journal’s upper limit of 15%. The author declared that there is no copyright problem with the images she used.

Makaleler, ilk başvurudan yayın aşamasına değin, ön inceleme, hakem değerlendirme, editör ve İngilizce editörü inceleme süreçlerinde görülen ihtiyaçlara göre, gözden geçirme ve düzeltme yapabilmesi amacıyla yazara en az bir kere geri gönderilmekte ve yayın öncesinde de yazarın son durum onayı alınmaktadır. Yoğunluk ve personel sıkıntısı dolayısıyla dergi tarafından ayrıca nihai, detaylı bir redaksiyon işlemi yapılamamaktadır. Dilin kullanımı, imlâ ve redaksiyonla ilgili hususlar ve kullanılan görsellerin kalitesi yazarların sorumluluğundadır.

From the first submission to the publication stage, articles are returned to the author at least once for review and correction, depending on the needs encountered during the preliminary review, peer review, editor and English editor review processes. In addition, the author’s approval is obtained for the final version of the article in publication format before publication. Due to the density, and lack of personnel, no additional redaction (editing the writing/typing) is performed by the journal. The language usage, expressing style, spelling, typing and reduction matters and the quality of the images used are the responsibility of the authors.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | Ege University, Faculty of Letters
Sanat Tarihi Dergisi | Journal of Art History
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 34, Sayı: 1, Nisan 2025 | Volume: 34, Issue: 1, April 2025

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Selami FEDAKAR ♦ Baş Editör (Editor in Chief): Dr. Ender ÖZBAY ♦ Editöryal Kurul (Editorial Board): Prof. Dr. Lale DOĞER, Prof. Dr. Semra DAŞCI, Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryâ - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

(İlgili sayının bilimsel hakemleri, tüm makaleleri içeren “Sayı Tam Dosyası”nda belirtilmiştir.)

(The scientific referees of the relevant issue are presented in the “Full Issue File” containing all articles.)

[İnternet Savfası \(Acık Erisim\)](#)

[İnternet Page \(Open Access\)](#)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.



ADİLCEVAZ ULU CAMİİ, MİMARİ ÖZELLİKLERİ VE TARİHİ SÜREÇTE DÖNÜŞÜMÜ



ADİLCEVAZ GRAND MOSQUE, ARCHITECTURAL FEATURES AND ITS TRANSFORMATION THROUGH HISTORY

Ayşe Esin KULELİ*

ÖZ

Doğu Anadolu’da Van Gölü’nün kuzeyinde, sahilden Süphan Dağı’nın eteklerine doğru meyilli bir arazi üzerinde Bitlis iline bağlı olarak kurulan Adilcevaz ilçesinde, farklı kültürel katmanlara ait mimari miras niteliği taşıyan kültürel varlıklar bulunmaktadır. Adilcevaz Kalesinin güneyinde inşa edilen Adilcevaz Eski/ Ulu Camii, miras niteliği taşıyan bu anıtsal yapılardan birisidir. Yapının ilk inşa tarihi ile yapan ve/ veya yaptıran kişiye ait kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte, araştırmalar farklı iki görüşün olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, çalışma kapsamında farklı yazarlar tarafından camiye ilişkin yapılan araştırmalardan ve literatürden gelen bilgiler, yerinde yapılan belgeleme ve inceleme sonuçları ile birlikte değerlendirilmiş, yapının mimari niteliği dönemsel kullanımlarla karşılaştırmalı olarak incelenmiş, yapının tarihi süreçteki değişimi tartışılmıştır. Bu çalışma, bölgedeki en erken camilerden biri olarak kabul edilen ve kesin inşa tarihi bilinmeyen Adilcevaz Ulu Camii’nin mimari özelliklerini analiz etmeyi; araştırma sürecinde elde edilen veriler ve üretilen belgeler doğrultusunda yapının geçirdiği dönüşüme ilişkin geliştirilen önerileri akademisyenler ve araştırmacılarla paylaşmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Adilcevaz Ulu Camii, Bitlis tarihi yapıları, Selçuklu mimarisi, Sahınlı cami planı, Kronolojik öneri.

ABSTRACT

Located in Adilcevaz, a district of Bitlis province in Eastern Anatolia, on sloping terrain stretching from the shore of Lake Van towards the foothills of Mount Süphan, the region is home to cultural assets that represent architectural heritage from various cultural layers. One of these monumental structures is the Adilcevaz Eski/Ulu Mosque, situated south of the Adilcevaz Castle.

Although definitive information about the mosque’s initial construction date and its builder or commissioner is unavailable, research has revealed two differing views on its origin. In his 1971 study, Tuncer noted that the mosque’s original three-aisled plan

* Doç. Dr., Antalya Bilim Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0866-8278> ♦ E-mail: esin.kuleli@antalya.edu.tr

scheme served as a prototype for some structures in Erzurum and Bitlis, highlighting its significance. Later, in his 1992 publication, Yaşa initially dated the mosque to the 14th-15th centuries but, referencing Tuncer's work, suggested that "considering the mosque's plan scheme as a precursor to three-aisled mosques seen in Erzurum and Bitlis, it could be dated to the Seljuk period." During research conducted by Uluçam on the Adilcevaz Grand Mosque, partially erased construction inscriptions were deciphered, which, although not definitively confirming the mosque's exact construction date, indicated that the structure was built before the 14th century. Based on these findings, Uluçam dated the mosque to the 12th century (Ahlatshah period).

During research, it was concluded that the Adilcevaz Grand Mosque was originally constructed in the 12th century with a three-aisled plan in its initial phase and was later expanded with the addition of two more aisles on the western side, resulting in a five-aisled structure.

In other words, in its first construction phase, the mosque was designed with three aisles running perpendicular to the qibla wall. The central aisle, which housed the mihrab and served as the main prayer space, was built wider and higher than the two narrower aisles flanking it. In subsequent periods, the mosque was expanded. The most significant evidence supporting this view is the presence of a dilatation joint, still visible in the structure and identifiable in old photographs. However, due to later repairs, this joint has become less apparent at first glance. The joint appears as a thin line on the southern façade, between the second window from the western edge and the window near the mihrab wall.

This trace within the structure is the strongest indication that the mosque initially had a three-aisled plan. This evidence is further supported by architectural comparisons with other structures of the same period and region. The Adilcevaz Grand Mosque gains significance in terms of the architectural development and interactions of the region, as its three-aisled plan is considered a prototype for some structures in Erzurum and Bitlis.

In this context, this study evaluates information from previous research and literature by various authors on the mosque, along with findings from on-site documentation and analysis. The architectural qualities of the structure are examined comparatively in the context of its periodical usage, and the changes the mosque underwent throughout history are discussed.

This study aims to analyze the architectural characteristics of the Adilcevaz Grand Mosque—one of the earliest known mosques in the region, whose exact date of construction remains uncertain—and to present proposals concerning the transformation of the structure, based on the data collected and the documentation generated throughout the research process, for the benefit of fellow scholars and researchers.

Keywords: *Adilcevaz Grand Mosque, Bitlis historical buildings, Seljuk architecture, Hypostyle mosque plan, Chronological proposal.*

GİRİŞ

Adilcevaz, Doğu Anadolu’da Van Gölü’nün kuzeyinde, sahilten Süphan Dağı’nın eteklerine doğru meyilli bir arazi üzerinde kurulmuş olan, Bitlis iline bağlı bir ilçedir. İlçenin doğusunda Erciş, kuzeyinde Süphan Dağı, Malazgirt ve Bulanık, batısında Ahlat, güneyinde ise Van Gölü bulunmaktadır¹ (Şek. 1). Van Gölü havzasında kale ve çevresindeki dini ve sivil mimari doku, daha çok Ortaçağ ve sonrasında Osmanlı dönemlerinde gelişmiştir. Urartu dönemine tarihlenen Kef Kalesi, Ortaçağ’dan Osmanlı’ya uzanan bir kullanım sürecini göstermektedir².

Adilcevaz Kalesinin güneyinde inşa edilen Ulu Caminin ilk inşa tarihi ile yapan ve/ veya yaptıran kişiye ait kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Tuncer, Adilcevaz Ulu Cami’nin üç sahınlı plan şemasının Erzurum ve Bitlis’teki bazı eserlere bir prototip teşkil etmesinin dikkat çekici olduğunu belirtmiştir³. Ardından Yaşa, camiyi önce XIV-XV. yüzyıllara tarihlendirmekle birlikte, caminin plan düzeni ile Erzurum ve Bitlis’te görülen üç sahınlı camilerin öncüsü olmasını dikkate alarak Selçuklu dönemine tarihlenmek mümkündür” ifadesini kullanmıştır⁴.

Yapının ilk inşa tarihine ilişkin araştırmalar, konuya ilişkin farklı iki görüşün olduğunu göstermektedir. Bu konuda ulaşılabilen en erken tarihli yayın Tuncer’in 1971 tarihli makalesidir ki, bu makalede caminin, yapım özelliklerine (kapı, pencere, mihrap gibi mimari elemanları ile bunların profil ve süsleme niteliği) göre XIV-XV. yüzyıllara tarihlendirilebileceği belirtilmekte, ancak yapının eski plan sistemi olan üç sahınlı şemasının Erzurum ve Bitlis’teki bazı eserlere bir prototip teşkil etmesinin dikkat çekici olduğu vurgulanmaktadır⁵. Erken’in 1977 tarihli kitabında ise Adilcevaz Ulu (Eski) Camii, XIV-XV. yüzyıllara tarihlendirilmiştir⁶. Yaşa 1992 yılında yayınlanan kitabında, camiyi XIV-XV. yüzyıllara tarihlendirmekle birlikte, Tuncer’in makalesine atıfta bulunarak, caminin Selçuklu dönemine tarihlendirilmesinin mümkün olduğunu ifade etmiştir⁷. Uluçam’ın 2002 yılında yayınlanan “Ortaçağ ve Sonrasında Van Gölü Çevresi Mimarlığı-II-BİTLİS” adlı kitabında ise Adilcevaz Ulu (Eski) Camii, XII. Yüzyıla (Ahlatşahlar dönemi) tarihlendirilmiştir⁸.

Bu bağlamda, çalışma sürecinde farklı yazarlar tarafından yapılan araştırmalardan ve literatürden gelen bilgiler incelenmiş, yerinde yapılan inceleme ve belgeleme sonuçları ile birlikte değerlendirilerek, literatürde çok yer almayan bu önemli yapının

1 Uluçam, 2002, 162.

2 Top, 2012, 124, 125.

3 Tuncer, 1971, 7.

4 Yaşa., 1992, 41.

5 Tuncer, 1971, 7.

6 Erken., 1977, 237.

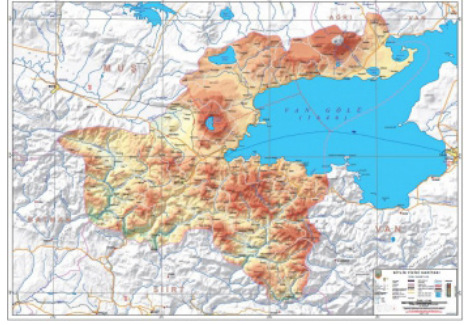
7 Yaşa, 1992, 41.

8 Uluçam, 2002, 164-165.

hem mimari niteliğinin incelenmesi, hem de yapının tarihi süreçte geçirdiği dönüşüm ilişkin geliştirilen önerilerin kronolojik bir yaklaşımla yapı özelinde tartışılması ve üretilen görseller ile yazılı görüşlerin diğer akademisyen ve araştırmacılarla paylaşılması amaçlanmıştır.

Yapının Mimari Özellikleri

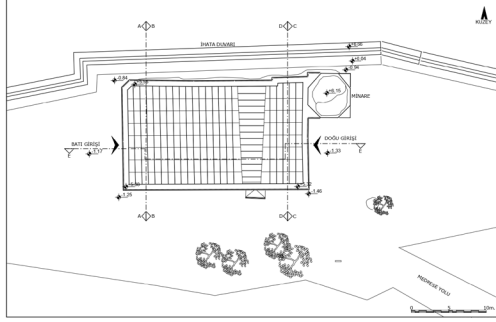
Ulu Camii ya da Eski Cami olarak bilinen anıt yapı, Adilcevaz'dan Ahlat yönüne doğru giderken, yolun sağındaki yamaçta, tarihi kalenin güneyindedir. Ulu Caminin güneyinde daha alt kotta ise yine tescilli kültür varlığı niteliğindeki Zal Paşa Camii bulunmaktadır. Adilcevaz Ulu Cami, doğu-batı yönünde konumlanmış büyük kitlesel bir yapıya sahiptir. Yapının üst örtüsü düz ve kurşun kaplamalıdır. Kuzey yönde istinat duvarı ve kuzeydoğu köşede ise bir minare kaidesi dikkat çekmektedir (Şek. 2, Fot. 1).



Şek. 1: Adilcevaz ve Van Gölü havzasındaki konumu (Harita Genel Müdürlüğü, 2024)



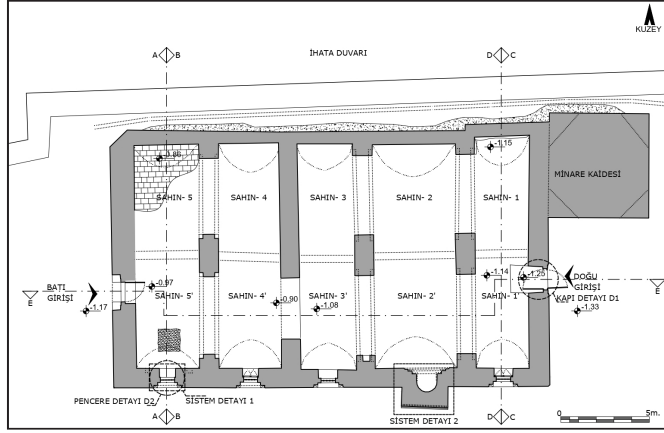
Fot. 1: Yapı, kuzey yönde yer alan istinat duvarı ve kurşun kaplı damın görünümü.



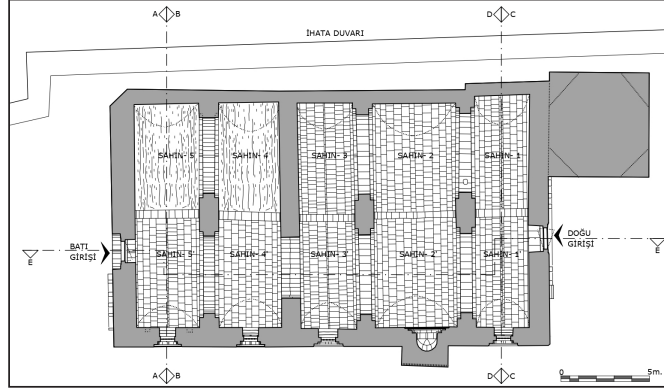
Şek. 2: Vaziyet Planı.

Camiye giriş, biri doğu, diğeri batı cephede bulunan iki kapıdan sağlanmaktadır. İç mekan doğu-batı doğrultusunda enine dikdörtgen planlı olup, yapı kuzey-güney doğrultusunda mihraba dik uzanan, üzeri beşik tonozla örtülü beş sahnından meydana gelmiştir (Şek. 3). Doğudan batıya doğru beş sahnın arasındaki genişlikler küçük farklılıklar göstermektedir. Birinci ve ikinci sahnın tonozları arada bulunan iki kemer vasıtasıyla ön ve arka duvarlardaki gömme ayaklar ile ortadaki dikdörtgen planlı geniş ayaklara taşınmaktadır. Üçüncü ve dördüncü sahnın arasında, ortadaki ayak güney duvarına 344 cm açıklıkta bir kemerle bağlanmış, kuzeye doğru ise duvar olarak devam ettirilmiştir. Buradaki kemer hariç, diğer kemerler yan yüzeylerinde yapılan yaklaşık 23 cm'lik bir girinti ile kademelendirilmiştir. Son iki sahnın bu şekilde duvarla kapatılmış olması, yapının iç mekanını üç sahnınlı birinci kısım ve iki sahnınlı ikinci kısım olmak üzere ikiye ayırmıştır.

Şek. 3a:
Zemin Kat Planı.



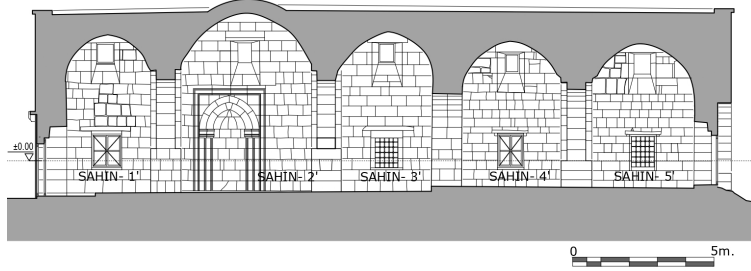
Şek. 3b:
Tavan Planı.



Caminin tonozlarında kilit taşı ve üzengi taşı hizaları aynı yükseklikte değildir. Mihrabın bulunduğu 2. Sahındaki diğerlerine oranla daha geniş olan tonozun kilit taşı-
nın alt hizası en yüksekte olup, iki tarafındaki 1. ve 3. sahindaki kilit taşı seviyesi daha
alçaktır. 4. ve 5. tonozların kilit taşı seviyeleri ise 1, 2 ve 3 nolu sahinlara oranla daha da
düşüktür (Şek. 4). Caminin içi, sahinların güney duvarlarında alta ve üstte bulunan iki
pencere sırası ile aydınlatılmaktadır. Ancak bu pencereler birbirine oranlandığında yük-
sekliklerinde bazı küçük farklılıklar görülmekte, tonoz akslarından az da olsa sağa sola
sapmalar olduğu anlaşılmaktadır.

Caminin mihrabı, ikinci sahinin güney duvarında yer almakta olup, dıştan dik-
dörtgen bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Profilli sövelere oturan iç içe iki sivri kemer,
mihrap nişini çevrelemektedir. Profillerin bittiği noktadan başlayan yarım daire formlu
mihrap nişinin derinliği ise 102 cm.dir. Mihrapta bu profillerden başka herhangi bir tezyi-
nat bulunmamakta olup, sadelik hakimdir. Mihrap nişinin üst kısmında dikdörtgen küçük
bir pencere açıklığı bulunmaktadır. Bu pencere ile mihrap aynı aksda olmayıp, mihrabın
aksı yaklaşık 55 cm doğuya doğru kaymıştır (Şek. 5).

Şek. 4:
E-E Kesiti



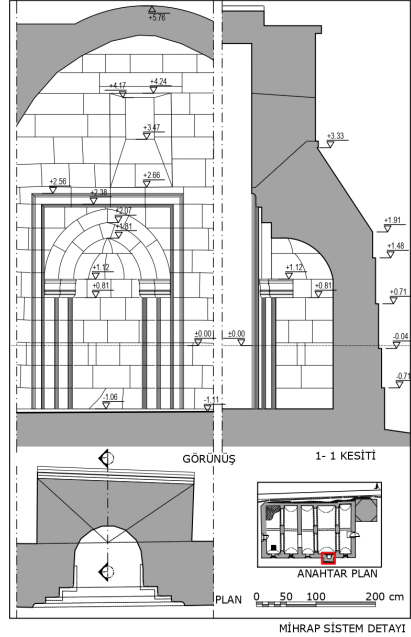
Bitlis ve çevresindeki hemen hemen tüm yapılarda kullanılan düzgün yontulmuş blok taş ve harç kullanımı, Adilcevaz Ulu Camii’de de tercih edilmiştir. Kireç taşı (kalker) taşına ek olarak, volkanik oluşumun bir ürünü olan andezit ve yerel olarak Ahlat taşı olarak bilinen tüf (bazalt) taşı da kullanılmıştır⁹. Taşlar aralarındaki harç ince çizgiler halinde olacak şekilde, ustalıkla şekilde örülmüştür.

Cephe Özellikleri

Doğu Cephesi (Şek. 6-9; Fot. 2-3)

Doğu cephesinin orta aksında camiye girişi sağlayan tek kanatlı demir bir kapı, kuzey-doğu köşede ise bir minare kaidesi yer almaktadır. Cephede dikkati çeken diğer bir unsur da, kapı kemerinin üst hizasında belli aralıklarla yerleştirilmiş ve dışa doğru çıkıntı yapan taşlardır. Bu taşlar adeta bir konsol gibi duvarın yüzeyindeki yatay bir taş sırasına destek vermekte olup, taşlardan kapı kemerinin bittiği hizada her iki yanda bulunanların üzeri mukarnaslarla bezenmiştir.

Kapı açıklığını, üstte kaş kemer biçiminde sonuçlanan ve içinde birbirini takip eden palmet motiflerinin bulunduğu bir bordür çevrelemektedir (Şek. 6, 7, Fot. 2). Palmet motifli bu bordüre benzer bir örnek, Bitlis İhlasiye Medresesi’nin giriş kapısını çevreleyen bordürün dış kısmında ve portalin sivri kemerinde daha ince işçilikli şekilde görülebilir¹⁰.

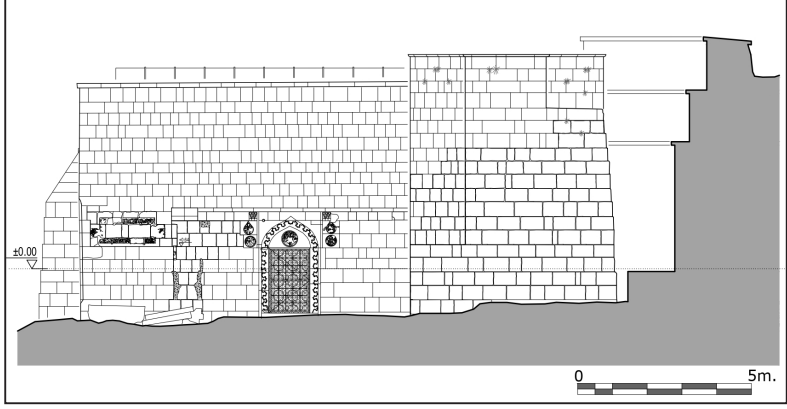


Şek. 5: Güney Duvarında Mihrap Detayı.

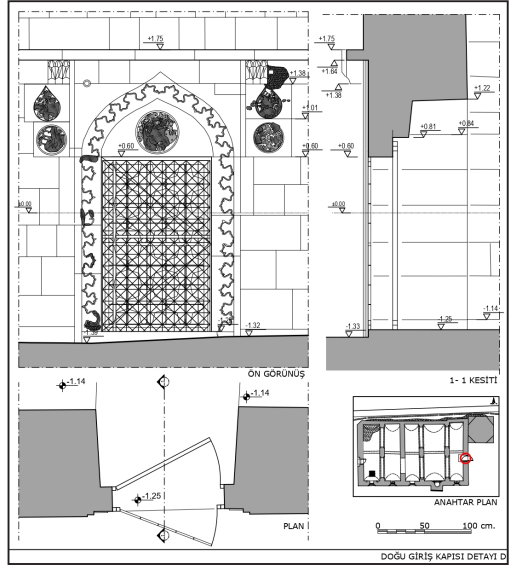
9 Kuleli ve Demiroğlu, 2012.

10 Baş, 2002, 194, Çizim 51; 151, Çizim 22.

Şek. 6:
Doğu cephesi

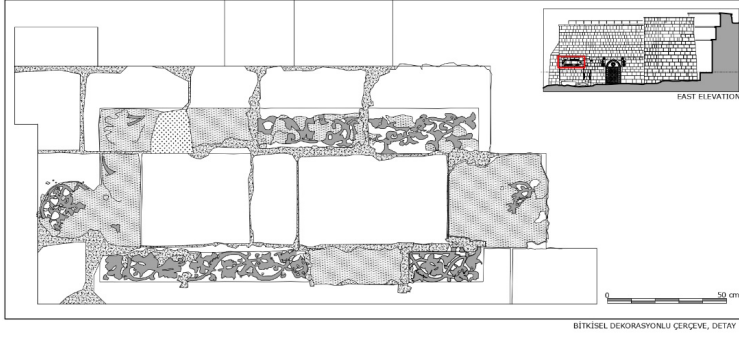


Fot. 2: Doğu cephesi kapısının görünümü



Şek. 7: Doğu cephesi kapı ve çevresindeki düzenlemeler

Giriş kapısının solunda, cephenin sonuna gelecek şekilde düzenlenmiş, taşlar üzerine oyarak işlenmiş bitkisel dekorasyonlu bir çerçeve bulunmaktadır (Şek. 8, Fot. 3a, 3b). Bu çerçeve bandını dolduran kıvrık dalların birleşmesiyle oluşan birleşik bitkisel formlar ve çeşitli şekillerde birbirini takip eden ve tekrarlayan rumi ve palmetler, Anadolu Selçuklu taş süslemelerinde birçok yapı dekorasyonunda kullanılmıştır. Çerçevenin iki yanını oluşturan dikey kuşakların dış yüzeylerinde, geometrik dolgulardan oluşan karmaşık süslemeli rozetler bulunmaktadır. Ancak taş zamanla bozulduğundan motifler net olarak algılanamamaktadır.

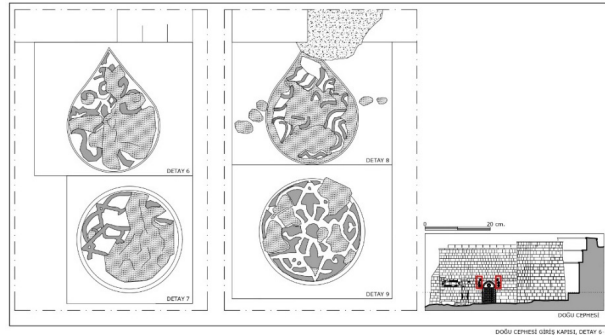


Şek. 8:
Bitkisel
dekorasyonlu
çerçevenin
cephede konumu
ve detaylı çizimi.



Fot. 3 a-b: Bitkisel dekorasyonlu çerçevenin genel ve yakın çekimi.

Adilcevaz Ulu Camii'nin doğu cephesinde, giriş kapısının iki yanındaki kemer köşelerinde üst üste yerleştirilmiş ve her iki yanında kabartma motifleri bulunan iki taş blok dikkat çekmektedir. Bu taşlardan alt kısımdakilerde dairesel rozetler, üsttekilerde ise damla motifleri bulunmaktadır. Her iki şeklin detaylı motiflerinin büyük bölümü aşındığından, tüm desenin tam olarak anlaşılması oldukça zordur (Şek. 9). Ancak, Anadolu Selçuklu taş süslemelerinin izlerini taşıyan dairesel rozetlerin, özellikle de 12. yüzyılın ilk yarısında, kabartma madalyonlar şeklinde ya da zemine oyulmuş şekilde sıklıkla uygulandığı söylenilebilir.

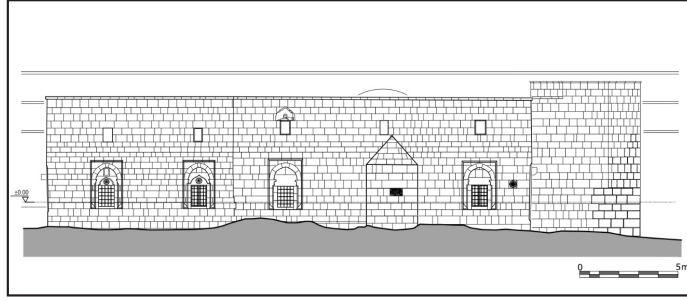


Şek. 9:
Doğu cephesinde kapı
çevresinde kullanılan dairesel
rozetler ve damla motifleri.

Güney Cephesi (Şek. 10-13; Fot. 2, 4-7)

Güney cephe, diğer cephelere göre daha özenle tasarlanmış olup, gerek pencere düzeni ve süslemeleri, gerekse mihrap duvarı çıkıntısı ile bir ana cephe karakteri göstermektedir (Şek. 10, Fot. 4a). Cephede ilk dikkati çeken unsur, beden duvarı inşasında kullanılan farklı türde ve ölçülerdeki taşlar, derz sıralarındaki değişkenlik ile beden duvarından adeta bir payanda gibi çıkıntı yapan, boyuna dikdörtgen formlu, üstü külah biçiminde sonuçlanan ve üzerinde bir kitabe bulunan mihrap duvarı çıkıntısıdır (Fot. 4a). Mihrap duvarının doğusunda bir, batısında ise üç pencere yer almaktadır. Batı uçtaki ikinci pencere ile mihrap duvarına yakın olan pencere arasında kalan duvarda ince bir hat şeklinde dilatasyon derzinin bulunduğu görülmektedir.

Şek. 10:
Güney Cephesi.



Fot. 4 a -b: Güney Cephesinin genelini (sol) ve batı uçtaki iki pencerenin görünümü (sağ).

Güney cephede alt kotta bulunan pencereler en dışta dikdörtgen bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Ahşap doğramalı çift kanatlı pencereler, lokmalı demir parmaklıklıdır. Batıdaki ilk iki pencereyi dıştan kuşatan dikdörtgen çerçeve yarım daire profilli şekilde, mihrap payandasının sağında ve solunda yer alan diğer iki pencere çerçevesi ise 45 derece pahlanarak bitirilmiştir. Bu dikdörtgen çerçevenin içinde pencere boşluğunu çevreleyen sivri kemerler dikkati çekmektedir. Kemerler silmelerle hareketlendirilen sütunçe görünümündeki sövelere oturmaktadır. Batıdaki ilk iki pencerenin kemer alınlıklarında ince bir yiv şeklinde yapılmış kaş kemer formu ile ortasında çarkı felek motifi yer almaktadır (Fot. 4b). Diğer pencerelerde kemer alınlıkları boş bırakılmıştır (Şek. 10). Bu detaylar, Selçuklu ve erken Osmanlı mimarisine özgü taş işçiliği özelliklerini yansıtarak dönemin

estetik anlayışını ortaya koymaktadır. Türk-İslam sanatında sıklıkla görülen çark-ı felek motifleri, hareketi, döngüsellliği ve yaşamın sonsuzluğunu sembolize eder. Bu motif, genellikle geometrik düzenlemelerle ve simetrik bir biçimde taş işçiliğinde yer alır. Sağ yöndeki diğer pencerelerde kemer alınlıkları boş bırakılmıştır.

Bu pencerelerin üzerinde, daha üst kotta beş adet küçük dikdörtgen pencere açıklıkları yer almaktadır (Fot. 4a). Bunlardan en soldaki iki pencere diğerlerinden bir taş sırası (yaklaşık 35 cm.)

daha aşağıdadır. Mihrap üstüne rastlayan ancak tam mihrap aksında olmayan tepe penceresi ise diğerlerinden bir taş sırası yüksek olup, lentosunda dairesel kufi yazı yer almaktadır (Fot. 5). Günümüzde üçüncü tepe penceresinin üzerinde yer alan Bursa kemerini andırır bir profil içinden taşan kabartma dairevi bir rozetin bulunduğu lentonun, daha önce batı uçtan ikinci tepe penceresi üzerinde olduğu ve bunun da devşirme bir kemer aynası taşı olduğu tespit edilmiştir.

Bu pencerelerin üzerinde, daha üst kotta beş adet küçük dikdörtgen pencere açıklıkları yer almaktadır. Bunlardan en soldaki iki pencere diğerlerinden bir taş sırası (yaklaşık 35 cm.) daha aşağıdadır. Mihrap üstüne rastlayan ancak tam mihrap aksında olmayan tepe penceresi ise diğerlerinden bir taş sırası yüksek olup, lentosunda dairesel kufi yazı bulunmaktadır. Batı uçtan ikinci tepe penceresi üzerinde olduğu belirtilen ancak günümüzde üçüncü tepe penceresinin üzerinde yer alan kemerin içinden taşan kabartma dairevi bir rozetin bulunduğu lentonun da, başka yerden getirilmiş bir kemer aynası taşı olduğunu belirtmektedir¹¹. Ancak Top araştırmasında, Tuncer'in lento taşı olarak bildirdiği taşın, Kufi kitabe olduğunu ifade etmektedir. Abdurrahim Şerif'in yerel halkın caminin içinde olduğunu bildirdiği, ancak camiye giremediği için Kufi yazılı kitabeyi göremediğini aktarırken, Kufi kitabenin tepe penceresinde bulunduğunu, üç satırdan oluştuğu ve karakter itibarıyla muhtemelen Ahlatşahlar dönemine ait olduğu bilgisini vermektedir¹².

Bu cephede süsleme açısından dikkati çeken diğer bir detay da, mihrabın sağındaki duvarda taş blok üzerinde görülen ve doğu cephede de benzeri bulunan rozet motiftir (Şek. 11, Fot. 6). Rozet içinde merkezinde bir çiçek motifi olan sekiz kollu yıldız geçmelerden oluşan kapalı, merkezi geometrik şekiller yer almaktadır. 1589 tarihinde V. Şerefhan tarafından yaptırılan İhlasiye Medresesindeki motiflere benzemekle birlikte¹³, motifin içindeki çiçek formu farklılaşmaktadır.



Fot. 5: Güney cephede Mihrab duvarında bulunan Kufi kitabe.

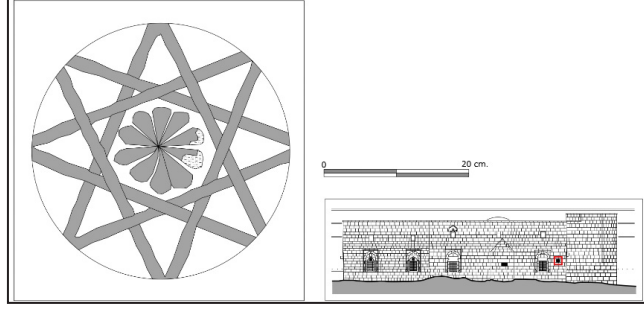
11 Tuncer, 1971, 7.

12 Top, 2012, 128.

13 Baş, 2002, 40; 155,

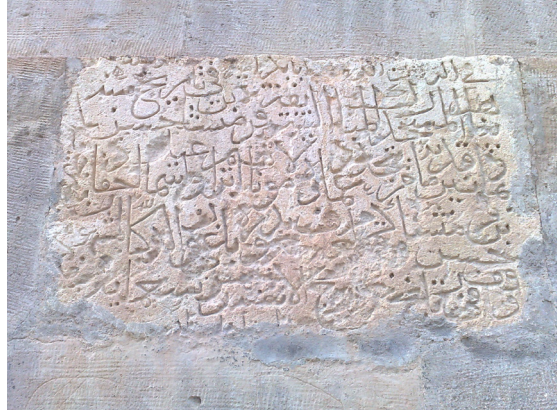


Fot. 6: Motifin yakın detay fotoğrafı.

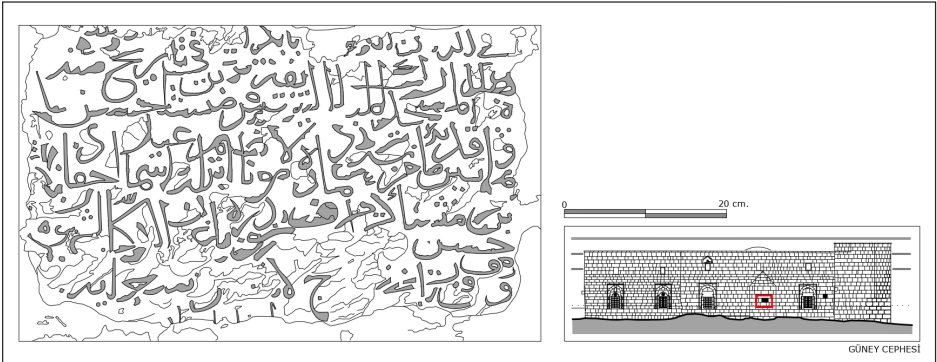


Şek. 11: Güney cephesinde mihrab çıkıntısının doğusundaki kare taş üzerindeki motifin konum ve detayı.

Uluçam tarafından Ulu Cami’de gerçekleştirilen araştırma çalışmaları sonucunda yapıda bulunan, bir kısmı silinmiş kitabenin okunması ile “.....oğlu Ebubekir yaptırdı..... 750/ 1349-1350 yılında Mevlana İbrahim ve İsmail tarafından yenilendi” gibi bilgilerin elde edilmesi yapının 14. yüzyıldan daha önce inşa edilmiş olduğunu ortaya koymakta olup, yapı araştırmacı tarafından XII. yüzyıla (Ahlatşahlar dönemi) tarihlendirilmiştir¹⁴ (Şek. 12, Fot. 7).



Fot. 7: Onarım kitabesinin yakın detay fotoğrafı.

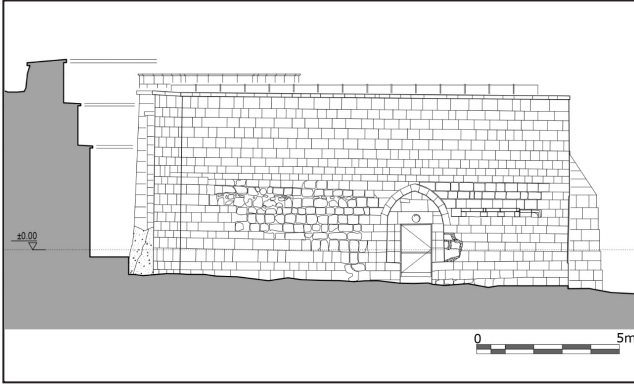


Şek. 12: Mihrab çıkıntısının üzerinde kullanılan onarım kitabesi.

14 Uluçam, 2002, 164-165.

Batı Cephesi

Masif görünümlü batı cephesinin güneye doğru olan bölümünde, camiye girişi sağlayan tek kanatlı muhdes demir bir kapı yer almaktadır. (Şek. 13) Kapı açıklığı sivri kemerli derin bir niş içindedir. Bu nişin sağında, kemer üzengi taşının yaklaşık 30 cm üstünde öne doğru çıkıntı yapan yatay bir taş sırası kullanılmıştır. Bu yatay taş sırasına, altta doğu cephede de olduğu gibi duvara belli aralıklarla yerleştirilmiş ve dışa doğru çıkıntı yapan taşlar destek vermektedir. Cephedeki tek süsleme kapının üzerinde bulunan ve büyük çapta bozulduğu gözlenen kapı lentosunun ortasındaki çarkıfelek motifidir (Fot. 8).



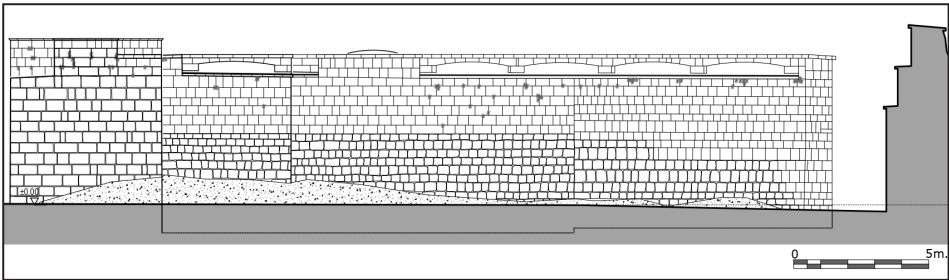
Şek. 13: Batı Cephesi.



Fot. 8: Batı cephesinde yer alan sivri kemerli giriş kapısı ve muhdes demir kapı.

Kuzey Cephesi

Günümüzde yapının arka cephesi gibi olan kuzey cephesi, herhangi bir açıklığı olmayan masif bir duvar görünümündedir. Onarımlar sırasında duvarın üst kısmında yağmur sularının dışarı akıtılması için basık kemerler oluşturulmuştur. Yamaçtan toprak kaymasını engellemek amacıyla, kuzey duvarının önüne Ahlat taşı ile kaplanmış betonarme bir istinat duvarı inşa edilmiştir (Şek. 18, Fot. 9).

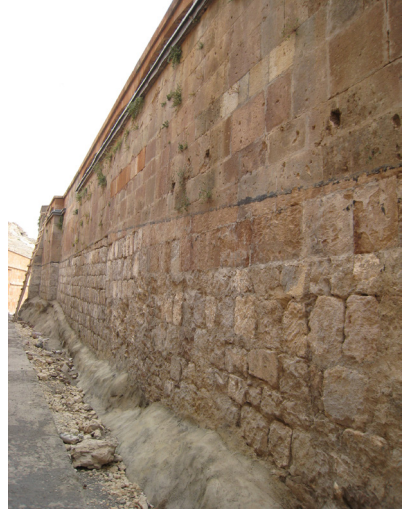


Şek. 14: Kuzey Cephesi.

DEĞERLENDİRME

Adilcevaz Ulu (Eski) Caminin Dönem Analizi ve Restitüsyon Kararları

Adilcevaz Ulu (Eski) Caminin restitüsyon araştırmaları sırasında, ilgili kurumların arşivlerindeki eski fotoğraflar, belgeler ve yayımlanmış literatürden elde edilen bilgi ve materyaller değerlendirilmiştir. Yapıdan gelen izler, benzer yapılarla yapılan karşılaştırmalı çalışmalar ile yazılı ve görsel belgeler, tarihi süreç boyunca kısmen veya tamamen değiştirilen öğelerin ve/veya bölümlerin tespit edilmesi aşamasında irdelenmiştir. Ancak yapıyla ilgili kaynakların kısıtlı olması ve yapının tarihi süreçte geçirdiği onarım çalışmaları sırasında yapılan müdahaleler, araştırmaları zorlaştırmıştır. Restitüsyon çalışmaları sürecinde elde edilen veriler doğrultusunda, müdahalelerin yoğunlaştığı dört ana dönem den söz edilebilir¹⁵.



Fot. 9: Kuzey Cephesi ile istinat duvarı arasında kalan bölümden görünümü.

I. Dönem: 12. Yüzyıl - 14. Yüzyılın İlk Yarısı

Yapılan literatür ve arşiv araştırmasında elde edilen bilgiler ve benzer örneklerle yapılan karşılaştırmalar, caminin I. dönemde, mihrabın bulunduğu asıl ibadet mekanı olan, diğerlerine göre daha geniş ve yüksek yapılmış bir orta sahnın ile bu sahnın iki yanındaki daha dar birer sahnın olmak üzere, mihrap duvarına dik uzanan üç sahnından meydana geldiğini düşündürmektedir (Şek. 15a, 15b).

Tuncer, 1971 tarihli çalışmasında, yapının eski üç sahnınlı plan şemasının Erzurum ve Bitlis'teki bazı eserlere bir prototip teşkil etmesinin dikkat çekici olduğunu belirtmiştir¹⁶. Ardından Yaşa 1992 yılında yayınlanan kitabında, camiye önce XIV-XV. yüzyıllara tarihlendirmekle birlikte, Tuncer'in makalesine atıfta bulunarak caminin plan düzeni ile Erzurum ve Bitlis'te görülen üç sahnınlı camilerin öncüsü olmasını dikkate alarak Selçuklu dönemine tarihlemek mümkündür" ifadesini kullanmıştır¹⁷.

Onarım kitabesi H 545 (M 1150) tarihini veren Bitlis Ulu Camii ve 12. yüzyıla tarihlendirilen Erzurum Ulu Camii'nde sahnınlı cami plan şeması kullanılmıştır. Bitlis Ulu Camii'nin ilk İslam hâkimiyetinde inşa edilmiş ve M 928 yılında ise Bizans orduları tarafından tahrip edilmiş olması kuvvetle muhtemeldir. M 1150 yılında ise Ebu'n-Nazr Muhammed bin el-Muzaffer bin Rüstem tarafından yenilenmiştir¹⁸.

15 Kuleli, 2012, 2-8.

16 Tuncer, 1971, 7.

17 Yaşa, 1992, 41.

18 Şen, 2018, 153.

Bu yapılardan Bitlis Ulu Camii, Adilcevaz Ulu (Eski) Caminin aksine mihrap duvarına paralel uzanan beşik tonozla örtülü üç sahından meydana gelmiş olup, mihrap önü kubbesine sahiptir. Erzurum Ulu Camii’de ise sahin sayısı artarak yedi olmuştur. Erzurum Ulu Camii’de Adilcevaz Ulu (Eski) Camii’deki gibi sahinler mihrap (kıble) duvarına dikey uzanmakta, ancak üst örtüde mihrap önü kubbesi, bazı sahinlerde ise aynalı tonoz, mukarnaslı tonoz gibi çeşitli örtü biçimleri dikkati çekmektedir¹⁹. Mihrap duvarına dikey uzanan, ortadaki daha geniş olan üç sahından oluşan Adilcevaz Ulu (Eski) Cami ile benzer plan şemasına sahip bu plan şeması, Mengüçöklüler döneminde inşa edilen H 576/M 1180-1181 tarihli Divriği Kale Camii tarihinin belli olması ve planını muhafaza ettiği için önemlidir. Uzun dikdörtgen planlı ve ortadaki daha geniş olacak şekilde, üç sahinli olarak düzenlenmiştir.²⁰

Uluçam tarafından Ulu Camii’de gerçekleştirilen araştırma çalışmaları sırasında yapıda bulunan, bir kısmı silinmiş onarım kitabesinin okunması, yapının yapım tarihini tam kesinleştirmese de bir miktar açıklığa kavuşmuştur. Yazarın kısmen silindiğini belirttiği onarım kitabesinden²¹ “750 (1349) yılında Mevlana İbrahim ve İsmail tarafından yenilendi” gibi bilgilerin elde edilmesi, yapının 14. yüzyıldan daha önce inşa edildiğini belirttiğinden, yapı araştırmacı tarafından XII. yüzyıla (Ahlatşahlar dönemi) tarihlendirilmiştir²². Araştırmalar sırasında gerçekleştirilen yayın taramasında benzer özelliklere sahip sahinli camilerle yapılan karşılaştırmalar, yapının ilk hali olarak, yapının üç sahinli plan şemasının 12. yüzyıla tarihlendirilmesi fikrinin doğru bir yaklaşım olduğu düşüncesini daha da güçlendirmektedir. Bu bilgiler, Adilcevaz Ulu Camii’sinin ilk döneminde üç sahinli olarak inşa edildiğini ve mihrabın üç sahinli plana göre orta aksta konumlandırıldığını göstermektedir. Güney cephede batı yönden ikinci pencere ile mihrap duvarına yakın olan pencere arasında kalan duvarda ince bir hat şeklinde bir dilatasyon derzi yer almaktadır. Eski ve yeni fotoğraflarda ve yerinde rahatlıkla algılanabilen bu derz, yapının ilk evresinin genişletilmeden önceki sınırını göstermesi açısından çok önemli bir veridir (Şek. 10). Yapının cephesel özelliklerinin yanısıra, kesit çalışmaları incelendiğinde de, ilk evreye ait üç sahinli bölüm ile batı yönde iki bölüm eklenerek genişletilen kısım arasında gerek kotlar, gerekse sistemsel farklılıklar, farklı evrelere işaret etmektedir.

Yapının üst örtüsünün orijinalinde, 12. yüzyılda bölgede yaygın kullanılan düz toprak dam olduğu anlaşılmaktadır. Bitlis Ulu Camii (M 1150) ve Bitlis Şerefiye Külüyesindeki camide (M 1529) olduğu gibi daha başka eserlerde de görülen düz toprak dam, binaların cephe duvarları, içerdeki örtü sisteminin yüksekliği kadar veya daha fazla yükseltilip, çevresi parapet duvarları ile çevrilerek, içte kalan kısmın toprakla doldurulup loğlanmasıyla elde edilmiştir. Bu sistemin yaygınlığı, sert hava şartlarına karşı koruyucu bir yalıtım tabakası sağlamasına ve uygulama kolaylığına bağlanmaktadır.²³

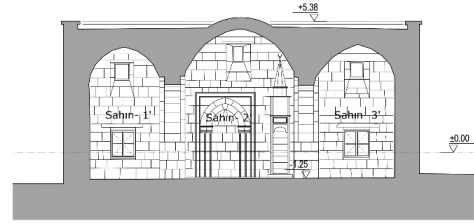
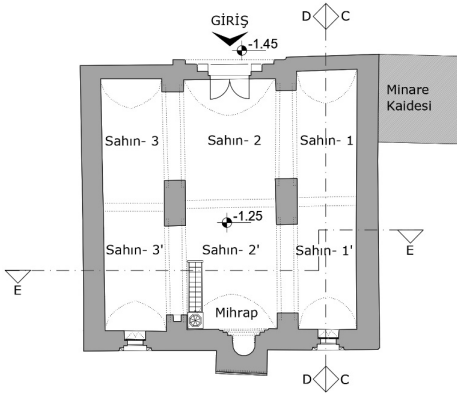
19 Aslanapa, 1990, 132, 152.

20 Aslanapa, 1991, 35-37.

21 Uluçam, 2002, 168.

22 Uluçam, 2002, 164-165. Uluçam, onarım kitabesinin Yrd. Doç. Dr. A. Tüfekçioglu ve Uzman Epigrafi B. Güneş tarafından okunduğunu belirtmektedir.

23 Arık, 1971, 109.



Orta sahnın güney duvarında yer alan kesme taş mihrabın, 12. yüzyılda yapılan orijinal halini koruduğu düşünülmektedir. Mihraplar üzerine yapılan araştırmalar, Anadolu’da XII. yüzyılın ikinci yarısından, XIV. yüzyılın sonuna kadar yapılan ve halen orijinal özelliklerini koruyan seksen dokuz mihraptan, elli altısının kesme taştan inşa edildiğini, bu kesme taş mihrapların çoğunun da Adilceviz Ulu (Eski) Camide olduğu gibi iç beden duvarlarına kaplanan, çoğunlukla dikdörtgen boyutlarda kesilmiş, taş blokların derz sıraları aksatılmadan mihrap yüzeyinde devam ettiğini ortaya koymuştur²⁴. Ayrıca şekil itibarıyla da en dıştan dikdörtgen çerçeve ile sınırlandırılan ve kademeli profillerle yarım kubbe kavsaralı, yarım daire planlı mihrap nişine geçilen kesme taştan yapılan benzer örneklerle, Harput Ulu Caminin asıl ibadet mekanındaki mihrabında, Divriği Kale Camii mihrabında, Diyarbakır Mesudiye Medresesi avlu ve mescid mihrabında rastlanılmaktadır²⁵.

Caminin güney cephesinde dikkati çeken mihrap duvarı çıkıntısı, Bitlis ve yöresindeki camilerde karşılaşılan özelliklerden olup, erken tarihli örneklerde mihrap çıkıntısının Adilcevaz Ulu Camii’de olduğu gibi geniş bir payanda görünümünde olduğu (Bitlis Ulu Camii), geç tarihli örneklerde (Bitlis Şerefiye M 1529, Bitlis Alemdar Camii M 1783-1784), Adilcevaz Zal Paşa Camii XVI. yüzyıl.) bu çıkıntının küçülerek daha dekoratif bir hal aldığı, bir külahla sonuçlandığı dikkati çekmektedir²⁶. Gerek caminin eski resimlerine bakıldığında gerekse Tuncer’in makalesindeki çizimlerle yapının günümüzdeki durumu karşılaştırıldığında, mihrap duvarı çıkıntısının külâh şeklinde bitmediği, mihrap üzerindeki tepe penceresinden bir taş sırası kadar üstte son bulduğu görülmektedir.

Caminin doğu cephesinin kuzey ucunda bugün pek çok kez elden geçtiği anlaşılan, özgün durumunu kaybetmiş bir minare kaidesi bulunmaktadır. Yapılan kaynak

24 Bakırer, 1976, 30.

25 Bakırer, 1976, 63-64;74.

26 Uluçam, 2002, 23; 28; 50.

araştırmasında minareye ilişkin herhangi bir bilgiye rastlanamamıştır. Ancak minarenin islam şehrinin bir simgesi, dolayısıyla da ibadet yapısı olan cami ve mescitlerin vazgeçilmez ögesi olması Adilcevaz Ulu (Eski) Camide de inşa edildiği dönemden bu yana bir minarenin mevcudiyetini ortaya koymaktadır. Minarenin orijinalinde nasıl olduğu konusunda ise, ancak Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da inşa edilmiş diğer camiler yol gösterici olmaktadır. Van Gölü çevresinde araştırma yapan Ali Boran, 1994 tarihli yüksek lisans tezinde “...Bölgedeki minareler, kare kaide üzerinde, silindirik gövde, dışa taşkın mukarnaslı altlığa sahip şerefe ve bodur petek ve külâhı ile Doğu ve Güneydoğu Anadolu’daki minareler içinde yer almaktadır. Bitlis Şerefiye Camii, Diyarbakır Hadım Ali Paşa Camii, Oltu Aslan Paşa Camii ve Doğubeyazıt İshak Paşa Sarayı Camii minaresinde aynı özellikler görülmektedir.” bilgilerine yer vermiştir²⁷. Bitlis yöresinde en eski cami olma özelliğine sahip Bitlis Ulu Camii minaresinde de, kare kaide ve silindirik gövde dikkati çekmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda, Adilcevaz Ulu (Eski) Caminin minaresinin de taş malzeme ile yapıldığı, kare prizma şeklinde yükselen bir kaide, bu kaidenin üst köşeleri pahlanarak elde edilen sekizgenden, silindirik gövdeye geçildiği varsayılabilir. Ancak minare kaidesinin şu anki durumunun 1. dönemde sahip olacağı ölçülerden oldukça farklı olduğu düşünülmektedir.

Camide, günümüzde algılanmayan bir kuzey kapısının olduğu ve bu kapının beden duvarlarından daha yüksek tutulan bir taç kapı görünümünde olduğu bilgisi literatürde yer almaktadır.²⁸ Yapıda taç kapının yerine yönelik bir tespit yapılamamıştır. XII.- XIII. yüzyılda Anadolu’da inşa edilen camiler incelendiğinde istisnai örnekler olmakla birlikte, çoğunda mihrabın karşı cephesi olan kuzey cephede, caminin asıl giriş kapısı olarak bir taç kapı yer almaktadır. Bunun dışında aynı cephede veya yan cephelerde başka girişlere de rastlanmaktadır²⁹.

II. Dönem: 14. Yüzyıl’ın İlk Yarı - 16. Yüzyıl Sonu

Yapıya ilişkin daha önce yayınlanmamış eski fotoğraflar, yayınlar, yerinde yapılan incelemeler sonucunda elde edilen veriler, 12. yüzyılda üç sahnalı olarak inşa edildiği düşünülen caminin batısına iki sahnın daha eklenerek, yapının beş sahnalı hale getirildiğini ve genişletildiğini ortaya koymaktadır (Fot. 10a, 10b). Günümüzde, iki bölümün birleşme hizası son onarımlardan sonra nispeten daha az farkedilse de, eski fotoğraflarda güney cephenin batı ucundaki ikinci pencere ile mihrap duvarının solunda yer alan pencere arasında kalan duvarların ek yerinde bir çıkıntı meydana getirdiği, arada dilatasyon olduğu, farklı türde ve ölçülerdeki taşlar ile derz sıralarındaki değişkenlik bariz bir şekilde göze çarpmaktadır.

Ayrıca bu dilatasyonun yapının dışında olduğu kadar içinde de görüldüğü 05.06.1972 tarihli Vakıf Eski Eser Fişinde belirtilmiştir³⁰. Ayrıca Tuncer’in araştırmasında,

27 Boran, 1994, 56.

28 Uluçam 2002, 164-165.

29 Yurttaş, 2004, 223.

30 Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi.

mihrap aksının sağ ve solundaki pencerelerin ölçü ve detay olarak birbirlerine benzediği, ancak batı taraftaki iki pencerenin bunlara benzetilmiş olduğu, ölçü ve yüksekliklerinin 10-15 cm farklılık gösterdiği, cephede de bu dilatasyonun batı yöndeki iki tonoz aksını, doğusundaki üç akstan ayırdığı, plan ve cepheye bu yönden dikkat edildiği takdirde asıl camii hacminin, mihrap aksı ile onun sağ ve solundaki akslardan ibaret olduğunun anlaşıldığı ifade edilerek, 3. ve 4. tonoz akslarını taşıyan ara bölmenin aslında caminin ana duvarı olup, sonradan yanına eklenen iki tonoz nedeniyle sadece profilsiz bir kemer açılarak birleştirildiği ve gerisinde kemer olmayışının nedeninin bu olduğu vurgulanmaktadır³¹. Bunların dışında halihazırda batıdan üçüncü tepe penceresinde bulunan kemerli lento taşının, makalede batıdan ikinci tepe penceresinde olduğunun belirtilmesi, cephenin belli bir kota kadar yıkılıp yeniden yapıldığı fikrini doğrulamaktadır.

Bitlis'te yaşayan Müslümanların Hanefi veya Şafi mezhebinden oldukları bilinmektedir³². Bu düşünceden yola çıkarak yapılan kaynak araştırmasında, şafi camilerinin daha çok Diyarbakır çevresinde ve çoğunlukla 15. yüzyıldan itibaren yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Diyarbakır'da, XV. yüzyıla ait Akkoyunlu eseri olan Nebi (Peygamber) Camisi biri Şafilere ayrılmak üzere iki yapıdan meydana gelmiştir. Diyarbakır Ulu Camii Şafilere kısmı, asıl camiye İnaloğulları devrinde eklenip, Osmanlılar döneminde ciddi bir onarım geçirmiştir. M 1534-1537 tarihli Ali Paşa Camisinin doğusuna 1768-69 yıllarında Şafilere ait bir cami yapılmıştır; XVI. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilen Fatih Paşa Camisinde de XVI. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilen Şafilere kısmı bulunmaktadır. Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere Şafilere için yapılan bu bölümlerin çoğu, asıl camiye sonraki bir zamanda eklenmiştir. Söz konusu yapılar Diyarbakır'da ayrı bir grup teşkil etmekte olup, düz toprak damla örtülü ve çoğunlukla enine iki, bazen de üç sahnalı plan şemasına sahiptir³³. Ulu Camide doğu ve batı cephedeki kapıların II. dönemde yani batıdaki iki sahnın eklenmesi esnasında yapıldığı ve bu kapılarla aynı zamanda her iki mezhep mensuplarının ayrı ayrı kapılardan ibadet mekanlarına girmelerinin sağlandığı düşüncesini akla getirmektedir.

Kılıç 16. yüzyılda Adilcevaz ve Ahlat (1534-1605) isimli araştırmasında, 1556 tarihli mufassal ve 1571 tarihli evkaf defterinde Ulu Camii Evkafı bulunduğunu belirterek, 1556 tarihli defterde caminin vakıf gelirleri, miktarları verilmeden sıralandığını ve vakıf mütevellisinin Hacı Seydî Ahmed adlı bir kişi olduğunu ve günlük 3 akçe yevmiye aldığı kaydedildiğini bildirir. 1571 tarihli evkaf tahrir defterinde ise caminin vakıf gelirlerinin tek tek miktarlarının yazıldığını ve vakıf mütevellisi Ruhullah eliyle bu gelir kaynaklarının câminin masraflarına harcandığını belirtir. Mütevellinin yevmiyesi ise 1556 yılında olduğu gibi 3 akçedir³⁴. Kılıç'ın araştırmasında ayrıca, "16. yüzyılın ikinci yarısında Adilcevaz ve Ahlat şehirleri dört asır boyunca çeşitli aralıklarla geçirdiği felaketlerin yarısını sarmaktadır. Ahlat halkı kendine yeni bir yer arayarak göl kıyısına inmiştir.

31 Tuncer, 1971, 7-8

32 Payaslı Oğuz, Aksulu, 2016, 65.

33 Sözen, 1971, 43; 73; 74; 109.

34 Kılıç, 1999, 88-96.

Adilcevaz şehrinde de onarım ve yapılanma çalışmaları başlamış, kale ve camileri tamirden geçirilmiştir. 16. yüzyıl sonunda kalenin onarımı tamamlanmış, Zal Paşa Camii inşa edilmiştir” bilgilerine ulaşılmaktadır³⁵. Bu bilgiler doğrultusunda; caminin genişletilerek, beş sahına çıkarılması çalışmalarının, kitabede belirtilen, H 750 (M 1349) onarım tarihini veren dönemde değil, 15. veya 16. yy. başlarında gerçekleştirildiği düşünülmektedir.

Caminin doğu cephe duvarında kapının solunda kalan kısımda, dikdörtgen kesme blok taşların yan yana yerleştirilmesi ile meydana getirilmiş çerçeve içinde görülen rumi ve palmetlerden oluşan kabartma bitkisel motifler, çerçevenin iki yanını oluşturan dikey kuşakların dışa bakan yüzeylerinde geometrik geçmelerden oluşan girift süslemeli rozetler, kapı kemer köşeliklerinin her iki yanında yer alan üst üste iki taş blok üzerine içlerinde kabartma motifler bulunan dairesel ve damla motifli rozetler ile güney cephedeki mihrab duvarının sağındaki duvarda taş bir blok üzerine yapılmış olan merkezinde bir çiçek motifli yer alan sekiz kollu yıldız geçmelerden oluşan kapalı, merkezi geometrik şekillerle bezenmiş rozetler, Anadolu Selçuklu taş tezyinatının izlerini taşıyan ve aynı dönemlerde inşa edilmiş pek çok eserde karşımıza çıkan unsurlardır³⁶.

Yapının inşasında kullanılan taştan daha farklı bir taş kullanılarak yapılan bu motifli süslemeler ve yapım tekniği açısından Anadolu Selçuklularına ait olduğu düşünülen bu mimari parçaların doğu ve güney cephelere yerleştirilmelerinden aslında bunların caminin üç sahınlı olarak inşa edildiği I. döneme ait olduğunu, ancak yapının belli bir kota kadar yıkılmasından sonra, yapılan onarım çalışmaları sırasında cephelerde bu şekilde değerlendirildikleri fikrini akla getirmektedir. Yapının eski fotoğraflarının incelenmesinden, özellikle de tepe pencerelerinin alt kotuna kadar taşların derzlerinde ayrışmalar olduğu anlaşılmaktadır. Bu durumda, onarım çalışmaları sırasında bu bölümlerin yenilenmiş olması kuvvetle muhtemeldir.



Fot. 10a: Güney cephe duvarında özellikle de üst kotlarda izlenen yapısal ve malzeme bozulmaları



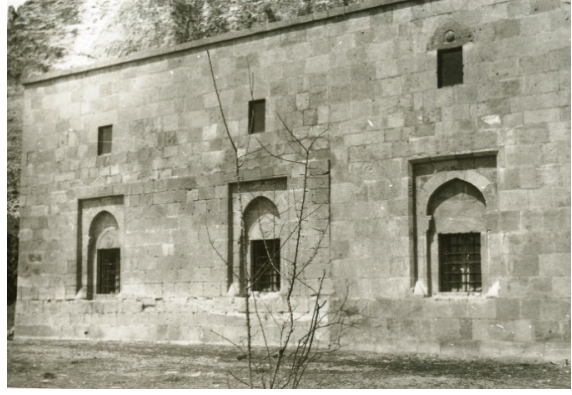
Fot. 10b: Cephede görülen yapı genişleme hattı; Yapının 20. yy.'daki görünümü ve doğu uçtaki ek yapı (VGMA)

35 Kılıç, 1999, 249.

36 Ögel, 1966, 79-83; 94-95.

III. Dönem: 16. Yüzyıl Sonrası – 20. Yüzyılın İkinci Yarısı

Tuncer bu dönemde yapılan onarım çalışmaları sırasında, spolia/devşirme nitelikli olduğunu ifade ettiği taş ögenin, yerinin değiştirildiği belirtir. 11a'daki fotoğrafta batı yönden ikinci tepe penceresi üzerinde yer alan taş ögenin, 11b'deki fotoğrafta batı yönden üçüncü tepe penceresi üzerine getirildiği görülür. Bu durum III. Dönemde caminin üst kotlarında kapsamlı onarıma gidildiğini göstermektedir. Ayrıca bu eski fotoğraflarda II. Dönemde camiye üç sahandan beş sahına genişletme çalışması sürecinde oluşturulan dilatasyon hattı rahatlıkla algılanmaktadır (Fot. 11a, 11b).



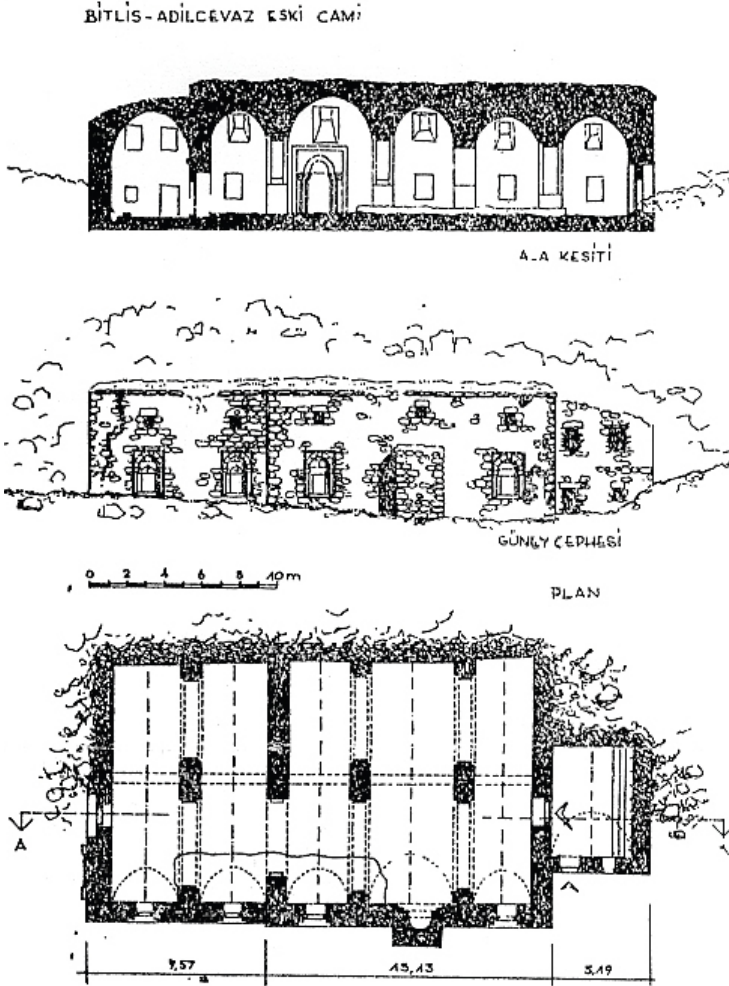
Fot. 11 a - b : Yapı genişleme hattı ve spolia nitelikli olduğu belirtilen taş öge, soldaki eski fotoğrafta batı yönden ikinci, sağdaki yakın tarihli fotoğrafta ise batı yönden üçüncü tepe penceresinin üzerindedir (VGMA).

Eski fotoğraflarda ve çizimlerde, caminin doğusunda günümüzde mevcut olmayan başka bir yapı kitlesinin bulunduğu tespit edilmiştir. Bu bölüm, Tuncer (1971) tarafından, doğu yönündeki kapıların oranları ve işçiliklerinin karşılaştırılması temel alınarak abdesthane hacmi olarak tanımlanmıştır (Şek. 16, Fot. 10b). Bu hacmin bir eklenti olduğu, güney yönündeki kapı ve pencerelerin mimari açıdan orijinal cami cephesiyle uyumlu olmadığı, kapı, üst ve alt pencerelerin düzensiz olduğu ve çatının caminin ana kitlesinden daha alçak olduğu belirlenmiştir. Bu bölümle ilgili olarak Erken “Dış cephesi düz ve toprak damlı olan Adilcevaz Ulu Camii’nin doğu ucunda, ana duvarların 5.19 m. içinde yer alan bir yan bölümden girilmektedir. Bir taş söveli kapı ve dar bir pencere ile kuzey bölüme açılan bu kısım, aynı zamanda caminin bir tür narteksi ve abdest musluklarının bulunduğu yer niteliğindedir.”³⁷ bilgisini vermektedir. Her iki yayın da, cephe genişliği, cephe düzeni ve söz konusu hacmin işlevi hakkında bilgi içermektedir. 05.06.1972 tarihli Vakıf Eski Eserler Fişinde, bu bölüm küçük bir han, misafırhane veya hankah (hanekah)

37 Erken, 1977, 237-238.

olarak tanımlanmıştır. Yapının doğu bölümündeki bu kısmın 20. yüzyılın ikinci yarısında yıkıldığı belirtilmektedir.

Osmanlı Devleti'nde ilk dönemlerden itibaren zâviye kurmak isteyen şeyh ve dervişlere, bazı muafiyetler verilerek destek olunması sonucunda, Anadolu'da Osmanlı öncesi dönemlerde kurulmaya başlayan zâviyelerin sayısı Osmanlı döneminde büyük artış göstermiştir. Zâviyeler kuruldukları yerlerde halkın manevi ve dini ihtiyaçlarını karşılayarak, yolculara ücretsiz yiyecek, içecek ve yatacak yer sağlayarak önemli sosyal



Şek. 16: Yapının 20. Yüzyıldaki durumunu gösteren plan ve cephe çizimleri (Tuncer, 1971).

fonksiyonlar üstlenmişlerdir³⁸. Muş Ulu Camii, Malatya Arapgir’de bulunan Ulu Camii gibi yapılar da yan mekânlı zaviyeli camiler grubunda yer almaktadır³⁹. Adilcevaz Ulu Camii, II. ve III. dönemde yapılan müdahalelerle birlikte mekânsal özellikleri, yapım tekniği, malzeme kullanımı gibi mimari nitelikleri açısından incelenmiş olup, yapının yan mekânlı zaviyeli camii grubuna girmediği sonucuna varılmıştır.

IV. Dönem: 20. Yüzyılın İkinci Yarısı - Günümüz

20. Yüzyılın ikinci yarısında başlayan bu dönemde, yapının doğu bölümünde yer alan son cemaat yeri olarak planlandığı düşünülen yapı yıkılmıştır.

Caminin onarım çalışmalarına ilişkin Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivinde bulunan en eski tarihli belge Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu Başkanlığının 15.5.1971 tarih ve 5824 nolu kararıdır. Bu kararın a) maddesinde, Adilcevaz Ulu Camii’inde doğu, batı ve kuzey cephelerini kaplayan toprağın kazılmasına, drenaj ve istinad duvarı ile kesme taş tretuvar kaplaması yapılmasına, damdaki toprağın kaldırılmasına, bulunacak örneğine göre dam örtüsünün ikmaline, dış cephe duvarlarında çürük, bozuk cephe kaplamalarının aynı cins malzeme ile yenilenmesine, pencere, doğrama demir parmaklıkların mevcut örneklerine göre yapılmasına, içerde sıva raspası, çürük kaplama ve ayakların, kemerlerin bozuk olanlarının ıslahı ile döşeme kaplamasının numunesine göre tamamlanmasına, elektrik tesisatı, doğrama yağlıboylarının yapılmasına karar verilmiştir. Bu karardan sonra, işin uygulanmasına yönelik ihalenin 1974 yılında yapıldığı anlaşılmaktadır.

Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından hazırlatılan Adilcevaz Ulu (Eski) Camii peyzaj projesi, Diyarbakır Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu’nun 02.02.2002 tarih ve 3033 nolu kararı ile üzerindeki düzeltmeler dikkate alınarak, uygulamaya geçilebileceğine ilişkin karar alınmıştır.

SONUÇ

Araştırmalar kapsamında, Adilcevaz Ulu Camisinin restitüsyon araştırmaları dört dönemde incelenmiştir. İlk yapım evresinde, 12. yüzyılda üç sahınlı olarak inşa edildiği ve sonraki evrelerde batı yönde iki sahın daha eklenerek, yapının beş sahınlı hale getirildiği görüşüne varılmıştır.

Bir başka deyişle, I. yapım evresinde camii, mihrabın bulunduğu asıl ibadet mekanı olan ve diğerlerine göre daha geniş ve yüksek yapılmış bir orta sahın ile bu sahnın iki yanındaki daha dar birer sahın olmak üzere, mihrap duvarına dik uzanan üç sahından oluşacak şekilde tasarlanmış ve sonraki dönemlerde genişletilmiş olmalıdır. Bu görüşü destekleyen en önemli veri, yapının güney cephesinde halen var olan, eski fotoğraflarda da varlığı tespit edilebilen, dilatasyon derzidir. Derz cephenin batı kenarından ikinci pencere ile mihrap duvarına yakın olan pencere arasındaki duvarda ince bir hat şeklinde kendini göstermektedir. Yapıdan gelen bu iz, yapının ilk evresinde üç sahınlı bir plan şemasına sahip olduğunun en önemli kanıtıdır. Bu kanıt, dönemsel ve bölgesel mimari karşılaştı-

38 Koçak, 2022, 79-80.

39 Şen, 2020, 506, 507.

malar ile de desteklenmektedir. Adilcevaz Ulu Camii, üç sahnalı plan şemasının Erzurum ve Bitlis'teki bazı eserlere prototip oluşturduğu görüşü⁴⁰ ile, bölgenin mimari gelişimi ve etkileşimler açısından önem kazanmaktadır. Bu bağlamda, Adilcevaz Ulu Camisinin tasarımı yaklaşımı Güler ve Aktuğ Kolay'ın çalışmasında belirtildiği gibi, 12. yüzyıl Anadolu camilerinde görüldüğü üzere harimlerde bir mekân bütünlüğünün olmadığı, cephelerin ise genellikle düz duvar niteliğinde olduğu⁴¹ görüşünü destekler.

Yapılan araştırmalar II. Dönemde, 12. yüzyılda üç sahnalı olarak inşa edildiği düşünülen caminin batısına iki sahn daha eklenerek, yapının beş sahnalı hale getirildiğini göstermektedir. Yapının Vakıflar Genel Müdürlüğünden erişilen tarihsiz eski fotoğrafları incelendiğinde, yapı genişleme hattının rahatlıkla algılanabildiği görülmektedir. Ayrıca bu dilatasyonun yapının dışında olduğu kadar içinde de görüldüğü 05.06.1972 tarihli Vakıf Eski Eser Fişinde⁴² belirtilmiştir. Tuncer'in 1971 yılında yayınlanan bir makalesinde de, ilk üç sahn ve sonradan eklenen iki sahnalı bölüm arasındaki farklılıklar tanımlanmıştır⁴³.

Caminin inşasında kullanılan taştan daha farklı bir taş kullanılarak yapılan süslemeler ve yapıım tekniği açısından Anadolu Selçukluları dönemine ait olduğu düşünülen mimari öğelerin aslında caminin üç sahnalı olarak inşa edildiği I. döneme ait olduğu ve sonraki dönemlerde yapılan onarım çalışmaları sırasında yapının belli bir kota kadar yıkılmasından sonra, doğu ve güney cephelerinde dekorasyon amaçlı değerlendirildiği düşünülmektedir.

Yapı tarihi süreçte birçok kez onarılmış olmalıdır. Daha önce yayınlanmamış eski fotoğraflarının incelenmesinden, III. Dönemde yapının üst kotlarında özellikle de tepe pencerelerinin alt kotuna kadar olan bölümde taşların derzlerinde ayrışmalar olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yapılan onarım çalışmaları sırasında, Tuncer tarafından spolia nitelikli olduğu belirtilen batı yönden üçüncü tepe penceresi üzerinde bulunan taş öge, onarım sırasında batı yönden üçüncü tepe penceresi üzerine taşınmıştır. Bu durum caminin üst kotlarında bu dönemde kapsamlı onarıma gidildiğinin göstergeleridir.

IV. Dönemde yapının doğu bölümüne III. Dönemde eklenen bölüm yıkılmış ve camiye yönelik onarım çalışmaları yapılmıştır.

Çok katmanlı mimari mirasa sahip ülkemizde, bir tarihi yapının koruma projesinin hazırlanması çalışmaları kapsamında, öncelikle çağdaş yöntemler kullanılarak yapı belgelenmeli ve rölövesi hazırlanmalıdır. Yapının restitüsyon araştırmaları sırasında ise tarihi süreçte ne tür müdahalelere maruz kaldığı araştırılmalı, yapının her bir dönemdeki durumu ve özgün niteliği arasındaki değişiklikler incelenmeli ve yapının değişimi, dönüşümü anlaşılmaya çalışılmalıdır. Daha sonra, hem yapının belgelenmesi sürecinde elde edilen bilgilerden, hem de restitüsyon araştırması sürecinde gerçekleştirilen değişmişlik/

40 Tuncer, 1971, 7.

41 Güler ve Aktuğ Kolay, 2006, 90.

42 Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi.

43 Tuncer, 1971, 7-8.

güvenilirlik analizlerinden ve dönemleme çalışmalarından yararlanılarak, onarım- restorasyon çalışmaları kapsamında uygulanacak müdahale önerileri geliştirilmelidir. Restitüsyon araştırması aşamasında tarihi yapıları tanımaya çalışarak, anlayarak, tarihi süreçteki değişmişliğinin irdelenmesi, yapıların özgün niteliğine saygılı doğru müdahalelerin geliştirilmesine ve korunmasına katkı sağlayacaktır⁴⁴.

TEŞEKKÜR

Araştırma çalışmasına, arşivlerindeki önemli belgeleri paylaşarak katkı veren **Vakıflar Genel Müdürlüğü** ve **Bitlis Vakıflar Bölge Müdürlüğü**'ne teşekkür ederim. Ayrıca yapının mimarlık tarihi ve sanat tarihi açısından değerlendirilmesi sürecinde tartışma ortamı sağladığımız **Çiğdem Başkan** ve **Şule Pfeiffer Taş**'a değerli görüşleri ve katkıları için minnettarım.

44 Kuleli, 2022, 394-395.

KAYNAKÇA

- Adilcevaz ilçesinin Van Gölü Havzası üzerinde konumu (1924). Harita Genel Müdürlüğü, <https://www.harita.gov.tr/urun/bitlis-fiziki-il-haritasi/>
- Arık, O. (1971). *Bitlis Yapılarında Selçuklu Rönesansı*, Ankara 1971.
- Aslanapa, O. (1990). *Türk Sanatı –Başlangıcından Beylikler Devri Sonuna Kadar-Cilt I-II*, Ankara.
- Aslanapa, O. (1991). *Anadolu'da İlk Türk Mimarisi, v Başlangıcı ve Gelişmesi*, Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Bakırer, Ö. (1976). *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrabları*, Ankara.
- Baş, G. (2002). *Bitlis'teki Mimari Yapılarda Süsleme*, Bitlis.
- Boran, A. (1994). *Van Gölü Çevresindeki Tek Kubbeli Camilerin Türk Sanatındaki Yeri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Van.
- Erken, S. (1977). *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler II*, Ankara.
- Eski Fotoğraflar. (2008). Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi (VGMA).
- Güler, M., Aktuğ Kolay, İ. (2006). 12. yüzyıl Anadolu Türk camileri, *itüdergisi/a mimarlık, planlama, tasarım* Cilt:5, Sayı:2, Kısım:1, 83-90.
- Kılıç, O. (1999). *16. Yüzyılda Adilcevaz ve Ahlat (1534-1605)*, Ankara: Tamga Yayıncılık.
- Koçak, Z. (2022). XVI. Yüzyıl Tapu Tahrir Defterlerine Göre Bitlis ve Yöresi Zâviyeleri, *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Sayı: 82; 79-118. <https://doi.org/10.32704/erdem.2022.82.079>
- Kuleli, A. E. (2012). Adilcevaz Ulu Camii Rölöve ve Restitüsyon Raporu, Van Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi.
- Kuleli, A. E. (2022). An Approach to Adapting Historical Buildings to Reuse: The Case of Kostaki Mansion in Trabzon/Tarihi Yapıların Yeni Kullanıma Uyarlanması Yaklaşımı: Trabzon Kostaki Konağı Örneği, *Journal of Turkish Studies*. DOI:10.7827/TurkishStudies.57596.

- Kuleli, A. E. ve Demiroğlu, M. (Nisan, 2012). *Adilcevaz Eski (Ulu) Camiinde Kullanılan Ahlat Taşı Değerlendirmesi* (Poster). 65. Türkiye Jeoloji Kurultayı, JMMOB Jeoloji Mühendisleri Odası.
- Ögel, S. (1966). *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, Ankara.
- Payaslı Oğuz, G., Aksulu, I. B. (2016). Geleneksel Bitlis Evleri: Koruma Sorunları ve Öneriler, *Megaron*, 11/ 1: 63-77.
- Sözen, M. (1971). *Diyarbakır'da Türk Mimarisi*, İstanbul.
- Şen, K. (2018). Bitlis Ulu Camii Ve Bitlis Kalesine Ait İki Önemli Kitabe, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, Cilt: 5, Sayı: 10, 147-156.
- Şen, K. (2020). Hz. Ömer'in Yadigârı Muş Ulu Camii Ve Hacı Ali Evliya (Abdolvahab Gazi) Hz. Türbesi, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 65, Aralık, 487-516
- Tuncer, O. C. (1971). Bitlis Adilcevaz Eski Camii, *Önasya*, VII/ 73, Ankara (Eylül) 6-7.
- Uluçam, A. (2002). *Ortaçağ ve Sonrasında Van Gölü Çevresi Mimarlığı-II-Bitlis*, Ankara.
- Top, M. (2012). *Adilcevaz Kalesi: Ortaçağ ve Osmanlı mimari dokusu üzerine gözlemler*. 1. Uluslararası Ahlat-Avrasya Kültür ve Sanat Sempozyumu, 23-25 Ağustos 2012, Ahlat, Bitlis.
- Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi (VGMA), Ankara.
- Yaşa, R. (1992). *Bitlis'te Türk İskanı (XII.-XIII.Yüzyıl)*, Ahlat Kültür Vakfı Yay. No.2, Ankara.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar bir çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek beyanı yapmamıştır.

İntihal ve Diğer Etik Beyanlar: İntihal taraması *iThenticate* yazılımıyla yapılmış ve benzerlik oranı, derginin üst sınırı olan %15’in altında çıkmıştır. Yazar, kullandığı görsellerle ilgili bir telif problemi olmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Plagiarism & Other Ethical Statements: Plagiarism detection was conducted using the *iThenticate* software and the similarity ratio was detected below the journal’s upper limit of 15%. The author declared that there is no copyright problem with the images she used.

Makaleler, ilk başvurudan yayın aşamasına değin, ön inceleme, hakem değerlendirme, editör ve İngilizce editörü inceleme süreçlerinde görülen ihtiyaçlara göre, gözden geçirme ve düzeltme yapabilmesi amacıyla yazara en az bir kere geri gönderilmekte ve yayın öncesinde de yazarın son durum onayı alınmaktadır. Yoğunluk ve personel sıkıntısı dolayısıyla dergi tarafından ayrıca nihai, detaylı bir redaksiyon işlemi yapılamamaktadır. Dilin kullanımı, imlâ ve redaksiyonla ilgili hususlar ve kullanılan görsellerin kalitesi yazarların sorumluluğundadır.

From the first submission to the publication stage, articles are returned to the author at least once for review and correction, depending on the needs encountered during the preliminary review, peer review, editor and English editor review processes. In addition, the author’s approval is obtained for the final version of the article in publication format before publication. Due to the density, and lack of personnel, no additional redaction (editing the writing/typing) is performed by the journal. The language usage, expressing style, spelling, typing and reduction matters and the quality of the images used are the responsibility of the authors.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | Ege University, Faculty of Letters
Sanat Tarihi Dergisi | Journal of Art History
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 34, Sayı: 1, Nisan 2025 | Volume: 34, Issue: 1, April 2025

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Selami FEDAKAR ♦ Baş Editör (Editor in Chief): Dr. Ender ÖZBAY ♦ Editöryal Kurul (Editorial Board): Prof. Dr. Lale DOĞER, Prof. Dr. Semra DAŞCI, Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryâ - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

(İlgili sayının bilimsel hakemleri, tüm makaleleri içeren “Sayı Tam Dosyası”nda belirtilmiştir.)

(The scientific referees of the relevant issue are presented in the “Full Issue File” containing all articles.)

[İnternet Savfası \(Acık Erisim\)](#)

[İnternet Page \(Open Access\)](#)

DergiPark
ACADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.



MEMLÜKLU KİTÂBELERİNDE HÂKİMİYET VE TABİİYYET İFADELERİ OLARAK TÜRKLER*



THE TURKS AS EXPRESSIONS OF SOVEREIGNTY AND SUBORDINATION IN MAMLUK INSCRIPTIONS

Kemal ÖZKURT**

ÖZ

İslam kitabe geleneğinde, banî veya sadece dönemin sultanı olarak hükümdarları öven ifadelerle sıkça rastlanır. Bu durumda bazen sultanın yaptığı savaşlar ve kazandığı zaferler de anlatılır. Hakimiyeti altında bulunan coğrafyalar veya milletlerden bahsetmek de hükümdarın büyüklüğünü ifade bakımından başvurulan araçlardan biridir. Övgülerin karakterini belirleyen asıl etken, çoğunlukla kitabenin hangi yapı türü ve yapının hangi kısmında yer aldığıdır. Mezar anıtlarında ve dini mimaride daha mütevazı ifadeler tercih edilirken, sivil mimari örneklerinde övgü sınırları zorlanmaktadır. Türk hükümdarları kitâbelerde yönettikleri milletlerden bahsederken, genellikle kendi milletlerinin adını anmaz, çevre kültürlerle vurgu yaparlar. Bu anlamda başta gayrimüslimler olmak üzere komşu Müslüman milletler de bu ifadede yerlerini alırlar. Arap, Acem, Rum, Ermeni şeklinde uzayan liste, zaman zaman bütün milletlerin hükümdarlarının efendisi şeklinde de bitebilmektedir. Batılı ve Avrupalı anlamında kullanılan “Efrenç”, geniş anlamda İslam coğrafyasının batısındaki tüm gayrimüslimleri nitelemektedir. Bazen Müslüman halklardan bahsedilirken Şam örneğinde olduğu gibi, şehir veya coğrafya zikredilerek orada yaşayanlar ve yerel yönetimler kastedilir. Bu makalede, bir Türk devleti olarak Memlûkluların mimari kitâbelerinde, Türkleri ifade etmek üzere doğrudan kullanılan “Türk” ve zaman zaman coğrafyadan hareketle bir isimlendirme olarak kullanılan “Rûm” gibi terimler, kitâbeleri bağlamında ele alınıp, öncülleri, çağdaş ve haleflerinin örnekleri ile mukayese edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Memlûklû, Türk, kitâbe, hâkimiyet, mimari.

ABSTRACT

In the tradition of Islamic epigraphy, it is common to encounter laudatory expressions praising rulers, either as patrons (bânî) or simply as the reigning sultans of the time. In such cases, the inscriptions may also recount the sultan’s military campaigns and victories. Referring to the territories or peoples under the sultan’s rule is another rhetorical

* Bu makale, 25-28 Ekim 2023 tarihinde Samsun’da düzenlenen 27. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu’nda bildiri olarak sunulmuştur.

** Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Samsun. ♦ ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3841-7250> ♦ E-mail: kemal.ozkurt@omu.edu.tr

device employed to underscore the magnitude of his sovereignty. In this context, the number of nations governed and the vastness of the lands controlled are among the elements that signify the ruler's power.

In the epigraphic material from the early period of Turkish-Islamic epigraphy -such as that of the Qarakhanids, Ghaznavids, and Great Seljuks- it is observed that Turkish rulers made little explicit reference to their own ethnic identity in inscriptions when mentioning the peoples, they governed. In contrast, the names of surrounding cultures appear more frequently in these texts. In this regard, both neighboring Muslim communities and, notably, non-Muslim groups are often included in such expressions.

Beginning with the Anatolian Seljuks and continuing into the Ottoman period, we begin to encounter explicit references to the term "Turk". A similar emphasis on Turkish identity is also notable in the inscriptions of the Mamluk Sultanate, a contemporary Turkish state of the Ottomans.

The list, often extending with references such as Arab, Persian, Rûm (Anatolian), and Armenian, may at times conclude with a phrase such as "master of the rulers of all nations." This expression serves as a summarizing formula, especially when the architectural space available for the inscription reaches its limit, replacing the enumeration of further ethnic or cultural groups with a comprehensive reference to "all peoples."

Despite its specific origins and early usage, the term "*Afranj*", which came to denote "Western" or "European" during the Mamluk period, broadly referred to all non-Muslims living in the western regions of the Islamic world. Although it appears only in a limited number of examples, the political implications of the geographical area it denotes are of particular significance.

Although the term "'Ajam" underwent semantic expansion and shifts over different periods, in its narrower sense it refers specifically to Persians, while in a broader sense it can denote all foreign peoples, depending on the perspective of the user. However, within the context of Mamluk epigraphy -the focus of this article- the term 'Ajam most often signifies the Iranian people and the broader Persian cultural sphere.

The *Daylamites* -an Iran- centered ethnic group that ruled over the same geographical region- also appear among the communities mentioned in Mamluk epigraphy. In Mamluk inscriptions, the Turks are frequently mentioned in conjunction with the Daylamites.

This paper aims to examine the terms directly used to refer to the Turks in the inscriptions of the Mamluks -as a Turkish state- such as *Turk* and, occasionally, *Rûm*, which is employed based on geographical association.

Keywords: *Mamluk, Turk, Inscription, Sovereignty, Architecture.*

GİRİŞ

Mısır’da siyasi bir güç olarak Türklerin varlıkları, öncelikle Abbasi ordusun-
daki Türk askerler ile başlar. Ahmed b. Tolun et-Türkî, Mısır’daki Türk askerlerinin de
desteği ile Toluniler Hanedanını kurmuştur. Bu devlet Mısır, Suriye ve Hicaz bölgelerini
hâkimiyeti altına almıştır (868-905). Tolunoğullarından sonra yine Mısır merkezli ola-
rak, başka bir Türk hanedanı olan İhşidler, Suriye ve Filistin’i de içine alan coğrafya-
ya hükümrân olmuşlardır (935-969)¹. Adı geçen coğrafyalara ilaveten, Yemen ve Kuzey
Afrika’yı da içine alan bölgelere hâkim olan Eyyubiler’in (1171-1462) ordusunda, gös-
terdikleri başarılarla büyük bir güç elde eden Memlûkler, Eyyubi sultanı için tedirginlik
kaynağı olurlar. Memlûk emiri Baybars el-Bundukdârî, kendilerini tasfiye etmeye çalışan
Eyyubi Turan Şah’ı öldürerek Mısır’da Memlûk Devleti’ni kurmuştur².

Memlûk Devleti, “Bahri Memlûkler” (1250-1382) ve “Burci Memlûkler” (1382-
1517) şeklinde iki dönemde ele alınır. Eyyûbî ordusundaki Türk asıllı askerlerin, Kahi-
re’de Nil Nehri’nin içinde yer alan Ravda Adası’ndaki kışlalarda bulunmaları dolayısıyla
bunlara el-Memâlik el-Bahriyye (Bahri Memlûklular) adı verilmiştir³.

Kalavun, kendi hanedanını kurmak için 3700 kadar Çerkez Memlûkü, Kal’atül-
cebel’in burçlarına yerleştirmiş ve bu mekâna nisbetle bunlara Burci Memlûkler denmiş-
tir. Memlûklû Devleti, 1517’deki Sultan Tomanbay ve Osmanlı padişahı Yavuz Sultan
Selim arasındaki savaşla son bulmuştur⁴.

Memlûklû Devleti, kendinden önceki Türk devlet geleneği ve başta mimari ol-
mak üzere tüm sanatlarda kültürel mirası almış, yorumlayarak yeni kurum ve formlar ek-
leyerek kendinden sonraki kuşaklara devretmiştir. Özellikle yapılarıdaki devasa boyutlar,
kubbe sayılarındaki artış ve tezyinatta renklerle öne çıkmıştır. Anıtsal Cuma camileri ile
birlikte zamanla cami işlevi de kazanan ve külliyelerin merkezini oluşturan medreseler,
taçkapı ve eyvanları ile Memlûklû mimari repertuarında önemli bir yer tutmaktadır. 267
yıllık devlet hayatında, kendine özgü bir mimari üslup oluşturan ve çok sayıda iddialı eser
veren Memlûklûlar, İslam sanatında önemli bir yer işgal etmektedir.⁵

Memlûklû Devleti’nden, dönem kaynaklarında genellikle “ed-Devletu’t-Turkiyye-
” (دولة الترك) olarak bahsedilmektedir.⁶ Memlûkluların Türk soylu olmalarına rağmen,
hâkimiyet alanlarının Kuzey Afrika ve yönettikleri halkların da Araplar olması dolayısıy-
la, Memlûk sanatının bir Türk sanatı olarak ele alınıp alınamayacağı tartışılmaktadır⁷. Bu
makalenin konusu Memlûklû epigrafisinde “Türk” isminin kullanımı ve bağlamı olması
dolayısıyla, Memlûklû sanatına ilişkin tartışmalara da katkı sunacağı düşünülmektedir.

1 Uluçay, 2012, 139-141.

2 Ayaz, 2015, 25-28.

3 Uzunçarşılı, 1998, 271-273.

4 Miroğlu, 1992, 305-310.

5 Rabbat, 2010, 19, 33.

6 Eş-Şeyh Ebî'l-‘Abbas Ahmed el-Kalkaşendî, 1915, 236.

7 Eruz, 2004, 97.

Memlûklü dönemi tarihçisi, bilim adamı ve münşi Kalkaşendî, Subhu'l-A'shâ adlı meşhur eserinde, Arap olmayan milletlerin başında Türklere yer verir. O dönemin Mısır meliklerinin soyunun Türk olduğunu söyleyip, Türklerin soyunun Hz. Nuh'un oğlu Yefes'e uzanan ve nihayet zamanına Selçuklulara inen bir silsileyi verir. Bilim adamı olmanın yanı sıra devlet bürokrasisinde de yer alan Kalkaşendî'nin bu ifadesi, devletin resmi tutumu niteliği taşımaktadır⁸.

1. Kitâbelerde Hâkimiyet ve Türkler

1.1. Han Kitâbesi

Kudüs İslam Eserleri Müzesi'nde muhafaza edilen Baybars Salihî dönemine ait han kitâbesi, bazı okunamaz haldeki kelimelere rağmen, bu makalenin konusuna ilişkin bilgi verir mahiyettedir:

- 1- بِسْمِ اللَّهِ (الله) الرحمن الرحيم ... [و صَلَّى الله على سيدنا محمد و آله
- 2- مِمَّا أَمَرَ بِإِنْشَاء [هذا الخان المبارك ...] و باباه الجسيم
- 3- مولانا السلطان الأعظم.... مالك رقاب] الأمم ملك
- 4- العرب و العجم [و الترك... الملِك الظاهر
- 5- ركن الدنيا و الدين أبي الفتح بيبرس الصالحى ... قسي]-م أمير المؤمنين
- 6- ضاعف الله [اقتداره...] و أعزَّ نصره
- 7- و كتب فى آخر [... سنة] إثنين و ستين و ستمائة
- 8- و الحمد لله وحده [...] و ... [آله] و سلم

Rahman ve rahim olan Allah'ın adıyla. Allah'ın selamı efendimiz Muhammed'in ve ehl-i beytinin üzerine olsun. Bu mübarek han ve yüksek kapısının yapımını, efendimiz, büyük sultan, Arap, Acem ve Türk meliklerinin özgürlüğünü elinde tutan, Melik Zahir, din ve dünyanın rüknü, büyük fatih Baybars Salihî, halifenin siyasi ortağı, Allah onun iktidarını uzun kulsın ve onu zafere ulaştırsın, emretti. Bu yazı 662/1264 yılı sonlarında yazıldı. Hamd, bir olan Allah'a, salât ve selam Peygamber'in üzerine olsun⁹.

Kitâbede, yöneticinin kimliği ile birlikte, hâkimiyet ve tabi olmayı içeren bazı ifadeler bulunmaktadır. Bunlar: Milletlerin özgürlüğünü elinde tutan anlamında “mâlikü rikâbi'l-umem” (مالك رقاب الامم), Arap, Acem ve Türklerin meliki anlamında “meliku'l-Arab ve'l-Acem ve't-Turk” (ملك العرب و العجم و الترك) ifadeleridir.

⁸ <https://shamela.ws/book/9429/417>, (كتاب صبح الاعشى في الانشا), (Erişim 20.06.2024)

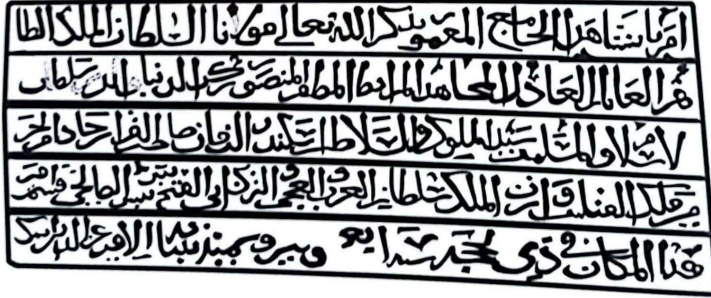
⁹ Bkz. Thesaurus D'épigraphie Islamique.

1.2. Kâre Ulu Camii Kitâbesi

Suriye’de Şam ve Humus’u birbirine bağlayan yolda yer alan Kâre şehrindeki yapıda, Memlûklı Sultanı Baybars Salihî dönemine ait 1266 tarihli beş satırlık kitâbenin (Fot.1) metni şöyledir:

- 1- أمر بإنشاء هذا الجامع المعمور بذكر الله تعالى [مولانا] السلطان الملك الظا
- 2- هر العالم العادل المجاهد المرابط المظفر المنصور ركن الدنيا والد[ين سلطان]
- 3- الإسلام والمسلمين سيد الملوك والسلاطين إسكندر الزمان صاحب القرآن خادم الحر
- 4- مين ملك القبلتين وارث الملك سلطان العرب والعجم والترك أبي الفتح بيبرس الصالحي واتمام(?)
- 5- هذا المكان في ذي الحجة سنة أربعة وستين وستماية بناية الأمير عز الدين أيبك.

Allah'ı zikirle mamur olan bu caminin inşa edilmesini, âlim, âdil, mücahid, murâbıt, muzaffer, mansur efendimiz, dünya ve dinin dayanağı, İslam ve Müslümanların sultanı, melikler ve sultanların efendisi, zamanın İskender'i, üstün hükümdar¹⁰, iki haremın hizmetkârı, iki kâblenin (Kudüs-Mekke) meliki, mülkün sahibi, Arap, Acem ve Türklerin sultanı, büyük Fâtih, Baybars Sâlihî emretmiştir. Bu mekânın inşası 664/1266 yılı Zilhicce ayında Emir İzzeddin Aybek nâibliğinde tamamlanmıştır¹¹.



Fot.1: Kâre Ulu Camii'nin Kitâbesi (Ferec Huseyn Ferec el-Huseynî, 2018)

Kâre Ulu Camii inşa kitâbesinde kimlik ve hâkimiyet ifadesi olarak; Meliklerin efendisi anlamında “seyyidu’l-mulûk” (سيد الملوك), büyük hükümdar anlamında “sâhibu’l-kırân” (صاحب القرآن), Arap, Acem ve Türklerin sultanı manasında “Sultânu’l-‘Arab ve’l-‘Acem ve’t-Turk” (سلطان العرب والعجم والترك) ifadelerine yer verilmiştir.

10 Yazılışı Kur’an’a benzeyen kelime, “karân” telaffuzuyla Büyük hükümdar anlamında, çok sayıda Müslüman yönetici, örneğim Emir Timur için kullanılır. Dekhoda, 1998, 14772-14774.

11 Ferec Huseyn Ferec el-Huseynî, 2018, 139.

1.3. Halid bin Velid Türbe Kitâbesi

Sultan Baybars'ın Halid bin Velid Türbesi için hazırlattığı ve günümüzde, Şam Milli Müzesi'nde bulunan, 664/1266 tarihli bu ahşap levhadaki beş satırlık kitâbede (Fot.2), şu ifadeler yer almaktadır:

- 1- بسم الله الرحمن الرحيم أمر بإنشائه على حرم سيف الله وصاحب رسول الله خالد بن الوليد
- 2- رضي الله عنه مولانا السلطان الملك الظاهر ركن الدنيا والدين وسلطان الإسلام والمسلمين قاتل الكفرة
- 3- والمشركين قاهر الخوارج والمتمردين [محد] بي العدل في العالمين ملك البحرين صاحب القبلتين خادم الحرمين الشريفين وارث
- 4- الملك سلطان العرب والعجم والترك
- 5- اسكندر الزمان وصاحب القرآن ببيرس الصالحى قسيم أمير المؤمنين أعز
- 5- الله سلطانه عند عوده على [حمص] للغزاة ببلاد سبيس وذلك في شهر ذي الحجة سنة أربعين وستين وستماية".

Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla. Allahın kılıcı, Allah Rasulünün (salat ve selam onun üzerine olsun) dostu, Halid bin Velid'in türbesinin yapımını, efendimiz Sultan Melik Zâhir dünya ve dinin dayanağı İslam ve Müslümanların Sultanı, kafır ve müşrikleri yok eden, Harici ve isyancıları itaat altına alan, alemde adaleti ihya eden, iki denizin meliki, iki kıblenin sahibi, iki şerefli haremın koruyucusu, mülkün vârisi, Arap, Acem ve Türklerin sultanı, zamanın İskender'i, üstün hükümdar, Baybars Sâlihî, Halifenin güç ortağı, Allah saltanatını yüceltsin, Sis kentini fethederken uğradığı Humus'ta, 664/1266 yılı zilhicce ayında emretti¹².



Fot.2: Halid bin Velid Türbesi'nin Ahşap Kitâbesi (Discover Islamic Art, 2024)

12 Ferec Huseyn Ferec el-Huseynî, 2018, 298.

Kitâbede doğrudan hâkimiyet ve milliyetle ilgili olarak kullanılan ifadelere, mülkün vârisi anlamında “vârisu’l-mülk” (وارث الملك) ile başlanmış, Arap, Acem ve Türklerin sultanı anlamında “Sultânu’l-‘Arab, ve’l-‘Acem ve’t-Turk” (سلطان العرب والعجم و الترك) lakabıyla devam etmiştir.

Kitâbe, milattan önceki yüzyıllardan Büyük İskender’in adına yer verilerek, Memlûklukl sultanının “Zamanın İskenderi” olarak nitelenmesi bakımından anlamlıdır. Ayrıca günümüzde Kozan adıyla, Adana’ya bağlı bir şehrin adının geçmesi bakımından da önemlidir. Eski adı Sis olan yerleşim, o dönemde Kilikya’nın başkentidir¹³.

1.4. Zahir Baybars’ın Halid bin Velid Türbesindeki Vakfiyesi

Toplam sekiz satırdan oluşan uzunca vakfiye metninin burada sadece hâkimiyeti ifade eden ilk üç ve son satırların metin ve tercümesine yer verilecektir¹⁴.

- 1- بسم الله الرحمن الرحيم هذا مكتوب بما وقفه مولانا السلطان الملك الظاهر السيد الأجل العالم العادل المجاهد ركن الدنيا والدين سلطان الإسلام
- 2- والمسلمين سيد الملوك والسلاطين وارث سلطان العرب والعجم والترك فاتح الحصون والقلاع والأمصار مبيد الفرنج والأرمن والتتار ملك البحرين
- 3- صاحب القلعتين خدام الحرمين الشريفين الأمر ببيعة الخليفتين أبو الفتح بيبرس الصالحى خلد الله سلطانه على مصالح هذا المشهد الشريف المعروف بخالد بن الوليد رضي الله عنه
- ...
- 8- وكان الفراغ منه في شهر ربيع الأول سنة ست وستين وستماية

Rahman ve rahim olan Allah’ın adıyla. Bu vakfiye, efendimiz, sultan melik zahir, büyük efendi, âlim, adil, mücahit, dinin ve dünyanın dayanağı, İslam’ın ve Müslümanların sultanı, meliklerin ve sultanların efendisi, Arap, Acem ve Türk sultanlarının varisi, surlar, kaleler ve ülkelerin fatihi, Frenk, Ermeni ve Tatarların yok edicisi, iki denizin meliki, iki kâblenin sahibi, Haremeyn-i Şerifeyn’in hizmetkârı, iki halifeye biatı emreden, büyük fatih Baybars Sâlihî Allah onun saltanatını ebedi kılsın, Halid bin Velid (Allah ondan razı olsun)’e ait olan bu türbeye vakfedilenleri beyan etmektedir... 666/1268 yılında tamamlanmıştır.

Kitâbede, vakıf sahibi Zahir Baybars, melikler ve sultanların efendisi anlamında “seyyidu’l-mulûki ve’s-selâtin” (سيد الملوك والسلاطين), Arap, Acem ve Türk sultanlarının varisi anlamında “vârisu sultâni’l-‘Arab ve’l-‘Acem ve’t-Turk” (وارث سلطان العرب والعجم و الترك) ifadesine yer verilmiştir.

Kitâbede Memlûklukl sultanından, Frenkler (Avrupalı), Ermeniler ve Tatarları yok eden olarak bahsedilmesi, İslam epigrafisinde az rastlanan bir ifade olarak, bu kitâbede yer almaktadır.

13 Turan, 2009, 294.

14 Ferec Huseyn Ferec el-Huseynî, 2018, 303.

1.5. Halid bin Velid Türbesi'nde Onarım Kitâbesi

Sahabi ve büyük bir komutan olan Halid bin Velid'in mezarı Humus'ta bulunmaktadır. Türbede Eşref Halil bin Kalavun tarafından yaptırılan ve pencerelerin yenilenmesi ile ilgili olarak yazılan kitâbe sekiz satırdan oluşmaktadır¹⁵.

- 1- بسم الله الرحمن الرحيم جدد هذا الشباك المبارك في هذا المشهد الخالدي
- 2- رضي الله عنه في أيام مولانا السلطان الأعظم الملك الأشرف العالم العادل المجاهد
- 3- المرباط المتأغر المظفر الهمام ملك الأنام صلاح الدنيا والدين سلطان
- 4- الإسلام والمسلمين ناصر الملة المحمدية محي الدولة العباسية ملك البحرين صاحب القيلتين و
- 5- وارث الملك سلطان العرب والعجم والترك مالك رقاب الأمم جامع فضيلتي السيف
- 6- والقلم أبي الفتح خليل خلد الله سلطانه وأفاض على الرعاية كافة عدله وإحسانه
- 7- ابن مولانا السلطان الشهيد الملك المنصور سيف الدنيا والدين قلاوون قدس الله روحه
- 8- ونور ضريحه وذلك عند توجهه إلى فتح قلعة الروم بتاريخ سنة إحدى وتسعين وستماية

Rahman ve rahim olan Allah'ın adıyla. Halid bin Velid, Allah ondan razı olsun türbesinin şebekeleri, efendimiz büyük sultan Melik Eşref, âlim, âdil, mücahid, murâbıt, musâğir, muzaffer, canlılara himmet eden, dinin ve dünyanın salâhi, İslam ve Müslümanların sultanı, Millet-i Muhammediye'nin yardımcısı, Abbasi Devletini ihya eden, iki denizin meliki, iki kıblenin sahibi, mülkün mirasçısı, Arap, Acem ve Türk sultanlarının meliki, milletlerin özgürlüğünü elinde bulunduran, kılıcın ve kalemin faziletlerini birleştiren, büyük fatih Halil, Allah saltanatını ebedi kılsın, reâyâsının tümüne adaletini ve ihsanını yaysın, oğlu şehit Sultan Melik Mansur Seyfuddunya ve 'd-din Kalavun, Allah onun ruhunu mukaddes kılsın ve türbesini nurlandırsın, Rum Kalesini fethetmiş olduğu 691 yılında yenilenmiştir.

Kitâbede İslam ve Müslümanların sultanı ifadesinden sonra, yine aynı anlama gelmek üzere “Millet-i Muhammediye” nitelemesine yer verilmesi az rastlanan örneklerdendir. Mülkün varisi, “Arap, Acem, Türk sultanlarının Meliki” ifadesi aslında önceki ifadeleri coğrafi anlamda tekrarlayan isimlendirmedir.

Kitâbe, Anadolu'ya (Rûm) yapılan bir askeri sefer esnasında gerçekleşen onarım emri ve uygulaması bakımından da farklı bir özellik göstermektedir.

1.6. Makam-ı Mûsa Aleyhisselam Kitâbesi

Filistin topraklarında, Kudüs'e 15 km kadar mesafede, Sultan Melik Zahir'in emriyle, Hz. Musa makamı olarak inşa edilen yapıda, Memlûklü dönemine ait bir kitâbe (Fot.3) bulunmaktadır¹⁶.

¹⁵ Ferec Huseyn Ferec el-Huseynî, 2018, 305.

¹⁶ Kamil Cemil el-'Aselî, 1991, 26-28.

بسم الله الرحمن الرحيم إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر، أمر بإنشاء هذا المقام الكريم على ضريح موسى الكليم عليه الصلاة والسلام مولانا السلطان الملك الظاهر السيد الأجل العالم العادل المؤيد المظفر المنصور ركن الدنيا والدين السلطان الإسلام والمسلمين سيد الملك والسلاطين، فاتح الأمصار مبيد الفرنج والتتار مقتلع القلاع من أيدي الكفار، وارث الملك سلطان العرب والعجم والترك. اسكندر الزمان صاحب القرآن، ملك البحرين مالك القبلتين خادم الحرمين الشريفين، الأمر ببينة الخلفين أبو الفتح بيبرس قسيم أمير المؤمنين خلد الله سلطانه وذلك بعد عودة ركابه العزيز من الحج المبرور وتوجهه لزيارة القدس الشريف تقبل الله منه في نيابة عبده ووليه الأمير الكبير المठाغر جمال الدين أقوش النجبي كافل الممالك الشامية أعزه الله، في شهور ثمان وستين وستمائة للهجرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة، بولاية العبد الفقير إلى الله تعالى محمد بن رجال عفا الله عنه

Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla. Allah'ın mescitlerini yalnızca Alla''a ve ahiret gününe inananlar imar ederler. Bu şerefli makamı Kelamullâh olan Musâ'nın (salat ve selam onun üzerine olsun) türbesi üzerine kurulmasını, efendimiz, Sultan Melik Zahir, büyük efendi, âlim, adil, desteklenen, muzaffer, mansûr, dünyanın ve dinin direği, İslam ve Müslümanların sultanı, meliklerin ve sultanların efendisi, ülkeler fatihi, Frenk ve Tatarları yok eden, kâfirlerin elinden kaleleri söküp alan, mülkün mirasçısı, Arap, İran ve Türklerin sultanı, zamanın İskender'i, üstün hükümdar, iki denizin meliki, iki kıblenin sahibi, iki şerefli haremın hizmetçisi, iki halifeye biati emreden, büyük fatih Baybars, halifenin siyasi ortağı, Allah, saltanatını daim kılsın, makbul Hacdan dönüşünden sonra Kudüs'ü ziyarette teveccühünden sonra, Allah kabul etsin, emretti. Memuru ve dostu Şam Nâibi Cemalüddin Akkuş'un niyabetinde, Allah onu yüceltsin, Peygamber efendimizin (selamların en güzeli, dostlarının üzerine olsun) hicretinin 668/1269 yılı aylarında, fakir kul Muhammed bin Rihâl, mütevelliliğinde yapıldı, Allah onu bağışlasın.

Fot.3:

Makam-ı Musâ
Aleyhisselam Kitâbesi



Kitâbede, milletler ve hâkimiyet bağlamında, mülk ve sultanların efendisi manasına (مبيد الفرنج والتتار), Frenk ve Tatarları yok eden manasına (سيد الملك والسلطين), Arap, Acem ve Türklerin sultanı manasına (سلطان العرب والعجم والترک), zamanın İskenderi anlamında (اسکندر الزمان) nihayet büyük hükümdar anlamında “sâhibu’l-karân” (صاحب القرآن) ifadelerine yer verilmiştir.

1.7. Baalbek Ulu Camii Onarım Kitâbesi

Baalbek Ulu Camii’ndeki 60x94 cm boyutlarındaki 5 satırlık kitâbe, yapıdaki Memlûkluk dönemi, Mansur Kalavun zamanına ait 682/1283 tarihli onarımı anlatmaktadır.¹⁷

- 1- جدد هذا الحائط المبارك والشبابيك في أيام مولانا السلطان الأعظم شاهنشاه
- 2- مالك رقاب الأمم سيد ملوك العرب والعجم والترك والديلم الملك المعظم المنصور
- 3- سلطان الإسلام والمسلمين وقامع الكفرة والمشركين محي العدل في العالمين ملك البحرين خادم
- 4- الحرمين الشريفين أبي المعالي فلاوون قسيم أمير المؤمنين خلد الله سلطانه وأزره ببقاء ولده
- 5- وولي عهد مولانا السلطان بن السلطان علاء الدين وأدام ملكهما بتولي الأمير نجم الدين حسن نائب قلعة بعلبك ومدينتها في سنة اثني وثمانين وستماية.

Bu mübarek duvar ve pencereleri, en büyük sultan, şahlarşahi, milletlerin bağımsızlığını elinde tutan, Arap, Acem, Türk ve Deylem meliklerinin efendisi, zafer sahibi büyük melik, İslam ve Müslümanların sultanı, kafir ve müşrikleri ezen, alemlerde adaleti ihya eden, iki denizin meliki, iki şerefli haremın hizmetçisi, Ebi’l-meâlî Halifenin ortağı Kalavun’un günlerinde, Allah saltanatını ebedi kılsın, onu oğlu veliahd efendimiz sultan oğlu sultan Alaüddin ile desteklesin ve mülklerini ebedi kılsın, Balbek Kalesi ve şehrin naibi Necmüddin Hasan’ın mütevelliliğinde 682/1284 yılında yenilendi.

Kalavun dönemine ait bu kitâbede sultan, bütün milletlerin özgürlüklerini elinde tutan kişi olarak gösterilmekte ve devamında Arap, Acem, Türk ve Deylem yöneticilerinin efendisi olarak ifade edilmektedir.

1.8. İmam Ebu’l-Kâsım el-Muktedir Bi’llah Hafâcâ’nin Kabri

Mısır’da, el-Melikü’l-Âdil Zeyneddin Ketboğa, Anadolu’da Selçuklu Sultanı II. Mesud dönemine denk düşen bir mezar kitâbesinde, Rûm kelimesinin, tarih ve coğrafya bağlamında Türklere bağlanan bir örneği bulunmaktadır:

بسم الله الرحمن الرحيم
هذا قبر الامام ابو القاسم المقتدر بالله خفاجا ولد نوبة الروم وله من العمر ثلاث
سنين و نصف توفي الى رحمة الله تعالى ليلة الاربعاء سادس محرم سنة خمس و
تسعين و ستمائة

¹⁷ Subaytî, 2008, 184-185.

Esirgeyen bağışlayan Allah'ın adıyla. Bu, Anadolu'daki savaş sırasında doğan, imam Ebu'l-Kâsım el-Muktedir Bi'llah Hafacâ'nın kabridir. 695 yılı muharrem ayının 6'sı çarşamba akşamı (15 Kasım 1295 salı günü) üç buçuk yaşında Allah'ın rahmetine kavuşmuştur¹⁸.

Kitâbede Anadolu'da şeklinde tercüme edilen “Rûm” (رور) kelimesi, doğrudan Türk kelimesi kullanılmamasına karşın, coğrafyadan hareketle Türkleri ifade etmektedir.

1.9. Lübnan Hanbeli Camii

- 1- بسم الله الرحمن الرحيم جدد هذا الجامع المبارك في أيام مولانا السلطان الأعظم شاهنشاه المعظم
- 2- مالك رقاب الأمم سيد ملوك العرب والعجم والترك والديلم الملك المنصور سلطان الإسلام والمسلمين قانع الكفرة
- 3- والمشرकिन محي العدل في العالمين ملك البحرين خادم الحرمين الشريفين أبي المعالي قلاوون قسيم أمير المؤمنين خلد
- 4- الله سلطانه وشد أزره ببقاء ولده وولى عهده مولانا السلطان الملك الصالح علاء الدين وأدام (نصر)هما
- 5- وجعل البسيطة ملكهما بتولي الأمير نجم الدين حسن نائب قلعة بعلبك المحروسة ومدينتها ونظر القاضي بهاء
- 6- الدين بن خلكان وذلك العشر الآخر من جمدى الأول سنة اثني وثمانين وستمئة والحمد لله وحده.

Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla¹⁹. Bu mübarek cami, Efendimiz büyük sultan, büyük şahlarşahi, milletlerin özgürlüklerini elinde tutan, Arap, Acem, Türk ve Deylem meliklerinin efendisi, zafer sahibi, İslam ve Müslümanların sultanı, kafir ve müşrikleri ezen, alemlerde adaleti ihya eden, iki denizin meliki, iki şerefli haremın hizmetçisi, Ebil medlî, Halifenin ortağı Kalavun'un günlerinde, Allah saltanatını ebedi kılsın, oğlu ve veliahdı efendimiz sultan Melik Salih Alaaddin'in uzun ömrüyle gücünü artırsın, her ikisine yardımını devamlı kılsın. Hâkimiyet alanlarını genişletsin. Emir Necmeddin Hasan'ın mütevelliliğinde, Balbek Kalesi ve şehrinin naibi, Kadı Bahauddin bin Halkân'ın bina nazırlığında, 672/1283 yılı, Cemaziyelevvelinin son 10 gününde yenilenmiştir.

Kitâbede, Anadolu epigrafisinde bilinen Farsça kökenli yüce şahlarşahi anlayışında “şâhinşâh el-mu‘azzam” (شاهنشاه المعظم) lakabının kullanılması dikkat çeken bir ifadedir. Milletlerin özgürlüğünü elinde tutan anlamında “mâliku rikâbî'l-umem” (مالك سيد ملوك العرب), Arap, Acem, Türk ve Deylem meliklerinin efendisi anlamındaki (رقاب الامم) ifadesi milliyet ve hâkimiyet bağlamında önemlidir.

1.10. Kahire Türkmeni Camii Sebil Kitâbesi

Kahire'de, daha önce bir sebile ait olup, sonradan Türkmeni Camii duvarına yerleştirilen 740/1339-1340 tarihli kitâbede, bânîyenin hayrî şu şekilde ifade edilmektedir:

الفقير الى الله الراجية عفو الله و رحمته الحاجّة سلام زوجة الجناب المرحوم
العلائى أمير على بن التركمانى و ذلك فى شهر ربيع الأول سنة
أربعين و سبعمائة من الهجرة النبويّة أحسن الله [...] بمحمد وآله و صحبه

18 Thomas, 1884-1885, 21-28. Bkz. [Inscription Text](#)

19 Subaytî, 2008, 184-185.

Bu mübarek sebilin yapımını, Allah'ın rızasını elde etmek için, Allah'ın af ve rahmetini dileyen aciz kul, merhum yüce emir Ali bin Türkmeni'nin eşi Hacı Selma Hanım emretmiştir. Hicri Rebiul Evvel ayının 740/1339 yılında tamamlanmıştır. Allah ona...ecrini versin. ...Muhammed'e, ehline ve ashabına.²⁰

Kitâbede, hâkimiyet bağlamında bir terim bulunmamakla birlikte Türkmen ifadesi milli bir çağrışım yapmakta, Türk isminin devlet, değilse de bireysel ve topluluk anlamında kullanımına örnek oluşturmaktadır.

1.11. Tomanbay Türbe Kitâbesi

Sultan Ebu'n-Nasr Tomanbay'a ait türbe kitâbesi, diğer milletlerden bahsedilmesinin ötesinde, İslam ve Müslümanlardan, İslam'ın coğrafi sınırlarından bahsedilmiş olmanın ötesinde ayrıca, Müslümanları ifade etmek üzere "el-Milletu'l-Muhammediye" (الملة المحمدية) ifadesine yer verilmesi yönüyle farklı bir uygulamadır.²¹

معين (؟) الاسلام و المسلمين ناصر الغزاة و المجاهدين ملجا الفقراء و ...
المساكين حامي الثغور الاسلامية و غياث الملة المحمدية ... الشريف (؟) السلطان
... ؟ سيد ملوك العرب و العجم و الترك و الديلم مولانا السلطان المالك الملك
العدل ابو النصر طومان باي ...، و كان الفراغ في شهر رمضان سنة ست و
تسعمائة من الهجرة النبوية

...İslam'ın ve Müslümanların yardımcısı, gazilerin ve mücahitlerin destekçisi, fakirler ve miskinlerin sığınağı, İslam coğrafyasının sınırlarını koruyan, milleti Muhammediye'nin yardımcısı, Arap, Acem, Türk ve Deylem meliklerinin efendisi, büyüğümüz, mülkün sahibi olan Sultan, adil Ebu'n-Nasr Tomanbay., bina, hicri 906/1501 yılı Ramazan ayında tamamlandı.

Hâkimiyet ifadesi olarak, Arap, Acem, Türk ve Deylem meliklerinin efendisi manasına (سيد ملوك العرب و العجم و الترك و الديلم) şeklindeki cümle, Memlûklü coğrafyasındaki başat milliyetleri sayarak, hakimiyet vurgusu yapılması bağlamında önemlidir.

1.12. Sultan el-Mueyyed Şeyh Camii Kitâbesi

Yapı, Kahire'de, tarihi eserlerin yoğun olarak bulunduğu, Muizz li-Dinillah Caddesi çevresindedir ve çok sayıda diğer tarihi yapıya komşuluk etmektedir. Yapı, El-Mueyyed Camii veya El-Mueyyedî Camii şeklinde farklı isimlerle de anılmaktadır. İnşası 1415 yılında başlamış, 1421 yılında tamamlanmıştır. Burcî Memlûk döneminin önemli eserlerinden biri olarak görülmektedir.

Caminin doğu eyvanında, doğu duvarındaki pencerelerin çevresini dolanan uzunca kitâbenin metni, Besmele ile başlamakta, Al-i İmrân Suresi 3/18-20 ayetleri ve

²⁰ Wiet, 1932, 50.

²¹ Bkz. The Monumental Inscriptions of Historic Cairo.

<https://islamicinscriptions.cultnat.org/InscriptionDetails?id=9026>.

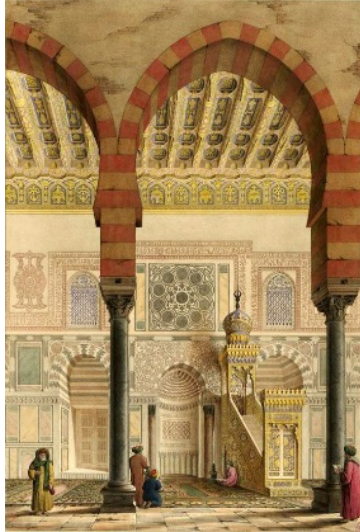
bir besmele ile bu defa Tevbe Suresi, 9/18-28 ayetleri ile devam etmektedir. Müteakiben caminin inşa kitâbesi yazılmıştır:

أنشأ هذا الجامع المبارك المعمور بذكر الله تعالى سيدنا ومولانا ومالك رقابنا
السلطان الأعظم المالك الملك المؤيد أبو النصر شيخ سلطان الإسلام والمسلمين
سيد الملوك والسلاطين قاتل الكفرة والمشركين مظهر الحق بالبراهين منصف
المظلومين من الظالمين كهف الفقراء والمساكين ذخر الأيتام والمنقطعين حامي
حوزة الدين قسيم أمير المؤمنين صاحب العلمين خادم الحرمين الشريفين ملك
العرب والعجم والترك والديلم²²

Allah'ın zikredilmesiyle mamur olan bu mübarek cami, büyüğümüz efendimiz, özgürlüğümüzün sahibi, büyük sultan, mülkün sahibi, Müeyyed Ebu Nasr Şeyh, İslam ve Müslümanların sultanı, meliklerin ve sultanların efendisi, kafır ve müşrikleri yok eden, hakikati belgeleriyle ispat eden, mazlûmların hakkını zalimlerden alan, yoksul ve muhtaçların sığınağı, yetim ve kimsesizler için hazine, din mülkünü koruyucusu, Halife'nin yönetimde ortağı, iki sancağın sahibi, iki şerefli haremın hizmetkarı, Arap, Acem, Türk ve Deylem'in meliki.

Kitâbede, hâkimiyet altındaki topluluklardan bahsedilirken, istisnai kullanımlardan biri olarak çoğunlukla “milletlerin özgürlüğünü elinde tutan” şeklindeki ifade burada, “özgürlüğümüzü elinde tutan” şeklinde, doğrudan idare edilen halk bağlamında formüle edilmiştir.

Melikler ve sultanların efendisi (سيد الملوك والسلاطين) bu kitâbede kullanılan ilk hâkimiyet ifadesi iken, kitâbelerde çoğunlukla metnin orta kısmında bulunan “Arap, Acem, Türk ve Deylem'in meliki” (ملك العرب والعجم والترك والديلم) şeklindeki ifade burada kitâbenin sonunda yer almıştır (Fot. 4).



Fot.4:

el-Mueyyed Şeyh Camii
Yazı Kuşağı
(Pascal Coste, Architecture
arabe ou Monuments
du Kaire, 1839, pl. 35)
(Archnet, 2024)

22 Abulvehhab, 2014, 212.

1.13. Kehf Kalesi, Muhammed Ebu Berke Kitâbesi

Üzerinde tarih bulunmayan ancak sultan ve veliahdının isminden hareketle dönemlendirilebilen kitâbenin metni şöyledir:²³

عز [لمولانا السلطان الأعظم المعظم مالك رقاب الأمم سلطان العرب والعجم]
ملك الترك والديلم سلطان الإسلام والمسلمين والزمان الظاهر ركن الدنيا والدين
أبي بيبس قسيم أمير المؤمنين اللهم أيده بولده [وو] لي عهد مولانا السلطان الملك
السعيد [نا] صر الدنيا والدين محمد بركة قان[....] أمير المؤمنين أدام الله عز...؟

Azamet, efendimiz, büyük sultan, milletlerin özgürlüklerini elinde tutan, Arabın ve Acemin sultanı, Türklerin ve Deylemlerin meliki, İslam ve Müslümanların ve zamanın sultanı, dünya ve dinin dayanağı, Baybars oğlu, halifenin siyasi ortağı, Allah onu oğlu ve veliahdı ile güçlendirsın. Efendimiz sultan Melik Said, din ve dünyanın dayanağı, Muhammed Berke..., Mü'minlerin emiri ... Allah onun yüceliğini daim eylesin.

Kitâbede başlangıçta sultanı yücelten ifadeden sonra hâkimiyet anlamında, ümmetlerin özgürlüğünü elinde tutan (مالك رقاب الأمم) ve Arap ve Acem'in sultanı (سلطان), Türk ve Deylem'in meliki (ملك الترك والديلم) ifadesine yer verilmiştir.

1.14. Kahire İslam Müzesi Han Kitâbesi

- 1- أمر بإنشاء هذا المكان المبارك من فضل الله تعالى و جزيل عطائه سيّدنا و مولانا و مالك رقابنا السلطان الملك الأشرف أبو النصر قايتباي سلطان الإسلام
- 2- و المسلمين قاتل الكفرة و المشركين محيي العدل في العالمين صاحب الديار المصريّة و البلاد الشاميّة و الأعمال الفرانيّة و القلاع الروميّة
- 3- و الحصون الإسماعيليّة و الثغور السكندريّة صاحب السيف و القلم و البند و العلم أفضل من حكم في عصره بالحكم صاحب البرّين و البحرين خادم الحرمين
- 4- [الشريفيين] ... و سلّم عليه يا ربّ العالمين
- 5- اللهم أدم العزّ و البقاء و العلوّ و الارتقاء و النصر على الأعداء ببقاء سيّدنا و مولانا و مالك رقابنا السلطان المالك الملك الأشرف
- 6- أبو النصر قايتباي سلطان الإسلام و المسلمين حامى حوزة الدين أبو الفقراء و المساكين كهف الأرامل و المنقطعين منصف المظلومين من الظالمين
- 7- الملك المكرّم و الخاقان المعظمّ أبو المعالي و الهمة سيّد ملوك العرب و العجم و الترك و الديلم أفضل من حكم في عصره بالحكم عبدك القائم بسنة نبئك و فرضك سيفك المرهف السلطان المالك الملك الأشرف أبو النصر قايتباي عزّ نصره

23 Ferec Huseyn Ferec el-Huseynî, 2018, 540-541.

Günümüzde Kahire İslam Müzesi'nde bulunan, Melik Eşref dönemine ait yedi satırlık han kitâbesinin çevirisi şöyledir:²⁴

Bu mübarek mekânın yapımını, Allah'ın lûtfu ve ihsanıyla, büyüğümüz, efendimiz, özgürlüğümüzün sahibi, Sultan Melik Eşref Ebu Nasr Kayıtbay, İslam ve Müslümanların sultanı, Kafirler ve müşriklerin yok edici-si, alemlerde adaleti ihya eden, Mısır diyarının, Şam beldelerinin, Fırat eserlerinin, Rum (Anadolu) Kalelerinin, İsmail'i kalelerinin, İskenderiye limanlarının, Kılıcın ve kalemin sahibi, bend ve ilmin sahibi, zamanında en çok hikmetle hükmeden, iki kara ve iki denizin, iki şerefli harem-in sahibi, selam onun üzerine olsun ya Rabbel âlemin. Allah'ım! İzzet, beka, yücelik, yükseklik ve düşmanlarına karşı zafer nasib et. Yöneticimiz, efendimiz, özgürlüğümüzü elinde tutan sultan, mülkün sahibi, Eşref Ebû Nasr Kayıtbay, İslam ve Müslümanların sultanı, din havzasının koruyucusu, fakirlerin ve miskinlerin babası, dulların sığınağı, zalimlerden mazlumların intikamını alan, ^{PDF}saygın hükümdar, büyük hakan, yücelikler ve himmetlerin sahibi, Arap, Acem, Türk, Deylem meliklerinin efendisi, çağında hikmetle hüküm verenlerin en faziletlisi, doğru kulun, Peygamberinin sünnetine ve senin farzlarına uyan, keskin kılıcın, mülkün sahibi olan sultan, Melik Eşref Ebu'n-Nasr Kayıtbay, zaferi yüce olsun.

Kitâbede, Arap, Acem, Türk ve Deylem meliklerinin efendisi şeklinde ifadesini bulan hâkimiyet ifadesi ile birlikte daha çok başka milletleri veya adı konmadan tüm milletler için tercih edilen, “özgürlüğünü elinde tutan” ifadesi burada “özgürlüğümüzü” şeklinde kullanılmıştır. Bu kitâbede sultan için kullanılan unvanlardan birinin Hakan olması, Türk kültürü bakımından öne çıkan unsurlardan biridir.

2. Karşılaştırma ve Değerlendirme

İslam devletlerinin kitâbelerinde sultan ve halifelerin, hâkimiyetleri altındaki milletlerin adlarına yer vermeleri yaygın bir durumdur. Aynı şekilde milletlerin adlarının sıralanması da küçük farklarla birlikte, yaklaşık aynı çizgide devam etmiştir.

Memlûklı kitâbelerinde, içinde Türk isminin de geçtiği örneklerde yer alan millet ve hâkimiyeti anlatan terimleri: Milletlerin özgürlüğünü elinde tutan anlamında “mâlikü rikâbi'l-umem” (مالك رقاب الامم), Arap, Acem ve Türklerin meliki anlamında “meliku'l-Arab ve'l-Acem ve't-Turk” (ملك العرب والعجم و الترك), Meliklerin efendisi anlamında “seyyidu'l-mulûk” (سيد الملوك), büyük hükümdar anlamında “sâhibu'l-kırân” (صاحب القران), Arap, Acem ve Türklerin sultanı manasında “Sultânu'l-'Arab ve'l-'Acem ve't-Turk” (سلطان العرب والعجم و الترك), mülkün vârisi anlamında “vârisu'l-mülk” (وارث الملك), Arap, Acem ve Türklerin sultanı anlamında “Sultânu'l-'Arab, ve'l-'Acem ve't-Turk” (سلطان العرب والعجم و الترك), melikler ve sultanların efendisi anlamında “seyyidu'l-mulûki ve's-selâtîn” (سيد الملوك والسلاطين) şeklinde sıralamak mümkündür.

24 Bkz. The Monumental Inscriptions of Historic Cairo. <https://islamicinscriptions.culnat.org/InscriptionDetails?id=9397>

Kitâbelerde hâkim sultanın mensup olduğu milletin adına yer verilmediği örnekler de bulunmaktadır. Büyük Selçuklu Devleti'nden Sultan Melikşah'ın Diyarbakır Ulu Camii'nin H.484 tarihli kitâbesinde, “..es-Sultânü'l-Mu'azzam Şâhinşâhü'l-A'zam Seyyidu mulûki'l-Ümem Mevlâ el-Arabi ve'l-'Acem”²⁵ şeklindeki ifade ile sultandan, “milletlerin meliklerinin efendisi, Arap ve Acem'in büyüğü” olarak bahsedilmektedir, Türklerden bahsedilmemektedir. Fakat yine aynı şehirde, Diyarbakır Nebi Camii Minaresi'nde 936/1529 tarihli Kanuni dönemi kitâbesinde, “Mevlâ mulûku't-Türk ve'l-'Arabi ve'l-'Acem” (مولی ملوک الترك والعرب والعجم) “Türk, Arap ve Acem meliklerinin efendisi” nitelemesi yapılmıştır²⁶. Dahası burada yönetilen milletler sıralamasında Türkler ilk sırada yer almıştır.

Yine Memlûklü döneminin hemen sonrasındaki Osmanlı sultanı Kanuni'nin Kur düste el-Halil Kapısı'nda yer alan kitâbesinde (Fot.5), hâkim olunan devletler sıralamasında önce Rûm, sonra Arap ve Acem geldiği gözlenir.



Fot.5: Kudüs el-Halil Kapısı Kanuni Kitâbesi

Memlûklü devri, Melik Eşref dönemine (1468-1496) ait han kitâbesinde, İslam kitâbe geleneğinde daha çok Türk hükümdarlarını ifade etmek için kullanılan “Hakan” unvanına yer verilmesi, el-Meliku'l-mükerrerem ve'l-Hâkânü'l-mu'azzam (الملك المکرّم و الخاقان المعظم), hâkimiyetin sahibi bağlamında, dolaylı bir Türk vurgusu olarak anlaşılmalıdır.

Türk İslam epigrafisinde, bir topluluk olarak Yahudilerden bahsedilirken “Müsevî”, Hristiyanlardan bahsedilirken “İsevî” şeklinde isimlendirmeler bulunmakla

25 Beysanoğlu, 1990, 255.

26 Beysanoğlu, 1990, 455.

birlikte, Müslümanlardan, “Muhammedî” şeklindeki bir kullanım yaygınlık kazanmamıştır. Çok az sayıda kitâbede bu ifadeye rastlanmaktadır. Tomanbay Türbesi kitâbesi, “el-Milletu’l- Muhammediye” (الملة المحمدية) şeklindeki isimlendirmenin bir örneğidir.

Konya Alaeddin Camii Minber Kapısı üstündeki Sultan Mes’ud’a ait 594/1197 tarihli kitâbede, “Meliku bilâdi’r-Rûm” ifadesiyle birlikte “ve’l-Yûnân” (ملك بلاد الروم واليونان) denmek suretiyle Arap ve Türklerin kitâbelerinde, oldukça istisna sayılabilecek bir örneğe yer verilmiştir²⁷. Memlûklı kitâbelerinde ise sadece Anadolu’yu niteler halde Rûm ifadesi yer almaktadır.

Memlûklı öncesi dönemde, Memlûkluların hâkimiyet alanlarındaki coğrafyada, içinde Türk kelimesinin geçtiği kitâbelere yer yer rastlanmaktadır. 586/1190 tarihli bir şahidede, “Bu...Şucâuddin Hac Hazar bin Kaymaz bin Gâzi bin Türkmeni’nin mezarıdır (هذا... شجاع الدين الحاج خضر بن قيماز بن غازي التركماني) ifadesi yer almaktadır²⁸. Günümüzde Şam Milli Müzesi’nde muhafaza edilen, Cemaleddin Türkistani’ye ait mezartaşının B yüzünde, mezarda yatan kişi için “... Bu mezar, büyük emir, gazi, mücahit, yüce Allah’ın yolunda savaşan, Cemaleddin Türkistânî’nindir. 648 yılı, Ramazan ayının altısında vefat etmiştir” ifadeleri kullanılmıştır.

Cami-i Mansuri-i Kebir’in, Sultan Kalavun dönemine ait ۷۶۳/۱۳۶۳ tarihli inşa kitâbesinde, hâkimiyet ifadesi olarak sadece Araplar ve Acem ifadesine yer verilmiştir²⁹.

Günümüzde Mekke’de İlahiyat ve İslam Araştırmaları Fakültesi İslam Medeniyet ve Sistemleri Müzesi’nde muhafaza edilen, Kanuni Sultan Süleyman dönemine ait bir kitâbede, Osmanlıların da coğrafi anlamda, Anadolu’daki eserlerde olduğu gibi, Arap coğrafyasındaki kitâbelerde de Türklerin merkez coğrafyalarını ifade etmek için “Rûm” (روم) nitelemesini yaptıklarının bir örneği yer alır:

...büyük sultan, yüce hakan, Arap ve Acem’in sultanı, iki mukaddes haremın hizmetkârı, Rûm ve Iraklıların meliki, sultan oğlu sultan, Osman Oğlundan Sultan Süleyman. Zaferi yüce olsun (السلطان الأعظم والهاقان... المكرم سلطان العرب والعجم خادم الحرمين الشريفين ملك الروم والعراقيين السلطان بن...سلطان، السلطان سليمان من آل عثمان عز نصره...)³⁰.

Barbaros Hayreddin Paşa’nın, Cezayir Milli Müzesi’nde korunan 1520 tarihli cami inşa kitâbesi, Türklerin çoğunlukta olmadığı bir coğrafyada, künyesinde Türk adının geçmesi ile dikkat çekmektedir³¹.

امر ببناء هذه المسجد المبارك السلطان المجاهد في سبيل رب العالمين
مولانا خير الدين ابن الامير الشهير المجاهد ابي يوسف يعقوب التركي

27 Oral, 1962, 34.

28 Moaz ve Ory, 1977, 51.

29 Tedmuri, 1974, 62.

30 Muhammed Fehd Abdullah el-Fa’r, 1986, 337.

31 Tütüncü, 2013, 67-68.

...Bu mübarek mescidin yapılmasını, alemlerin Rabb'inin yolunda cihad eden, Mucahid Ebu Yusuf Yakub et-Turki adıyla meşhur emirin oğlu efendimiz Sultan Hayreddin emretti...

Yapımı Sultan I. Alaeddin Keykubad tarafından emredilen 627/1230 tarihli Alara Han kitâbesinde tüm lakapları içeren bir örneği görülürken,³² Alanya Kalesi Kızıl Kule'deki bir kitâbede, Sultan Alaeddin, "Tâc-u Âl-i Selçuk" (تاج آل سلجوق) Selçuk Oğullarının Tâci şeklinde nitelenmektedir³³.

Kitâbelerde hâkimiyeti doğrudan ifade eden kelimelerden biri olarak "Milletlerin özgürlüğünü elinde tutan" ifadesi kullanılmaktadır. Kaşgarlı Mahmud'un, Divan-ı Lügâti't-Türk adlı eserinin Türkçe tercümelerinde, "Ellerine verildi günümüzdeki insanların yuları"³⁴ şeklinde tercüme edilen cümle aslında, Memlûklu kitâbelerinde de çokça karşılaşılan "mâlik-u rikâbi'l-umem" (مالك رقاب الأمم) ifadesidir. Literal bir çeviride "yular" diye karşılanan kelime "rikâb" (ركاب) ise "özgürlük" anlamında kullanılmaktadır.

Kitâbelerde hâkimiyet altındaki milletleri ifade eden terimlerin kullanımı, Osmanlı devrinin sonuna kadar devam etmiştir. Sultan I. Ahmed'in türbesindeki kitâbede şu ifade bulunmaktadır:

Şah-ı dâver Osman-âli himem

Sayen Hak menba-i cûd û kerem

Sahib-i İran u Tûran u Yemen

*Mâlik-i Rum u Arab milk-i Acem*³⁵

Kitâbede tek tek milletler sayılmak yerine, Osmanlı'nın hâkimiyeti altındaki, "İran, Tûran, Yemen, Rum, Arab ve Acem" şeklinde ifade edilen altı coğrafi alanda, çok sayıdaki millet kastedilmektedir.

Türk kelimesinin epigrafik malzeme dışında, paleografik kaynaklarda da çok sayıda örnekleri vardır.³⁶

Türk dönemi kitâbelerinde, Türk isminin olumsuz anlamda kullanımına çok ender rastlanmaktadır. Kayseri İç Kalesi'nin güney duvarında, Karamanoğullarından Şeyh Çelebi bin Davud dönemine ait bir onarım kitâbesinde Türklerden, "el-Mustevlî el-Etrâk ed-dâllûn" (المستولى الاتراك الضالون) istilacı, dalalete düşmüş Türkler olarak bahsedilmektedir.³⁷

32 Yardım, 2002, 436.

33 Konyalı, 1946, 165.

34 Kaşgarlı Mahmud, 2020, 1.

35 Önkal, 1989, 317-318.

36 Bilgiç, 2019, 51-56.

37 Erkiletlioğlu, 2001, 45.

Sonuç

Hâkimiyeti altındaki milletlerin adlarının bir kitâbede yer alması durumu, İslam dönemi kitâbelerinin hemen her dönem ve coğrafyasında rastlandığı gibi, Memlûklı dönemi epigrafisinde de karşımıza çıkmaktadır.

Memlûklı kitâbelerinde, hâkimiyet altındaki milletler sıralamasında önce Arapların, takiben Acem ve Türk, nihayet Deylemler'in son sırada yer bulmaktadır. Geniş anlamda yabancı anlamına gelen Acem'in³⁸ Türk'ten önce gelmesi anlamlıdır. Az sayıda örnekte, bu dört millet dışında Efrenc ve Tatar'a (Avrupa ve Tatar) vurgu yapılmaktadır.

Memlûklı kitâbelerinde sultanın hâkimiyeti altındaki milletler sayılırken, Arap, Acem, Türk ve Deylem melikleri veya sultanları geniş bir kullanıma sahip olsa da, bazen bu milletlere ait isimlerde azalma veya çoğalmaya da rastlanmaktadır. Melik Eşref zamanına ait Mansuri Ulu Camii taçkapısında, sadece Arap ve Acem melikleri (ملوك العرب والعجم) “Mulûku'l-Arab ve 'l-'Acem” ifadesi kullanılmış, Türk ismi kullanılmamıştır.

Milletlerin özgürlüğünü elinde tutan nitelemesi (مالك رقاب الامم) tüm coğrafya, din ve ırkları kapsayan bir ifade olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer İslam dönemi kitâbelerinde de rastlanan bir lakap olarak “zamanın İskender'i” ifadesi, zamanında çok sayıda coğrafya ve milletlere hükmeden Makedonyalı İskender'e göndermede bulunarak, yönetilen ülke sınırlarının genişliğini anlatan sembolik bir ifadedir.

Hemen her kitâbede bir şekilde karşımıza çıkan Besmele, ayetler, dualar, salat ve selamlar, bir yönüyle asıl hükümrânlığın ilahi boyutuna dikkat çekmekte, Memlûklı sultanlarının ellerinde olan hâkimiyetin, ilahi kaynağına vurgu yapmaktadır.

Milletlerin coğrafyalarla özdeşleştiği bir dönemde, kitâbelerde hükümrânlık altında bulunan milletleri vurgulayan ifadeler, dolaylı olarak yöneticilerin hâkimiyet sınırlarını çizen bir anlamı da beraberinde getirmektedir.

Memlûklı döneminden kalan bazı kitâbelerde, İslam kitâbe geleneğinde daha çok Türk hükümdarlarını ifade için kullanılan “Hakan” (خاقان) unvanına yer verilmesi, Türk soyluluğun dolaylı bir ifadesi olarak anlaşılması mümkündür.

Milletlerin özgürlüğünü elinde tutan nitelemesi (مالك رقاب الامم) tüm coğrafya, din ve ırkları kapsayan bir ifade olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer İslam dönemi kitâbelerinde de rastlanan bir lakap olarak “zamanın İskender'i” ifadesi, zamanında çok sayıda coğrafya ve milletlere hükmeden Makedonyalı İskender'e göndermede bulunarak, yönetilen ülke sınırlarının genişliğini anlatan sembolik bir ifadedir.

Memlûklı kitâbelerinde kullanılan unvan ve lakaplar, komşu coğrafyada ve Memlûklulardan kısa bir süre önce sona eren Anadolu Selçuklu dönemi kitâbelerinde de görülmektedir.

Geniş anlamda bulundukları coğrafyanın yakın önceki iki devleti Fatımiler ve Eyyubilerin kitâbe geleneğini sürdüren Memlûklı kitâbe geleneği,³⁹ çağdaşları olan, son

38 Kooria, 2017, 74-80.

39 Bierman, 1998, 133.

dönem Selçuklu ve erken dönem Osmanlı kitâbelerinde yer yer rastlanan birkaç dede sultan adı veya “Osmanlı ailesi” gibi hanedan adı belirten ifadeler yer almamaktadır. Her sultan, istisnalar hariç, kendi adını ifade etmektedir. Burada Memlûkluları farklı, anlamlı ve önemli kılan şey, hâkimiyetleri altındaki halkın çoğunun Türk olmaması ve Türkleşmiş bir coğrafyada bulunmamalarıdır.

Türk adı, epigrafik materyalde en erken örneği olan Göktürk Devleti Orhun Anıtlarından başlayarak⁴⁰ Memlûklular’a, oradan günümüze çoğunlukla yönetenlerin milliyeti ve zaman zaman da yönetilen olarak karşımıza çıkmaktadır.

40 Ergin, 2011, 3-31.

KAYNAKÇA

- Abulvehhab, H. (2014). *Târîhu Mesâcidi'l-Eseriyye*. Kahire: Şeriketu'l-Emel li'Tiba'a ve'n Neşr.
- Archnet. URL: https://www.archnet.org/sites/2299?media_content_id=91967 (Erişim 22.06.2024).
- Ayaz, F.Y. (2015). *Memlûkler (1250-1517)*. İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi.
- Beysanoğlu, Ş. (1990). *Anıtları ve Kitabeleri ile Diyarbakır Tarihi Başlangıçtan Akkoyunlular'a Kadar*. Ankara: Diyarbakır Belediyesi Yayınları.
- Bierman, I.A. (1998). *Writing Signs: The Fatimid Public Text*. Berkeley: University of California Press.
- Bilgiç, C. (2019). *Memlûk Devletinde Sultanların Ünvan Lakab ve Nisbeleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Dehkhoda, A. (1998). *Loghatnâme (Encyclopedic Dictionary)*. Tehran: Tehran University Publications.
- Discover Islamic Art. URL: https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL:sy;Mus01;36;en (Erişim 22.06.2024).
- Ergin, M. (2011). *Orhun Abideleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Erkiletlioğlu, H. (2001). *Kayseri Kitabeleri*, Kayseri: KBB Yayınları.
- Eruz, A. F. (2004) Memlûklular, Sanat. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C.29, 97-100). Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Eş-Şeyh Ebî'l-'Abbas Ahmed el-Kalkaşendî. (1915). *Subhu'l-A'şâ, Dâru'l-Kütübi's-Sultâniyye*, Kahire: Emiriyye Matbaası.
- Ferec Huseyn Ferec el-Huseynî (2018). *Dîvân-u Hattî'l-'Arabiyyi fî Sûriyya Nukûşu'l-'Amâiri'l-Memlûkiyye, (H. 922-657/M. 1260-1516)*. İskenderiye: Mektebetu'l-İskenderiye Yayınları.
- Kamil Cemil el-'Aselî. (1991). *Mevsim en-Nebiyyu Mûsâ fî Filistîn Târih'l-Mevsim ve Makâm*, Amman: Cami'atu Urduniyye Yayınları.
- Kâşgarlı Mahmud (2020). *Dîvânü Lugâti'l-Türk Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin*. (Haz. Ahmet B. Ercilasun, Ziyat Karakoyunlu). Ankara: TDK Yayınları.

- Konyalı, İ.H. (1946). *Alanya (Alâiyye)*, İstanbul: Ayaydın Basımevi.
- Kooria, M. (2017) Words of 'Ajam in the World of Arab: *Justice and Leadership in Early Islamic Courts*, Edited by Intisar A. Rabb and Abigail Krasner Balbale, Harvard Law School.
- Miroğlu, İ. (1998). Yavuz Selim Devri. *Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi* (C.10, 281-312). İstanbul: Çağ Yayınları.
- Moaz K. ve Ory, S. (1977). *Inscriptions Arabes de Damas. Les Stèles Funéraires, I. Cimetière d'al-Bāb al-Şağır*. Damas.
- Muhammed Fehd Abdullah el-Fa'r (1986). *el-Kitâbât ve'n-nukûş fî'l-Hicâz fî'l-asreyni'l- Memlûkî ve'l-Osmânî mine'l-karni's-sâmin el hicri hatte'l karni's-sânî 'aşer li'l hicri (M. 14- 18)*.Mekke.
- Oral, Z. (1962). Anadolu'da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri. *Vakıflar Dergisi*, 5, 23-77.
- Önkâl, H. (1989). Osmanlı Türbelerinin Kitabeleri Hakkında. *D.E.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*. VI, 317-318.
- Rabbat, N. (2010). *Mamluk History Through Architecture Monuments Culture and Politics in Medieval Egypt and Syria*. London : I.B. Tauris.
- Subaytî, M.M. (2008). *Lübnan fî'l- 'Ahdi'l-Memlûkî Ehemmu Âsâri'd-Dîniyye. Dâru'l- Beyrut: Mevâsimli't-Tibâ'a ve'n-Neşr*.
- Tedmuri, Ö.A. (1974). *Târih ve Âsâri Mesâcidi ve Medârisi Trablus fî Asri'l-Memâlik*. Trablus.
- The Monumental Inscriptions of Historic Cairo. URL: <http://islamicinscriptions.cultnat.org/InscriptionDetails?id=9026> (Erişim 19.10.2024).
- Thesaurus D'epigraphie Islamique. URL: <https://www.epigraphie-islamique.uliege.be/Thesaurus/User/EpigraphyDisplay.aspx?id=32841&pan=3&st=%d8%aa%d8%b1%d9%83&sc=16> (Erişim: 01.04.2024)
- Thomas, R.E. (1884-1885). Rapport sur le lieu de sépulture des Khalifes abbassides de la deuxième dynastie. *présenté au Comité de conservation des monuments de l'Art arabe par son secrétaire Rogers Bey, In: Comité de Conservation des Monuments de l'Art Arabe*.

- Turan, O. (2009). *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tütüncü, M. (2013). *Cezayir'de Osmanlı İzleri (1516-1830)*, İstanbul: Çamlıca Yayınları.
- Uluçay, M.Ç. (2012). *İlk Müslüman Türk Devletleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Uzunçarşılı, İ.H. (1992). *Osmanlı Tarihi* (C. 2). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Wiet, G. (1932). *Catalogue général du Musée arabe du Caire : Objets en cuivre*. Le Caire.
- Yardım, A. (2002). *Alanya Kitabeleri*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- كتاب صبح الاعشى في الانشا. URL: <https://shamela.ws/book/9429/417> (Erişim: 20.06.2024)

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar bir çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek beyanı yapmamıştır.

İntihal ve Diğer Etik Beyanlar: İntihal taraması *iThenticate* yazılımıyla yapılmış ve benzerlik oranı, derginin üst sınırı olan %15’in altında çıkmıştır. Yazar, kullandığı görsellerle ilgili bir telif problemi olmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Plagiarism & Other Ethical Statements: Plagiarism detection was conducted using the *iThenticate* software and the similarity ratio was detected below the journal’s upper limit of 15%. The author declared that there is no copyright problem with the images he used.

Makaleler, ilk başvurudan yayın aşamasına değin, ön inceleme, hakem değerlendirme, editör ve İngilizce editörü inceleme süreçlerinde görülen ihtiyaçlara göre, gözden geçirme ve düzeltme yapabilmesi amacıyla yazara en az bir kere geri gönderilmekte ve yayın öncesinde de yazarın son durum onayı alınmaktadır. Yoğunluk ve personel sıkıntısı dolayısıyla dergi tarafından ayrıca nihai, detaylı bir redaksiyon işlemi yapılamamaktadır. Dilin kullanımı, imlâ ve redaksiyonla ilgili hususlar ve kullanılan görsellerin kalitesi yazarların sorumluluğundadır.

From the first submission to the publication stage, articles are returned to the author at least once for review and correction, depending on the needs encountered during the preliminary review, peer review, editor and English editor review processes. In addition, the author’s approval is obtained for the final version of the article in publication format before publication. Due to the density, and lack of personnel, no additional redaction (editing the writing/typing) is performed by the journal. The language usage, expressing style, spelling, typing and reduction matters and the quality of the images used are the responsibility of the authors.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | Ege University, Faculty of Letters
Sanat Tarihi Dergisi | Journal of Art History
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 34, Sayı: 1, Nisan 2025 | Volume: 34, Issue: 1, April 2025

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Selami FEDAKAR ♦ Baş Editör (Editor in Chief): Dr. Ender ÖZBAY ♦ Editöryal Kurul (Editorial Board): Prof. Dr. Lale DOĞER, Prof. Dr. Semra DAŞCI, Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryâ - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

(İlgili sayının bilimsel hakemleri, tüm makaleleri içeren “Sayı Tam Dosyası”nda belirtilmiştir.)

(The scientific referees of the relevant issue are presented in the “Full Issue File” containing all articles.)

[İnternet Savfası \(Acık Erisim\)](#)

[İnternet Page \(Open Access\)](#)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.



GÖLMARMARA ŞAHUBAN HATUN CAMİİ (MANISA) AVLUSUNDA YAPILAN KAZI ÇALIŞMALARI VE BİLİNMEYEN BİR SIBYAN MEKTEBİ



EXCAVATIONS IN THE COURTYARD OF GÖLMARMARA ŞAHUBAN HATUN MOSQUE (MANISA) AND AN UNKNOWN PRIMARY SCHOOL

Ertan DAŞ*

Hasan UÇAR**

ÖZ

Manisa'nın yaklaşık 60 km. kuzeydoğusunda yer alan Gölarmara ilçesinde yer alan Şahuban Camii, tek kubbeli ve tek minareli bir yapıdır. Güneyinde, sonradan oluşturulmuş bir hazine, kuzeybatısında tek mekanlı bir yapıdan ibarettir. Giriş açıklığı üzerindeki kitabe 1803 tarihli bir onarım kitabesidir. Yapının inşa tarihi belli değildir. Şahuban/Cami-i Atik/Kadın Camii adlarıyla da anılan yapının Erke Osmanlı döneminde, 15. yüzyıl başlarında Sarı İbrahim Paşa'nın kızı Şahuban Hatun tarafından inşa ettirildiği söylenmektedir. Çeşitli yayın ve çalışmalarda kısaca tanıtılan cami ile ilgili ayrıntılı bir çalışma yoktur. Oldukça harap durumda olan yapı 2016 yılında ibadete kapatılmış ve İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından restorasyon çalışmaları öncesi avluda kazı çalışmaları yapılmasına karar verilmiştir. Kazı çalışmaları sonucunda cami avlusunun özgün durumu hakkında önemli verilere ulaşılmıştır. •Avlunun ortasında bir şadırvan ve şadırvana su sağlayan künk sistemi; •Avlunun kuzeybatısında, önünde tonoz örtülü bir eyvan bulunan tek birimli yapının işlevi; •Haziredeki mezar taşları; •Son cemaat yerinin özgünde üç kubbeli bir sisteme sahip olduğunu gösteren izler; •İki kitabe parçası; •Çok sayıda Avrupa'dan ithal beyaz hamurlu seramik parçası; •Çeşitli metal objeler. H. Acun ve O. Aslanapa yapı hakkında kısaca bilgiler vermiştir. Bu tanıtım yayınlarında avlunun kuzeybatı köşesindeki tonozlu kare mekan ile önünde tonozlu bir giriş mekanından oluşan yapının, günümüze ulaşamayan medreseye ait bir hücre olduğu belirtilmiştir. Ancak, elde edilen veriler, bu yapının bağımsız bir sıbyan mektebi olduğunu göstermektedir. Bu makalede, bir cami tanıtımından ziyade, kazı çalışmaları sırasında elde edilen veriler tartışılacak ve cami avlusundaki Sıbyan Mektebi ilk kez bilimsel bir makale çerçevesinde değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Manisa, Gölarmara, Şahuban Camii, Sıbyan Mektebi, Kazı.

* Dr. Öğretim Üyesi, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5124-5070> ♦ E-mail: ertan.das@ege.edu.tr

** Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7443-5715> ♦ E-mail: hasan.ucar@ege.edu.tr

ABSTRACT

Şahuban Mosque in Gölarmara district approximately 60 km northeast of Manisa is a structure with a single dome and a single minaret. It consists of a Hazire/burial ground in the south and a single-roomed building in the northwest.

The inscription on the entrance opening is a repair inscription dated 1803. The construction date of the building is unknown. It is believed that, the building, aka Şahuban/Cami-i Atik/Kadın Mosque was built by Şahuban Hatun, the daughter of Sarı İbrahim Pasha in the early 15th century, during the Early Ottoman period.

There is no detailed study about the mosque other than brief introductory work in various publications and studies. The building, which is in a very dilapidated condition, was closed to worship in 2016 and before the restoration works, it was decided to carry out excavations in the courtyard by the İzmir Regional Directorate of Foundations. The following were discovered after excavations and will be discussed in this article.

- a Şadırvan located in the middle of the courtyard and water supply pipeline
- a single-room structure/Sıbyan Mektebi with a vaulted iwan at the front at the northwest of the courtyard;
- the function, architectural features and similar examples of the structure in the courtyard;
- the status of the tombstones in the Hazire/cemetery;
- traces showing that the narthex originally had a three-domed system;
- hand-drawn decoration on the dome and wall surfaces of the sanctuary;
- two inscriptions;
- a large number of white paste ceramic pieces imported from Europe;

H.Acun and O.Aslanapa gave brief information about the building. In these promotional publications, it was stated that the building in the northwest corner of the courtyard used to be a cell belonging to the madrasah, which has not survived. However, the data obtained show that this structure is an independent Sıbyan Mektebi/Primary School.

Rather than a mosque introduction, this paper focuses on and discusses the traces found in and around the Şadırvan during the excavations; the function of the building/Sıbyan Mektebi discovered in the courtyard and its relation with the mosque; the traces that give information about the original structure of the narthex and its restoration, hand-drawn decorations on the walls of the sanctuary and the quality of the small finds. The mosque and the Sıbyan Mektebi in its courtyard will be evaluated for the first time in a scientific meeting and shared with scientists.

Keywords: *Manisa, Gölarmara, Şahuban Mosque, Primary School, Excavation.*

Manisa'nın yaklaşık 60 km. kuzeydoğusunda yer alan Gölmarmara ilçesindedir. Tek kubbeli ve tek minareli bir yapıdır. Güneyinde, sonradan oluştuğu anlaşılan bir hazire, kuzeybatısında tek mekanlı bir yapıdan ibarettir.

2016 yılında ibadete kapatılmış olan yapı ile ilgili ayrıntılı bir çalışma yoktur¹. İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından restorasyon çalışmaları öncesi avluda kazı çalışmaları yapılmasına karar verilmiş ve çalışmalar sonucunda, bir şadırvan ile şadırvana su sağlayan künk sistemi; avlunun kuzeybatısında, bağımsız bir sıbyan mektebi olduğu anlaşılan üzeri tonoz örtülü tek birimli bir yapı; özgün son cemaat yerine ait izler; iki kitabe parçası; çok sayıda Avrupa'dan ithal beyaz hamurlu seramik parçası ile metal objeler bulunmuştur.

İnşa tarihi kesin olarak belli olmayan yapının giriş açıklığı üzerinde 1803 tarihli bir onarım kitabesi yer almaktadır. Şahuban **Hatun/Cami-i Atik/Kadın Camii** gibi adlarla da anılan yapı ile ilgili olarak O. Aslanapa 15. yüzyıl başlarında Sarı İbrahim Paşa'nın kızı Şahuban Hatun tarafından inşa ettirildiğini, avlusunda karşılıklı iki sıra odalardan oluşan bir medresenin bulunduğunu, 1927 de tamamen yıktırılan medresenin birinci dünya savaşına kadar öğretime devam ettiğini belirtmektedir². Aynı bilgiler H.Acun'un editörlüğünde hazırlanan yayında da kullanılmış ve cami avlusunun kuzey batı köşesinde yer alan yapının medrese hücrelerinden birine ait olduğu kabul edilmiştir³.

Kuzeydoğu köşesinde bir minareye sahip olan cami tek kubbeli bir yapıdır (Fot.1). Bugün bir son cemaat yeri bulunmayan yapının, özgünde birer kubbeye örtülü üç birimli bir son cemaat yerine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Son cemaat yeri kemerlerinin oturduğu konsollar kuzey duvarı üzerinde halen algılanabilmektedir (Fot.2). Son cemaat yerinin orta birimi altıgen, iki yandaki birimleri ise kare şekilli tuğla zemin döşemesine sahiptir.

Caminin kuzey cephesinde, doğu uçta minare girişi, ortada ana giriş açıklığı ve iki yanda sivri kemerli birer pencere yer almaktadır. Minare girişiyle doğu pencere arasında beşgen kesitli bir dış mihrap dikkati çekmektedir.

Caminin duvarları, minare ve kasnak bir sıra taş iki sıra tuğladan oluşan almalı duvar tekniğiyle inşa edilmiştir. Ana beden duvarlarında yer yer kasetleme tekniği uygulanmıştır.

Kuzey cepheyi ortalayan basık kemerli giriş açıklığı, tuğlayla oluşturulan bir dilimli kemerle taçlandırılmış ve dikdörtgen bir çökertme ile çerçevelenmiştir. Giriş açıklığı kemeri ile dilimli kemer arasında mermerden bir kitabe levhası yer almaktadır.

Harim, geçişi pantantiflerle sağlanan bir kubbeye örtülüdür (Fot.3). Restorasyon öncesi fotoğraflarda, harim girişinin hemen önünde yer alan ve harimin kuzey duvarını boydan boya kaplayan ahşap bir kadınlar mahfili görülmektedir. Nitelsiz mah-

1 Yapıyla ilgili kısa bilgi için bk. Aslanapa, 1986, 74; Acun vd., 2013, 55; Pakben, 1986; Ünalın, 1998, 14-19.

2 Aslanapa, 1986, 75.

3 Acun vd. 2013, 94.

filin, restorasyon çalışmaları sırasında kaldırıldığı anlaşılmaktadır. Harim duvarları giriş cephesi hariç, dilimli kemerli ikişer çökertmeyle hareketlendirilmiştir. Giriş cephesinde, giriş açıklığının üzerinde dilimli kemerli, iki yanda ise birer sivri kemerli çökertmeye yer verilmiştir. Harimde yapılan kısmi sıva raspaı sonrasında, duvarlarda, kubbe eteği ve kubbe iç cidarında geç dönem işi olduğu anlaşılan çeşitli kalemişı süslemeler dikkati çekmektedir. Harimin bugünkü zemin döşemesi yakın tarihlidir. Ahşap döşemenin altında yer yer tuğla kaplama görülebilmektedir. Özgün zeminin, son cemaat yeri orta biriminde-ki altıgen tuğlalarla aynı özelliklere sahip tuğlalarla kaplı olduğu anlaşılmaktadır.

Basit kalemişı şeritlerle çerçevelenen çeyrek küre şekilli mihrap nişı mukarnas dolgulu bir kavsaraya sahiptir. Mihrap nişı içinde kalemişı süslemelere yer verildiği, ancak tamamen yok olduğu anlaşılan süslemelerin günümüze ulaşan boya kalıntılarından, türünün tespiti mümkün olamamaktadır.

Tarihlendirme

Yapının inşa kitabesi yoktur. O.Aslanapa, caminin 15. yüzyıl başlarında **Sarı İbrahim Paşa'nın kızı Şahuban Hatun** tarafından yaptırıldığını belirtmektedir⁴. O. Aslanapa'yı kaynak gösteren diğer çalışmalarda da aynı tarih, caminin inşa tarihi olarak kabul edilmektedir. Sarı İbrahim Paşa ve kızı Şahuban Hatun hakkında sağlıklı bilgiler bulunmamaktadır. Yapının, taş-tuğla almasıık duvar örgüsü, dilimli kemer uygulaması, tuğla süslemeler gibi inşai özellikleri Osmanlı mimarisinin özellikle erken safhalarında (14-15.yy.) yoğun olarak kullanılmıştır. Bu nedenle O. Aslanapa'nın önerdiği 15.yüzyıl başları inşa tarihi için uygun görünmektedir.

Giriş açıklığı üzerinde yer alan kitabe bir onarım kitabesidir. 1218/1803/1804 tarihinde Molla Şerif adlı bir kişi tarafından yapılan bir onarıma işaret eden kitabeden, caminin **Şâhî-Hubân** ve **Cami-i Atik** (Eski Cami) isimleriyle anıldığı anlaşılmaktadır (Fot.4).

Kitabenin metni şöyledir⁵:

- 1- *Sahibü'l-hayratın ismi Şâhî-Hubân ey hüâm*
- 2- *Cami-i Atiktir ismi söylenir dillerde hem*
- 3- *Bin ikiyüz onsekizde tamir oldu tamam*
- 4- *Molla Şerifyediyle tamam oldu vesselâm sene 1218*

Avluda Yapılan Kazı ve Temizlik Çalışmaları

Cami avlusundaki kazı ve temizlik çalışmaları, mülk sahibi olan Vakıflar İzmir Bölge Müdürlüğü'nün girişimleriyle, İzmir II No'lu Koruma Bölge Kurulu kararları doğrultusunda 16 Mayıs 2016 günü başlanmıştır⁶. Çalışmalar, Ege Üniversitesi Edebiyat

4 Aslanapa, 1986, 74.

5 Kitabe'nin Arap harfleriyle yazılmış metni için bk. Ünalın, 1998, 18.

6 Koruma Kurulu'nun 10.02.2016 tarih ve 6198 No'lu kararı.

Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Öğretim Üyesi Yard.Doç.Dr. Ertan Daş ve Yard.Doç.Dr. Hasan Uçar'ın bilimsel danışmanlığında, Sanat Tarihi Bölümü öğrencisi Görkem Kara'nın katılımı ile 16 Temmuz 2016 gününde tamamlanmıştır.

Çalışmalar başlamadan önce, caminin avlusunda, harim girişine yaklaşık 6 metre uzaklıkta şadırvana ait bir havuz, avlunun kuzeydoğu köşesinde tek mekanlı bir yapı ve kuzeydeki çevre duvarı boyunca açılan sondaj çukurunun doğu kesiminde yer yer temel izleri görülebilmekte idi. Avlu, toprak altından çıkarıldığı anlaşılan şadırvan kalıntısından itibaren yer yer 2 metreye yaklaşan toprak dolgusuna sahipti (Fot.5,6). Avluda, bir medreseye ait kalıntıların olabileceğine dair beklentiler üzerine başlayan kazı ve temizlik çalışmalarıyla söz konusu dolgu toprak kaldırılmıştır.

Çeşitli yayınlarda, yapının, avluda bir medrese ve avlunun güney ortasında tek kubbeli bir camiden oluştuğu belirtilmektedir. Caminin, kubbeleri yıkılmış olan son cemaat yerine yaklaşık 6 metre uzaklıktaki şadırvan kalıntısının doğu, batı ve kuzeyinde yer alan toprak tabakasının zemin kotuna kadar kaldırılması sonrasında, söz konusu medreseye ait her hangi bir kalıntıya rastlanmamıştır.

Temizlik çalışmalarına E/6 ve E/7 kareleri içinde yer alan (Şek.1) şadırvan havuzunun çevresinde başlanmış ve öncelikli olarak avlunun özgün kot seviyesi tespit edilmiştir. Şadırvan havuzunun 10 kenarlı olarak yerleştirilmiş mermer panolardan oluşan çatma teknikli duvarlarının dış dip kenarında, pis su oluğuna ait kalıntılar tespit edilmiştir. Şadırvanın, muhtemelen üst örtüsünü taşıdığını tahmin ettiğimiz, kum+kireç karışımı bir harçla raptedilmiş bir devşirme sütun ortaya çıkarılmıştır (Fot.7).

Çalışmalara, cami avlusunun batı kanadından itibaren yer yer yaklaşık 3 metreye yaklaşan toprak tabakasının kaldırılmasıyla devam edilmiştir. Bu kanadın kuzeydoğu köşesindeki tek mekanlı yapıya kadar, avlu zemini özgün kot seviyesine düşürülmüştür. Batıdaki duvarın son cemaat yeri hizasından itibaren toprağın büyük bir bölümü kaldırılarak, öncelikle bu duvarın bütünüyle ortaya çıkarılması hedeflenmiş, ancak sokak kotu ile avlu kotu arasındaki yaklaşık 5 metrelik yükseklik nedeniyle, sonradan örülen biriket duvarın tehlike arzemesi üzerine, duvar dibinde bir miktar toprak muhdes duvarın kaldırılmasından sonraya bırakılmıştır. Duvarın sokak seviyesine kadar olan kısmı, güvenlik önlemlerinin alınması sonrasında kaldırılmış, ancak doğal eğimin yüksek olması ve tehlike arzemesi nedeniyle, duvara payanda görevi üstlenen toprak tabakasının bölgesel olarak temizliği yapılmış ve ihata duvarı tespit edilmiştir (Fot.8,9). Bu duvarın, avlunun kuzeybatı köşesinde yer alan ve tek mekandan oluşan yapının eyvan duvarına bitleştirildiği anlaşılmaktadır (Fot.10). Her iki duvarın inşa teknikleri farklıdır. Eyvanlı yapı iki sıra tuğla bir sıra kabayonu taşlarla inşa edilmiş, ihata duvarı ise yer yer tuğla kırıkları serpiştirilmiş olmakla birlikte ağırlıklı olarak kırma taş örgüye sahiptir. İhata duvarının yapıdan daha sonra inşa edildiği açıktır, ancak aralarındaki zaman diliminin tespiti mümkün görünmemektedir.

Avlunun batı kanadındaki çalışmalar sırasında, batı duvarından (E/9 ve F/9 karelerinden) şadırvan havuzuna doğru ilerleyen dört ayrı künk hattı tespit edilmiştir (Şek.1, fot.11,12). Bu hatlardan kuzeydeki avlu zemin kotunun altında, diğer üçü ise özgün ze-

min kotundan, aşağıdan yukarıya doğru sırasıyla, yaklaşık 1, 1.50 ve 2 metre yüksekte yer almaktadır. Bu tür sistemlerde, kanalın kireçle ya da başka nedenlerle dolması sonucu yeni bir hat döşendiği bilinmektedir. Söz konusu üç hat bu tür bir onarımın eseri olmalıdır.

Avlunun kuzeydoğu köşesinde, eyvanlı bir girişe sahip, tek mekandan oluşan bir yapı yer almaktadır (Fot.13,14). Tuğla tonozu kısmen yıkık olan 2.70 cm. derinliğindeki eyvanın iki yan duvarı üzerinde Bursa tipi kemere sahip birer çökertme yer almaktadır. Kazı ve temizlik çalışmalarına başladığımız 16 Mayıs 2016 tarihinde eyvanın zeminindeki toprak büyük ölçüde kaldırılmış durumda idi. Çalışmalarımız sırasında, daha önceki hafriyat çalışmaları sırasında zemin kotunun altına inildiği saptanmıştır. Mekana, dilimli kemerli bir açıklıktan girilmektedir. Mekanın güney duvarı üzerinde 1 pencere, doğu duvarı üzerinde, ortada bir ocak nişi, nişin iki yanında birer pencere ve kuzey duvarı üzerinde altta bir niş üstte bir pencere yer almaktadır. Batı duvarı sağır olan mekan beşik tonozla örtülüdür. Giriş açıklığı ile pencere kemerleri ve tonoz tamamen tuğlayla örülmüştür.

Çalışmalar sırasında mekanın içinde birikmiş olan yarım metreye yakın toprak dolgu kaldırılmış ve caminin son cemaat yerindeki tuğlalarla aynı özelliklere sahip kareye yakın dikdörtgen formu tuğlalarla döşenmiş özgün zemine ulaşılmıştır (Fot.15,16). Zemin döşemesi kısmen tahrip olmuş, ocak nişi zemininin de muhtemelen definiciler tarafından kazılarak tahrip edildiği görülmüştür. Ocak nişinin dip duvarında açılan oyuk, mekanı aydınlatan pencerelerin tümünde olduğu gibi yakın zamanda örülerek kapatılmıştır.

Çalışmalara avluyu kuzeyden sınırlayan duvar ile şadırvan arasında kalan toprak dolgunun kaldırılması ile devam edilmiştir. Kuzeybatı köşedeki eyvanlı yapının kuzeydoğu köşesinden başlayıp doğu istikametinde devam eden bu duvarın kuzey yüzü boyunca yakın tarihli konutlar yer almaktadır. Duvarın üst kesiminin yer yer briket ve kerpiç malzemeyle yükseltildiği; alt kesiminin ise avluyu batıdan sınırlayan çevre duvarı ile aynı özelliklere sahip kırma taşlarla inşa edildiği dikkati çekmektedir.

Avlu kuzey duvarının önünde ve yakın çevresinde, kazı ve temizlik çalışmaları başlamadan önce, yaklaşık 1 metre genişliği olan sondaj çukurları açılmış, doğu kesimde yer yer bir temel duvarına ait olabileceğini düşündüğümüz izler açığa çıkarılmış durumda idi. Temeli ortaya çıkarmak ve bağlantılarını tespit etmek üzere çevresi temizlenerek duvar takip edilmiştir. Çevre duvarı bitişiğinden başlayıp yaklaşık 2 metre güney istikametinde ilerleyen duvarın doğuya döndüğü ve 4 metre ilerledikten sonra kuzeye dönerek çevre duvarına yaslandığı görülmüştür. Temel duvarının çevresinde yapılan çalışmalarda başka bir temel kalıntısına ve mevcut temelin başkaca bir bağlantısına rastlanmamıştır. Tamamen çamur harçla ve derme çatma bir örgüye sahip olan ve avlunun kuzey çevre duvarına bitişen bu temelin, çevre duvarından daha sonraki bir döneme ait olduğu açıktır. Temel kalıntılarının oluşturduğu dikdörtgen mekanın yaklaşık 4 metre doğusunda, çevre duvarı üzerine açılmış, duvarın arkasındaki konutla bağlantılı bir giriş mevcuttur. Anlaşıyor ki, söz konusu temel kalıntıları, avlu çevresinde yer alabilecek medrese gibi bir yapıdan ziyade, yakın zamanda inşa edilmiş basit bir yapı ya da küçük bir konutla ilişkilidir.

Çalışmalara, avlunun doğu kanadındaki toprak tabakasının kaldırılmasıyla devam edilmiştir. Yakın zamanda inşa edilmiş olan ve avlunun bir kısmını işgal ettiği an-

laşılan tuvalet binasının giriş cephesi ile kuzey çevre duvarı arasında yer alan toprağın avlu zemin kotu seviyesine kadar kaldırılması sonrasında herhangi bir temel ya da duvar kalıntısına rastlanmamıştır. Avlunun zemin kotu altında yer alabilecek muhtemel temel kalıntılarını saptamak üzere C/3 ve C/4 karelerinin bir kısmını içine alan 5x5 metre boyutlarında, 80 cm. derinliğinde bir sondaj çukuru açılmış ancak herhangi bir kalıntıya rastlanmamıştır (Şek.1; fot.17,18).

Küçük Buluntular

Cami avlusunda gerçekleştirilen kazı ve temizlik çalışmaları sırasında çeşitli küçük buluntular da ele geçirilmiştir. Bu buluntular arasında küçük parçalar halindeki Osmanlı dönemine ait seramik buluntular çoğunluktadır. Seramikler kırmızı ve beyaz hamurlu olmak üzere iki grup altında değerlendirilebilir.

Kırmızı hamurlu seramikler sırlı ve sırsız olabilmektedir (Fot.19). Sırlı seramikler, çoğunluğu tek renk sırlıdır ve astar boya bezemeli, kazıma teknikli seramiklerden oluşmaktadır. Bu seramikler günlük kullanım ve servis kaplarından tabak, çanak, testi ve sürahilere aittir. Sayıca az olmakla birlikte pişmiş toprak lülelerde bulunmuştur. Sırsız seramiklerin tamamına yakını testi parçalarıdır. Kazı çalışmaları sırasında seramik pişiriminde kullanılan “uçayak” parçaları da ele geçirilmiştir. Bu buluntuların, kazı çalışmalarında herhangi bir seramik fırını tespit edilemese de, sürüklenme yoluyla bu alana gelmiş olabileceği düşüncesini uyandırdığı ve bölgede seramik üretiminin varlığına işaret ettiği söylenebilir.

Beyaz Hamurlu seramiklerin çoğunluğunu 18-19. yüzyıl Avrupa kökenli ithal porselenler oluşturmakla birlikte 18. yüzyıla ait yerli üretim Kütahya seramik parçaları da dikkati çekicidir. Avrupa porselenlerinin yoğunluğu dikkate alındığında, iç bölgede yer alan Gölmarmara’nın Ege kıyılarından kopuk olmadığı, kıyı bölgelerle ticari faaliyetlerin yoğun olarak sürdürüldüğü düşünülebilir.

Buluntular arasında az olmakla birlikte çeşitli ebatlarda mih, nal ve kesici aletlerden oluşan metal objeler de vardır. Metal objeler arasında Cumhuriyet dönemine tarihlenebilecek emaye bir çaydanlık dışında kayda değer objeye rastlanmamıştır.

Küçük buluntularının büyük bir kısmı amorf olup, müzelik değer taşımamaktadır. Yakın tarihli olan çaydanlığın da bir özelliği yoktur.

Kazı ve temizlik çalışmaları öncesinde, yüzeyden toplanan, çeşitli büyüklükte 12 mezar taşı parçası (Fot.20), büyük bir kısmı kırık ve hangi yapıya ait olduğu belli olmayan iki kitabe parçası ve bir adet Roma dönemine ait stel son cemaat yerinde toplanmış ve temizlikleri yapılmıştır. Caminin güneyinde yer alan hazireden taşınmış olduğunu düşündüğümüz mezar taşı buluntularından en eskisi 1202/1787-1788 tarihliidir. Çalışmalarımız sırasında, hazirenin de ciddi bir tahribata uğradığı, mezar taşlarının büyük bir kısmının yerlerinden kaldırılarak çevre duvarına yaslandığı, bazı taşların atıl vaziyette olduğu ve ayrıca caminin güney duvarı önünde daha önce yapılan drenaj çalışması sırasında mezar taşı başlıklarından önemli bir kısmının duvar malzemesi olarak kullanıldığı tespit edilmiştir (Fot.21).

Yüzey buluntuları arasında yer alan 2 kitabe levhasından kırık olanın son satırında “Kayserili Garip Ali” adı okunmaktadır ve büyük oranda kırılmış olduğundan ne tür bir yapıya ait olduğu saptanamamıştır (Fot.22). Diğer kitabe levhası ise “Odabaşızade Hacı Ahmed Ağa” tarafından tamamlanmış bir yapıdan söz etmekle birlikte yapı adı ya da türü belirtilmemiştir (Fot.23).

Yüzeyde bulunan ve caminin son cemaat yerinde koruma altına alınan Roma dönemine ait mezar steli, üçgen alınlıklıdır ve ortasında bir çelenk ve kitabeden ibarettir (Fot.24).

Değerlendirme, Sonuç ve Restorasyon Önerileri

Kazı ve temizlik çalışmaları, caminin son cemaat yerinden itibaren doğu-batı yönlü hat başlangıç noktası olarak alınmış ve avluyu batıdan ve kuzeyden sınırlayan çevre duvarları ile doğudaki modern tuvalet binası arasındaki alanda yapılmıştır.

Restorasyon çalışmaları sırasında avluda yapılan hafriyatta ortaya çıktığı anlaşılan şadırvana ait fiskiye havuzunun içindeki çimentolu harçla yapılan dolgu ile fiskiye de oluşan yoğun kireç tabakası temizlenmeli ve özgün haline dönüştürülmelidir. Her ne kadar yakın tarihte çeşitli müdahalelere maruz kalmış olsa da, 10 cepheli havuzun her yüzünde yer alan çeşme lülelerine ait delikler halen kullanılabilir durumdadır. Havuzu çevreleyen ve kullanılmış suyu tahliye etmeye yarayan oluğa ait veri elde edilmiştir. Az bir kısmı günümüze ulaşmış olmakla birlikte söz konusu hat tamamlanarak işler hale getirilebilir. Havuzun çevresine, pek çok örnekte olduğu gibi her yüzdeki çeşmenin önüne abdest almak üzere birer oturak yerleştirilmesi mümkün görünmektedir. Havuzun üzeri muhtemelen ahşap bir örtüye sahip olmalıdır. Nitekim, örtünün ayaklarının oturduğu devşirme sütun altlıklarından biri *in-situ* halinde yerinde tespit edilmiştir. Fiskiye havuzunun özeri, ayaklar ve örtü tamamen ahşap olmak üzere kapatılabilir.

Havuzu besleyen su künklerinden avlu zemininin altında olduğunu saptadığımız hat korunarak, restorasyonda avlu döşemesinin altında bırakılabilir. Ancak, sonraki dönemlerde yapılan zemin kotunun üst seviyesinde kalan üç künk hattına ait kalıntıların korunması mümkün görünmemektedir.

Avlunun kuzeybatı köşesinde yer alan önü eyvanlı, tek mekandan oluşan yapının camiyle birlikte ya da kısa bir süre sonra inşa edildiği söylenebilir (Şek.2). Her iki yapıda kullanılan malzeme ve duvar örgüsü aynı özellikleri göstermektedir. Söz konusu yapının, konumu, planı ve inşai özellikleri açısından, bazı yayınlarda iddia edildiği gibi, caminin avlusunda bulunan bir medreseye ait bir hücre olamayacağı açıktır. Mimari özelliklerinin, bir medreseden çok bir “sıbyan mektebi” için daha uygun olduğu kanısı uyandırmaktadır. Osmanlıların ilköğretim seviyesindeki okullarına genel olarak “sıbyan mektebi” veya “mahalle mektebi” denilmektedir⁷. Sıbyan mekteplerine “mekteb” veya “küttab”, yoksul çocuklar için açılanlara da “küttab-ı sebil” veya “mekteb-i sebil” de deniyordu.⁸ Sıbyan

7 Sıbyan mektepleri ile ilgili bilgi için bk. Arslan 2018; Çelik 2007, 125-135.

8 Daha fazla bilgi için bk. Aksoy, 1989; Kuran, 1969; Akyüz, 1994; Acun, 1999; Ergün, 2005.

mekteplerinin belirli bir plan şeması yoktur. Genellikle, cami ve mescitleri kirleteceği düşüncesi ile çocukların cami avlusunda ya da özel evlerde eğitildiği bilinmektedir. Hafız kadınlar ve eğitimli kişilerin yanı sıra çoğunlukla cami hocalarının eğitimci olarak görev aldığı bu kurumların cami avlularında örgütlenmesi daha çok rastlanan bir durumdur. Cami avlusunda ya da yakınında yer alan örnekler, bu tip yapıların tek ya da çift mekandan oluştuğunu göstermektedir. İsmail Bey *Sıbyan Mektebi* (Kastamonu/1443-1461)⁹, *Yavuz Sultan Selim Sıbyan Mektebi* (İstanbul-1520)¹⁰ tek mekandan oluşan örneklerdendir. *Sitti Hatun (Kamberler) Sıbyan Mektebi* (Bursa-1459-1460)¹¹, *Hatuniye Camii Sıbyan Mektebi* (Manisa-1490/1491)¹², *Hafsa Sultan Camii Sıbyan Mektebi* (Manisa-1523)¹³ ve Manisa Yakut Ağa Sıbyan Mektebi (1572)¹⁴ çift mekanlı bilinen önemli örneklerden bazılarıdır. Çalışmalarını yürüttüğümüz Şahuban Camii avlusundaki yapı da benzer bir işleve sahip olmalıdır. Önündeki eyvan kısmen yıkılmış, duvarlarında da yer yer çatlaklar ve gedikler oluşmuş olmakla birlikte büyük oranda sağlam olan yapı camiyle birlikte restorasyon projesine dahil edilmeli ve aslına uygun olarak onarılmalıdır. Önündeki eyvanın zemini avlu zemininden, mekanın zemini de eyvanın zemininden yaklaşık 25 cm. yüksek olmalıdır. Eyvanın zemini bugün tamamen tahrip edilmiş olduğundan kaplamaya dair bir iz kalmamıştır. Ancak eyvan ile mekanın aynı malzemeden oluşan bir kaplamaya sahip olduğu söylenebilir. Bu nedenle, restorasyonda, mekanın zemininde yer alan tuğla kaplama hem mekan hem de eyvan zemini için uygulanabilir.

Yukarıda sözünü ettiğimiz ve bir sıbyan mektebi olarak tanımladığımız yapının, kültürel hizmetler ya da kurs binası olarak işlev kazandırılmasının, özgün işleviyle de örtüşen, yerinde bir karar olacağı düşüncesindeyiz. Aksi taktirde, pek çok örnekte karşımıza çıkan, restorasyon sonrasında her hangi bir işlev verilmeyen yapıların hızla tahrip oldukları bilinen bir gerçektir.

Avlunun kuzeydoğu köşesinde, zemin kotunun altında yer alan çamur harçlı duvar kalıntısının camiyle herhangi bir ilişkisi saptanamamıştır. Niteliksiz ve her hangi bir özelliği olmayan bu temel kalıntısının üzeri kapatılabilir.

Avluyu çevreleyen ihata duvarının örgüsünden camiyle çağdaş olmadığı anlaşılmaktadır. Bugünkü duvarın ne zaman inşa edildiğine dair bir ipucu elde edilememiş olmakla birlikte, özgünde de burada bir ihata duvarının olması gerektiği açıktır. İhata duvarının batı kanatta yer alan kesimi sokak kotunun bir hayli altında kalmakta, dolayısıyla yoğun bir basınca maruz kaldığı görülmektedir. Duvarın onarımı sırasında basınca dayanıklılığı ölçülmeli ve gerekiyorsa dayanıklı hale getirilmelidir. İhata duvarının tamamında, üzerine yakın zamanda yapılan kerpiç ve briket ilaveler kaldırılmalı, bitişik konutlar nedeniyle bir parapet gerekiyor ise taş malzemeyle örülmelidir.

9 Bilgi için bk. Karabiberoğlu, Ümran 1997.

10 Bilgi ve plan için bk. Özturhan 1991, 15, çizim 2.

11 Bilgi için bk. Ayverdi 1973, 103-104.

12 Plan için bk. Acun 1999, plan 71.

13 Plan için bk. Acun 1999, plan 146.

14 Plan ve bilgi için bk. Acun 1999, plan 73; Kuban 1962, 19.

Avlunun zemin kaplamasının varlığına dair her hangi bir veri elde edilememiştir. Bir kaplama yapılmak istenmesi durumunda, çevre düzenlemesi ile birlikte değerlendirilip, uygun çiçeklikler bırakılarak doğal taş ile kaplanması mümkündür.

Son cemaat yerinin üç kubbeyle örtülü olduğunu gösteren veriler mevcuttur. Ancak, özgün halinin restitüsyonu yapılabilmeyle beraber, restorasyon için yeterli veri yoktur. Bunun yerine, kemerlerin oturduğu konsolların korunması kaydıyla ahşap sundurma çatılı bir son cemaat yeri inşa edilebilir. Son cemaat yerinin zemin döşemesini oluşturan altıgen ve kare şekilli tuğlaların korunması esastır. Kırık ve dayanıklılığını yitirmiş olanların, aynı özellikteki yenileriyle değiştirilmesi mümkündür. Son cemaat yerine ait 2 sütun başlığı, bir sütun parçası ve diğer buluntular için ilgili müze müdürlüğü ile iletişime geçilerek değerlendirilmesi yerinde olacaktır.

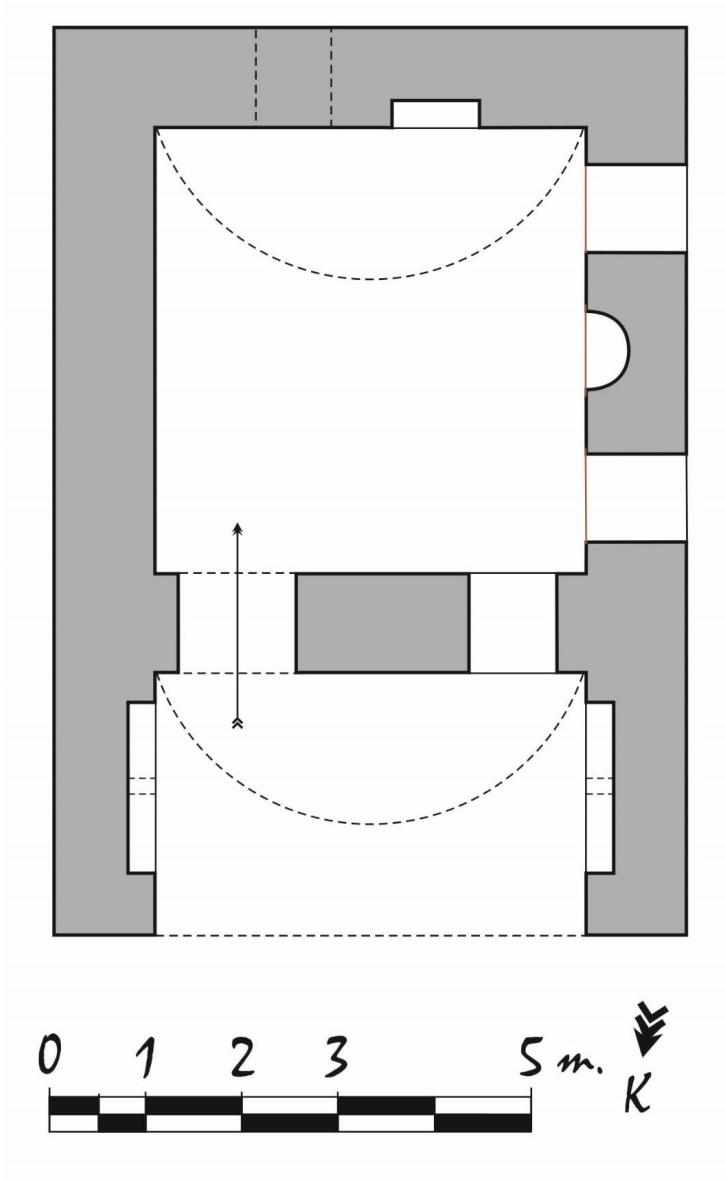
Caminin güneyinde yer alan haziredeki mezar taşları, ne yazık ki bugün yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Toprak altında kalmış olan mezar taşları ve mezar taşı parçaları ortaya çıkarılmalı, kırık parçalar birleştirilerek yerleri tespit edilebiliyorsa monte edilmeli, tespit edilemiyorsa uygun yerlere dikilerek sergilenmelidir. Hazirede yapılacak düzenleme çalışması, caminin doğu ve batısındaki bölümleri ile birlikte değerlendirilmelidir.

Yapı, cami, hazire ve sıbyan mektebiyle birlikte değerlendirildiğinde, sıbyan mektebinin camiyle birlikte inşa edildiği, hazirenin ise daha sonra oluştuğu söylenebilir. Genellikle, caminin banisi, görevlileri ya da o kentin ileri gelenleri ve yönetici sınıfının tercihen gömüldükleri yer olan hazirelerin cami inşasından daha sonra oluştukları bilinmektedir. Nitekim hazirede yer alan mezar taşlarından, tespit edebildiğimiz en eskisi 1159/1746-47 tarihini vermektedir ki, hazirenin, caminin inşasından bir hayli sonra oluştuğunun işaretidir. Anlaşıyor ki 15. yüzyıl başlarında önce cami ve sıbyan mektebi inşa edilmiş, 18. yüzyılın ilk yarısında hazire oluşmaya başlamış, kitabeden anlaşıldığına göre 1803/1804 yılında, muhteviyatını bilemediğimiz bir onarım geçirmiştir. Caminin içindeki kalemişi uygulamalarının bir kısmı da muhtemelen bu onarım sırasında yapılmıştır. Yapı bugün, bir çevre duvarıyla sınırlandırılmış oldukça büyük bir avluya sahiptir. Bu kadar büyük bir avluda, çeşitli yayınlarda iddia edildiği üzere bir medresenin olması beklenbilir. Ancak, kazı ve temizlik çalışmalarında medresenin varlığına dair her hangi bir veri elde edilememiştir. Çalışmalardan sağlanan veriler ışığında, 1. evre olarak cami ve sıbyan mektebi (Şek.2), 2. evre olarak harime bir kadınlar mahfili eklendiği ve yıkılan son cemaat yerinin ahşap bir sundurma çatıyla yenilendiği söylenebilir (Şek.3)¹⁵. Son cemaat yerinin batıya bakan kısmı bu uygulamalar sırasından bir parapet duvarıyla kapatılmış olmalıdır. Ayrıca, 18. yüzyılın ilk yarısında güney cephede oluşmaya başlayan ve gittikçe genişleyen hazire Cumhuriyet döneminde doğu cephe boyunca genişlemiştir. Doğru cephede, bizim çalışmalarımızdan önce açılan sondaj çukurlarının içinde görülen çok sayıda iskelet, buraya, bir doğal afet sonucunda yaşamlarını yitiren insanların gömüldüğü izlenimi uyandırmaktadır.

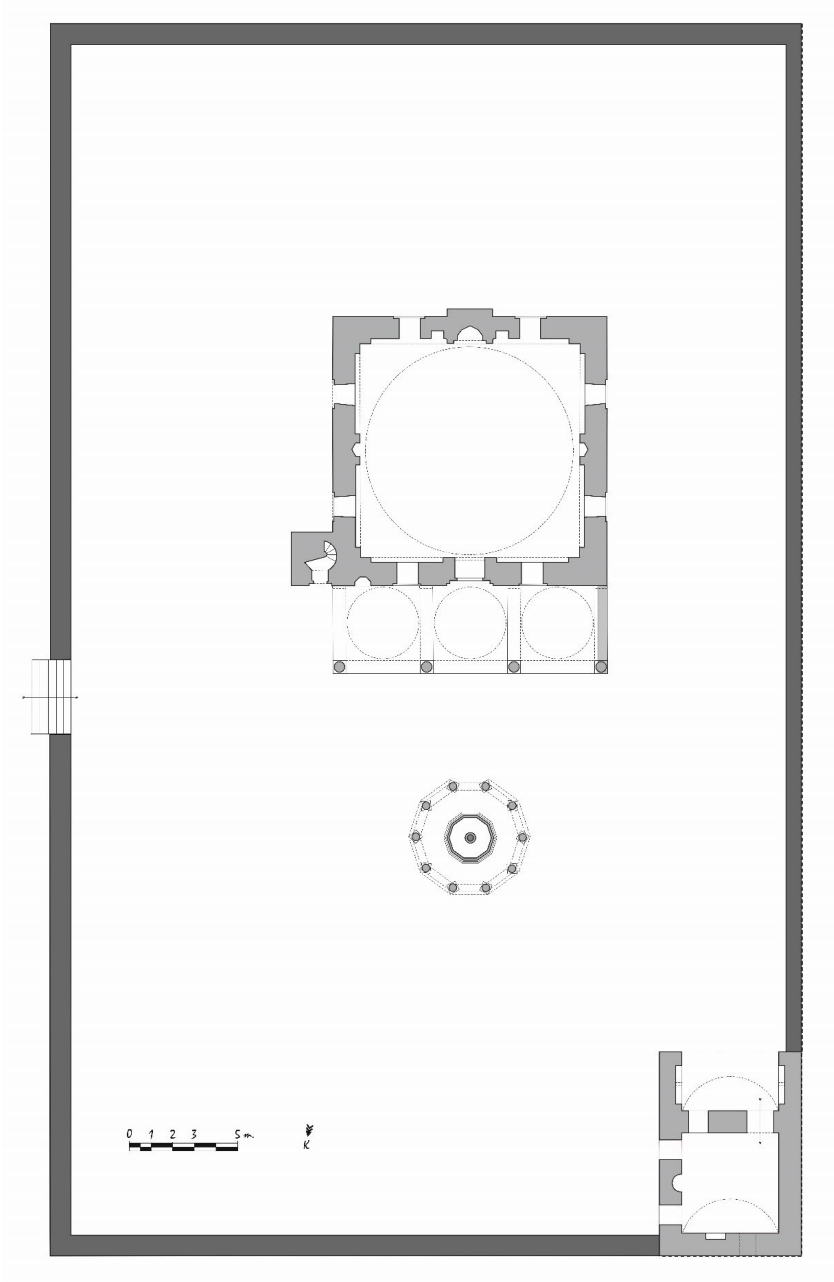
15 Yapıyla ilgili çeşitli çalışmalarda görülen sundurma çatılı son cemaat yeri ve kadınlar mahfili, kazı ve temizlik çalışmalarına başladığımız tarihte, tamamen kaldırılmış olduğu için görülemediği.

KAYNAKÇA

- Acun H. (1999), *Manisa'da Türk Devri Yapıları*, Ankara 1999; .
- Acun H. ve Diğerleri, (2013), *Manisa İlçeleri Türk Kültür Varlıkları Envanteri*, Ankara 2013.
- Aksoy Ö. (1989), *Osmanlı Devri İstanbul Sıbyan Mektepleri Üzerine Bir İnceleme*, M.S.Ü., Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Ayverdi E.H. (1973), *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri 855-886 (1451-1481) III*, İstanbul.
- Akyüz Y. (1994), *Türk Eğitim Tarihi (Baslangıçtan1993'e)*, Kültür Koleji Yayınları No:4, İstanbul.
- Arslan H.D. (2018), *Eğitim Binasının Temeli: Sıbyan Mektepleri*, Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, Cilt:5, Sayı:26, s.2562-2570.
- Aslanapa O. (1986), *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul.
- Çelik A. (2007), *Hatıralarla Sıbyan Mektepleri*, Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, sayı: 27, Erzurum.
- Ergün M. (2005), *Medreseden Mektebe Osmanlı Eğitim Sistemindeki Degisme*, <http://www.egitim.aku.edu.tr/ergun3.htm>. 29.01.2005.
- Karabiberoğlu Ü.(1997),*Kastamonu İsmail Bey Külliyesi*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Kuban D.(1962), *Anadolu Gezilerinden İzlenimler, Bir Batı Anadolu Gezisi*, İstanbul.
- Kuran A. (1969), *Anadolu Medreseleri*, c:1, Ankara.
- Öztuna F. (1991), *Sinan Dönemi Sıbyan Mektepleri*, İstanbul Ün. Sosyal Bil. Enst. Sanat Tarihi Yüksek Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul.
- Pakben T. (1986), *Gölmarmara Osmanlı Şehir Dokusu; Şahuban Camii ve Halime Hatun İmareti Yapı Analizi ve Restorasyon Önerileri*, D.E.Ü Fen Bilimleri Enst. Restorasyon Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Ünalan H.S. (1998), *Akhisar ve Gölmarmara'daki Türk Anıtları*, E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.



Şek.2-Sıbyan mektebi, restitüsyon planı.



Şek.3-Restitüsyon planı.



Fot.1- Cami ve avludaki yapının kuzeydoğudan görünüşü.



Fot.2- Son cemaat yerinde kemerlerin oturduğu konsollar.



Fot.3-Harim (kısmi sıva raspası sonrası).



Fot.4-Harim girişı üzerindeki onarım kitabesi.



Fot.5- Avlunun temizlik çalışmaları öncesi görünüşü.



Fot.6- Avlunun kuzeybatı köşesindeki yapının temizlik çalışmaları öncesi görünüşü.



Fot.7- Şadırvan ve çevresinin temizlik çalışmaları sonrası görünüşü.



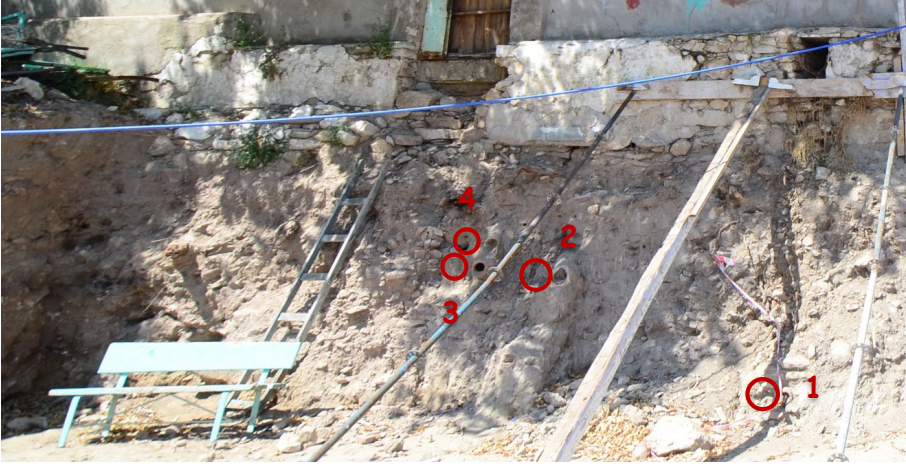
Fot.8-Avluyu batıdan sınırlayan duvarın temizlik çalışmaları öncesi görünüşü.



Fot.9-Avluyu batıdan sınırlayan duvarın temizlik çalışmaları sonrası görünüşü.



Fot.10-Avluyu batıdan sınırlayan duvarın kuzey ucu, temizlik çalışması sonrası görünüş.



Fot.11-Şadırvana su taşıyan künk hatları.



Fot.12-
Şadırvana su taşıyan
künk hatları
(batı-doğu).



Fot.13-Avlunun kuzeydoğu köşesindeki yapının temizlik çalışması öncesi görünüşü.



Fot.14-Avlunun kuzeydoğu köşesindeki yapının temizlik çalışması sonrası görünüşü.



Fot.15-Mekanın güney duvarı, giriş ve pencere.



Fot.16-Doğu duvarı üzerindeki ocak ve önündeki tuğla döşeme.



Fot.17-Temizlik çalışmaları öncesi avlu.



Fot.18- Temizlik çalışmaları sonrası avlu.



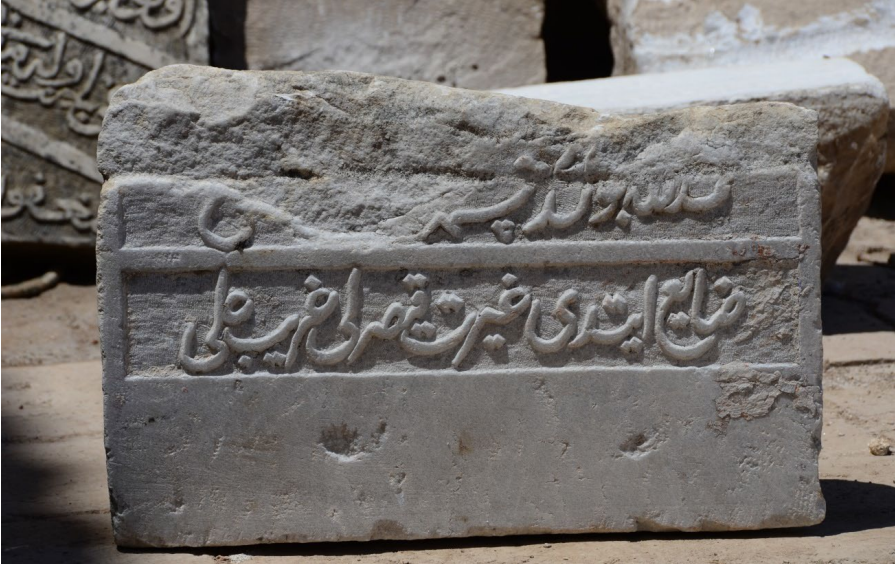
Fot.19-Kırmızı ve beyaz hamurlu seramik örnekleri.



Fot.20-Mezar taşı parçaları.



Fot.21-Dolgu malzemesi olarak kullanılan mezartaşları örnekleri.



Fot.22-Son satırında “Kayserili Garip Ali” adı okunabilen kitabe levhası.



Fot.23-“Odabaşızade Hacı Ahmed Ağa” tarafından tamamlanmış bir yapıdan söz eden kitabe levhası.



Fot.24-Roma dönemine ait mezar steli.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar bir çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek beyanı yapmamıştır.

İntihal ve Diğer Etik Beyanlar: İntihal taraması *iThenticate* yazılımıyla yapılmış ve benzerlik oranı, derginin üst sınırı olan %15’in altında çıkmıştır. Yazarlar, kullandıkları görsellerle ilgili bir telif problemi olmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Plagiarism & Other Ethical Statements: Plagiarism detection was conducted using the *iThenticate* software and the similarity ratio was detected below the journal’s upper limit of 15%. The authors declared that there is no copyright problem with the images they used.

Makaleler, ilk başvurudan yayın aşamasına değin, ön inceleme, hakem değerlendirme, editör ve İngilizce editörü inceleme süreçlerinde görülen ihtiyaçlara göre, gözden geçirme ve düzeltme yapabilmesi amacıyla yazara en az bir kere geri gönderilmekte ve yayın öncesinde de yazarın son durum onayı alınmaktadır. Yoğunluk ve personel sıkıntısı dolayısıyla dergi tarafından ayrıca nihai, detaylı bir redaksiyon işlemi yapılamamaktadır. Dilin kullanımı, imlâ ve redaksiyonla ilgili hususlar ve kullanılan görsellerin kalitesi yazarların sorumluluğundadır.

From the first submission to the publication stage, articles are returned to the author at least once for review and correction, depending on the needs encountered during the preliminary review, peer review, editor and English editor review processes. In addition, the author’s approval is obtained for the final version of the article in publication format before publication. Due to the density, and lack of personnel, no additional redaction (editing the writing/typing) is performed by the journal. The language usage, expressing style, spelling, typing and reduction matters and the quality of the images used are the responsibility of the authors.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | Ege University, Faculty of Letters
Sanat Tarihi Dergisi | Journal of Art History
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 34, Sayı: 1, Nisan 2025 | Volume: 34, Issue: 1, April 2025

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Selami FEDAKAR ♦ Baş Editör (Editor in Chief): Dr. Ender ÖZBAY ♦ Editöryal Kurul (Editorial Board): Prof. Dr. Lale DOĞER, Prof. Dr. Semra DAŞCI, Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryâ - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

(İlgili sayının bilimsel hakemleri, tüm makaleleri içeren “Sayı Tam Dosyası”nda belirtilmiştir.)

(The scientific referees of the relevant issue are presented in the “Full Issue File” containing all articles.)

[İnternet Savfası \(Acık Erisim\)](#)

[İnternet Page \(Open Access\)](#)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.



POSTHUMAN PERFORMATIVE SPACE AS A NEW MATERIALISTIC AGENT: THE EVALUATION OF AIR BUBBLE INSTALLATION WORK BY ECOLOGICSTUDIO



YENİ MATERYALİST BİR FAİL OLARAK İNSAN SONRASI PERFORMATİF MEKÂN: ECOLOGICSTUDIO'NUN AIR BUBBLE ENSTALASYON İŞİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Mustafa Kemal YURTTAŞ*

ABSTRACT

Space is a phenomenon related not only to humans and vitals, but also to non-humans and non-vitals. This study started with a research question “What and how can be a posthuman performative space in between art and design?” and investigates the possibility of posthuman space performing as a self-organising and collaborative agent. Beyond anthropocentric dualisms, this space emerges through intra-actions of agents where it is an agent itself too, as one of the components of this posthuman environment. In this new materialistic scope, the study evolved as a qualitative research based on relevant texts of Braidotti and Barad. The study employed grounded theory methodology to analyze these texts by coding and generating diagrammatic sets of concepts. As a result of analyses, the findings reached were *Distributed Embodied Agencies*, *Temporal Becoming as Relational Entanglements*, and *Emergent Reconfigurations of Posthuman Spatiality*. By these findings, Air Bubble work by ecoLogicStudio was selected as an art and design project realized in two different contexts, enabling a comparative case study. Both implementations were described in detail and compared by their similarities and differences in relation to prior findings. In conclusion, this research asserts that Air Bubble exemplifies the characteristics of a new materialistic agent, functioning as a manifestation of posthuman performative space situated in-between art and design. Within this framework, the study seeks to offer an interdisciplinary perspective on the phenomenon of space and to contribute novel arguments to the scholarly discourse in critical posthuman theory in relation to art and design, for future investigations.

Keywords: *EcoLogicStudio, New materialism, Performativity, Posthuman, Space.*

ÖZ

Mekân, yalnızca insanlara ve yaşamsal varlıklara değil, aynı zamanda insan olmayanlara ve yaşamsal olmayan varlıklara da ilişkin bir olgudur. Bu çalışma, mekân olgusunun bu özelliğini Eleştirel İnsan Sonrası Kuramı'nın Kartezyen düşünce eleştirisi ile ilişkilendirerek “Sanat ve tasarım arakesitinde yer alan bir insan sonrası mekân ne ve nasıl olabilir?” araştırma sorusuyla başlar ve insan/insan olmayan gibi ikilikler olmaksızın, kendi kendini

* Dr. Öğretim Üyesi, Haliç Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, İstanbul. ♦ ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1958-3309> ♦ E-mail: mustafayurttas@halic.edu.tr

örgütleyen ve işbirlikçi bir fail olarak performansta bulunan bir insan sonrası mekân olasılığını araştırmayı amaçlar. Böyle bir performatif mekân insan sonrası faillerin iç-eylemleri yoluyla açığa çıkar ve edilgen bir boşluk olmanın aksine kendisi de etken bir faildir. Bu yeni materyalist kapsamda, çalışma Braidotti ve Barad'ın konuyla ilişkili metinlerindeki kavramlara dayanan kuram odaklı, nitel bir araştırmadır. İki kuramcının literatürdeki önemli metinleri incelenmiş, ancak iki kuramcının da öne çıkan ikiyeşer metni performativite ve yeni materyalizm bağlamında insan sonrası tartışmaları en yoğun olarak içerdikleri için seçilmişlerdir. Öncelikle Braidotti ve Barad'ın metinleri üzerinden araştırma sorunsalı ile ilgili fikir taslakları üretmek üzere sorular çıkarılmıştır. Bu sorularda performativite Austin'in terimi literatüre kazandırdığı halindeki dilsel ifade içeriğinden ziyade; eylemde bulunma potansiyeliyle, dilsel değil operasyonel bir kavram olarak değerlendirilerek, kökündeki performans olgusunun beden, zaman ve mekân bileşenlerinden oluşan ilişkisel bir kapsama yerleştirilmiştir. Bu kapsamda metinler Gömülü Teori yöntemiyle kodlanarak ve diyagramatik kavram setleri analiz edilmiştir. Analizlerin sonucunda ulaşılan *Dağıtık Bedenlenmiş Faillikler*, *İlişkisel Dolaşıklıklar olarak Zamansal Oluş*, ve *İnsan Sonrası Mekânsallığın Açığa Çıkan Yeniden Yapılandırılmaları* bulgularıyla araştırmanın örneklem seçimine geçilmiş ve performans sanatında teknoloji, hayvanlar gibi insan-olmayan unsurlarla çalışan insan sonrası sanat ve tasarım örnekleri incelenmiştir. Bu aşamada, insan sonrası performatif çalışmalarıyla Stelarc, Eduardo Kac, Pierre Huyghe, Patricia Piccinini, Oron Catts & Ionat Zurr ve ecoLogicStudio ön plana çıkmıştır. Ancak bu çalışmalarda mekânın çoğunlukla sadece bir deneyim alanı ya da gösterim yüzeyi işlevi görmesi etkin failliği sınırladığı için, insan sonrası mekânın operasyonelliği ecoLogicStudio'nun işlerinde sergilenen beden-mekân-zaman bütünlüğüyle en doğrudan karşılığını bulmuştur. Diğer yandan, ecoLogicStudio'nun çoğu işinde de insan-olmayan mekânsal unsurlar ikincil bileşenler konumundayken; Air Bubble projesi mekânı edilgenliğinden çıkararak biyolojik ve teknolojik faille birlikte dönüştüren failliğiyle, diğer işlerden farklılaşıp insan sonrası performatif mekânı en açık biçimde örneklenmesi nedeniyle seçilmiştir. Bu seçim, ecoLogicStudio'nun yeni materyalist çerçevedeki bir projeyi iki farklı bağlamda uyguladığı nadir örneklerden biri olduğu ve ulaşılan bulgularla bağlamların nasıl farklılaştığını analiz etme olanağını sunduğu için yapılmıştır. İki uygulama ayrıntılı olarak betimlendikten sonra benzerlikleri ve farklılıklarına göre karşılaştırılmış ve bulgularla ilişkileri kurularak tartışılmıştır. Sonuç olarak, bu araştırma Air Bubble projesinin sanat-tasarım kesişimindeki insan sonrası performatif mekânın bir tezahürü olarak işlev gören yeni bir materyalist faili örneklediğini ileri sürmektedir. İnsan sonrası mekânın kendisinin de bir fail olarak dolaşık olduğu tüm faillerin iç-eylemleri aracılığıyla açığa çıkan bedensellik, zamansallık ve mekânsallık olasılıkları olduğu tespit edilmiştir. Çalışma, bu olasılıkları tartışmaya açan, ilişkisel, dağıtık ve dönüştürülebilir bir çokluk (multiplicity) önererek; sanat, tasarım ve eleştirel insan sonrası kuramıyla ilişkilenen bir mekân olgusu üzerine geliştirilebilecek araştırmalar için akademik bir katkı sunmayı amaçlamıştır. Bu çerçevede, çalışma gelecekteki insan sonrası mekânsal araştırmalar için yeni, işbirlikçi ilişkilerin tohumlarını ekmeyi ve halihazırdakileri beslemeyi; kendisinin de eklemlenme ve çatallanmalara açık bir eşik-sonuç olarak değerlendirilmesini önermektedir.

Anahtar Kelimeler: *EcoLogicStudio, Yeni materyalizm, Performativite, İnsan sonrası, Mekân.*

1. INTRODUCTION

Critical posthuman thought criticizes anthropocentric¹ approaches rooted in Humanism and proposes postdualistic multiple perspectives instead of sharp distinctions built by dualisms such as mind/body, nature/culture, human/animal, self/other. This proposal aims to blur boundaries between organic and inorganic or natural and artificial for a more heterogeneous unity of intersections. Depending on the rejection of the acceptance of the (hu)man as the measure of everything, posthuman thought emphasizes inclusive practices of an ecosystem of living and non-living entities. This rejection also differentiates critical posthuman thought from other posthumanist discourses such as Transhumanism which sees the current human as a primitive ancestor of hi-tech ‘transhuman’ of the future. So, critical posthumanism is neither an updated version of Humanist thought, nor a continuation of Anti-Humanism.

Critical posthumanist thinker Rosi Braidotti² argues posthuman subject at “the primacy of intelligent and self-organizing matter” in relation to new materialism³. In this

1 Anthropocentrism is a thought perspective that places the human being at the center of the universe, positioning all other beings as subordinate or instrumental to human needs. In art theory, this perspective became particularly prominent in Western thought from the Renaissance onwards, where the human was framed both as the central representational figure and as the perceptual and meaning-making subject. Alberti’s theory of linear perspective or Kant’s notion of aesthetic judgment are foundational to this anthropocentric epistemology. Danto (1981: 9) critiques this human-centered worldview, arguing that modern art often reflects the assumption that human perception and intention are the defining factors in the creation and reception of art. Danto’s reflections on how art represents the human condition also intersect with the critiques offered by theorists like Haraway, Latour, and Braidotti, whose theories challenge anthropocentric paradigm by rethinking agency and subjectivity beyond the human. While Haraway (2003: 6) critiques anthropocentric thinking by stating: “We are not uniquely defined by our human boundaries or capacities. We are always already in relationality with other-than-human actors”; Latour exposes how modernity privileges the human through the separation of nature and culture, in his critique of the modern constitution (1993: 13). Posthumanist theorist Braidotti defines posthuman thought as “a departure from the dominant vision of the human as the measure of all things” (2013: 26). The critique of anthropocentrism in art theory has gained momentum particularly through the representation of nature, animals, and technology, influenced by these thinkers, have begun to reshape discourses on aesthetics and artistic subjectivity. The artists such as Eduardo Kac, Patricia Piccinini, and Pierre Huyghe challenge the anthropocentric paradigm, opening up new avenues for posthuman and materialist approaches in art.

2 Braidotti, 2018, 1.

3 New materialism refers to a contemporary philosophical movement that rethinks matter not as passive substance but as active, dynamic, and generative. It challenges representationalist and anthropocentric paradigms by emphasizing the agency of matter and the entanglement of the material with the discursive. In art theory, new materialism has influenced a shift toward considering artistic media, environments, and nonhuman elements as co-constitutive in the production of meaning and experience. This framework is central to posthumanist aesthetics, where bodies, technologies, and environments are viewed as intra-active assemblages. As Rosi Braidotti (2013: 66) writes, “matter is an affective field of forces that functions as a relay system of complex interactions”.

context, new materialism suggests a new understanding of matter as live, dynamic, relational, operational, performative and productive. This new understanding of matter rejects to define human as *a priori* otherness and to break off the human from other entities. In addition, it doesn't confirm the instrumentalization of matter by humans. This kind of primacy is crucial in Karen Barad's theoretical works too, because it associates posthuman subjects and new matters to performance and performativity. Barad discusses posthuman performativity of matter by building her own terminology through concepts like 'entanglement'⁴ and 'intra-action'⁵. Both concepts open up new perspectives in relation to three main components of performance which are *body*, *time* and *space*. These components are examined by rejecting and reinterpreting established notions like linearity and distance in Barad's theory because they exist and behave as intra-acting agents like other agents in this performative network.

In this context, a new materialistic understanding of posthuman performativity emerges as an exploration of postdualistic practices that may give the space possibility of being (or becoming) an autonomous entity, as a new matter. Thus, such a space can be unveiled through mutual experiences and intra-actions of posthuman agents which or whose are active components of this posthuman performativity. Air Bubble, an installation by ecoLogicStudio, emerges as a possibility for posthuman spatiality aligned with performative ontologies, in this context. Its two distinct implementations in Warsaw and Glasgow open a fertile field of inquiry, engaging with themes of biotechnology, collective participation, and the active agency of materiality as new matter.

2. METHODOLOGY

This study employed ground theory as a methodology to investigate the possibility of a posthuman performative space as a new matter. In this new materialistic context, a theoretical literature review was realized and relevant texts of Rosi Braidotti and Karen Barad were examined. Amongst their multiple works on posthuman theory including articles, books, presentations and lectures, two prominent texts from both theorists were selected as these texts are the most intensely included posthuman discussions in

4 Entanglement is a concept rooted in quantum physics, which Karen Barad extends to the philosophy of science and feminist theory. In quantum mechanics, entanglement refers to a phenomenon where particles become intertwined in such a way that the state of one particle can instantly influence the state of another, regardless of the distance between them. Barad uses this concept to challenge traditional notions of separation and individuality, applying it to the material-discursive practices that shape the world. In her view, entanglement offers a model for understanding how matter and meaning are co-constituted through interdependent relations, where boundaries between entities are not fixed but fluid.

5 Intra-action is a term introduced by Karen Barad to describe a relational ontology where entities do not precede their interactions. This concept diverges from classical notions of interaction, which presuppose independent subjects and objects. Intra-action emphasizes the constitutive role of relationality in the becoming of all matter and meaning. In artistic contexts, it underscores the co-constitutive processes between materials, bodies, and environments.

the context of performativity and new materialism. The first two texts are *Posthuman, All Too Human: The Memoirs and Aspirations of a Posthumanist* which is a lecture given by Braidotti in 2017, and an article by Braidotti titled *A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities*⁶. The other texts are Barad's article titled *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*⁷, and her book *Meeting The Universe Halfway* which was published in 2007. First of all, questions were drawn to produce sketching ideas related to the research problem through these texts. In these questions, performativity was considered as an operational concept rather than a linguistic concept, as the ability, capacity and potential to act and move, rather than the content of linguistic "utterance" that J. L. Austin first introduced to the literature⁸. In this context, performativity was placed in a relational scope consisting of the body, time and space which are the components of the performance phenomenon and performance art. As in Figure 1 and Figure 2, these questions were formed like thought clouds that have an ability to reform by interactions with other thoughts. Not only are they very close to each other, but they also contain common ideas that flow between them. These flowing ideas are three components of performance.

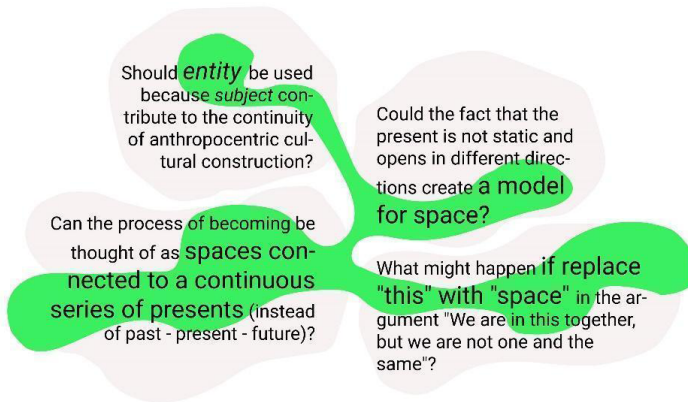


Figure 1. Diagram for sketching ideas by asking questions on Braidotti texts (Produced by the author, 2024)

For instance, the body is related to posthuman subject in Braidotti's sentence "The posthuman subject is a materially embedded, multilayered, nomadic entity"⁹ and "This understanding of matter animates the composition of posthuman subjects of knowledge – embedded, embodied and yet flowing in a web of relations with human

6 Braidotti, 2018.

7 Barad, 2003.

8 Austin, 1962, 6.

9 Braidotti, 2017, 6.

and non-human others”¹⁰. These and other sentences in relation to the body generated the question “Should entity be used because the subject contributes to the continuity of the anthropocentric cultural construction?”. This question evaluates the usage of the word *entity* for a non-anthropocentric and posthuman approach that is a criticism of established subject / object distinction. Another example is the time and space components examined in the same question. The sentences “To understand the complexity and multilayeredness of the present,... the present is not a static bloc, but a flow pointing in different directions at once”¹¹; and “Cartographies, as a conceptual off-shoot of new materialism... compose a relational community, defined as a nomadic, transversal assemblage that involves non-human actors and technological media” caused the question “Could the fact that present is not static and open in different directions create a model for space?”¹².

In this question, the non-linearity and openness of posthuman time as the present time is associated with the possibility of space as a new matter that can act as a nomadic assemblage¹³ including non-human¹⁴ agents as well. These questions revealed that space

10 Braidotti, 2018, 4.

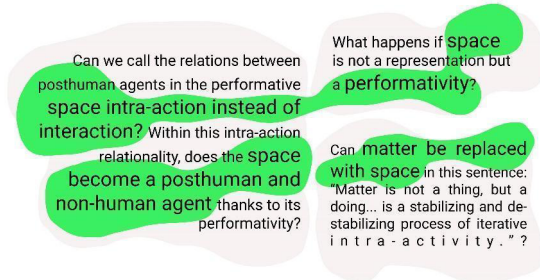
11 Braidotti, 2017, 8.

12 Braidotti, 2018, 2.

13 The term assemblage originates from the work of Gilles Deleuze and Félix Guattari (1987), where it denotes a heterogeneous composition of interacting elements—bodies, objects, technologies, affects, and discourses—that temporarily come together without forming a unified whole. Rather than focusing on essential identities or fixed structures, assemblages emphasize process, transformation, and emergent properties. As they write, “an assemblage has neither subject nor object, only determinations, magnitudes, thresholds, and gradients”. This concept has become central to posthuman and new materialist aesthetics, particularly through Jane Bennett’s (2010) interpretation of assemblages as “ad hoc groupings of diverse elements, of vibrant materials of all sorts,” which possess their own tendencies and capacities. In contemporary art, assemblage helps articulate relational artworks that foreground entangled agencies and ontologies. Artists such as Mark Dion, Anicka Yi, and Hito Steyerl create immersive, open-ended systems as posthuman assemblages co-constitute dynamic environments, often blurring the line between living and non-living, organic and technological.

14 Bruno Latour (1993) critically challenged the foundational dualisms of modernity—such as subject/object, nature/culture, and human/non-human—by arguing that these distinctions are artificial and unproductive. He critiques modern epistemology’s reliance on such binaries and instead proposes hybrid collectives where humans and nonhumans act as equal agents or actants. Latour (2005) elaborated this critique by outlining Actor-Network Theory (ANT), a framework that reconceives the social as an entangled network of interactions among both human and nonhuman entities—including machines, objects, animals, software, and viruses. Through this lens, Latour becomes one of the key figures shaping the posthuman understanding of agency. In art theory, Latour’s thinking has resonated strongly, particularly within the contexts of posthuman aesthetics, new materialist practices, and speculative design. His idea of nonhuman agency finds conceptual affinities with Donna Haraway’s (2003) companion species, Karen Barad’s (2007) intra-action, and Rosi Braidotti’s (2013) zoe-centered subjectivity. These frameworks shift the focus of art from a purely anthropocentric production to an entangled process shaped by ecological, technological, and biological factors. Artworks are increasingly

Figure 2. Diagram for sketching ideas by asking questions on Barad texts
(Produced by the author, 2024)



is strongly connected to and also defined by time and body components in Braidotti's sentences.

As seen in Figure 2, the sentences from Barad's texts were examined by questions in relation to three components of the performance. By the help of questions on Braidotti, these questions on Barad were further associated with the relationship between new matter and space. For instance, "The move toward performative alternatives to representationalism shifts the focus from questions of correspondence between descriptions and reality... to matters of practices/doings/actions" sentence is related to the body as it defines matter not as a static entity, but with actions and practices¹⁵. Similarly, "Matter does not refer to a fixed substance; rather, matter is substance in its intra-active becoming—not a thing, but a doing... Matter is a stabilizing and destabilizing process of iterative intra-activity" sentence is connected both to the time and space components¹⁶. Because it emphasizes the intra-active character of new matter which can be a model for space too, and also the process of becoming as its temporal property. Thus, these sentences generated this question: "Can matter be replaced with space in this sentence: Matter is not a thing, but a doing... is a stabilizing and destabilizing process of iterative intra-activity?". During this sketching ideas phase, seven sentences on the body, six sentences on the time and five sentences on the space from Braidotti's texts came to the fore in generating relational questions. On the other hand, six sentences on the body, three sentences on time and six sentences on the space from Barad's texts were selected for asking questions. The sentences were selected in parallel to the actions of taking notes and writing comments on the texts themselves, as the ideas emerged simultaneously through these actions with the key concepts about three components listed in Figure 3.

interpreted as co-productions of multiple ontological actors. Artists such as Oron Catts & Ionat Zurr, Tomás Saraceno, and Agnes Meyer-Brandis exemplify this expanded ontology by staging complex assemblages where human, animal, microbial, and machinic subjectivities coalesce—reflecting Latour's actor-network logic and non-anthropocentric turn in contemporary art.

15 Barad, 2003, 802.

16 Barad, 2003, 822.

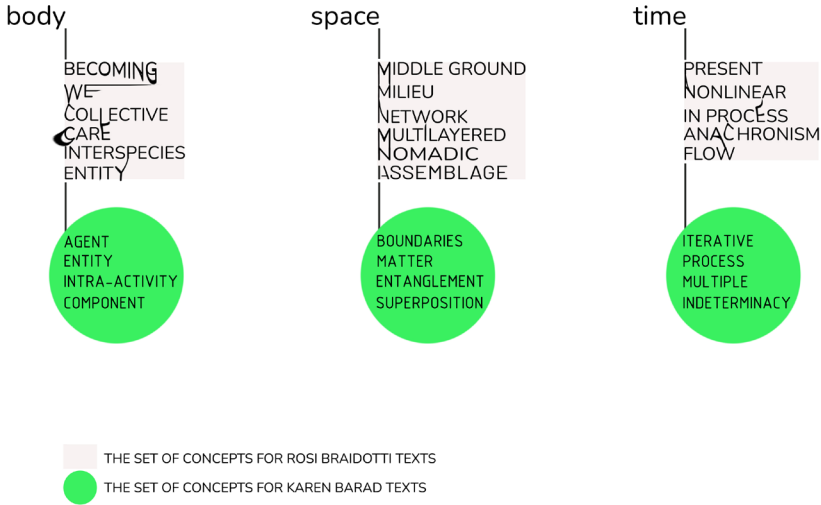


Figure 3. *Diagram for generating set of concepts on body, space and time from Barad and Braidotti texts (Produced by the author, 2024)*

At the end of this sketching ideas phase, the first impressions on the possibility of posthuman performative space began to form by the help of these sets of concepts. It is found that not all of these concepts will constitute the contextual environment of the research problem, but some will come to the fore by the course of the research process. For this, the sentences were analysed by the help of a triple coding system of grounded theory. In the beginning of coding, the sentences with repeating keywords were eliminated and the number of sentences remained as twelve in total. Each theorist's sentences were analysed separately under the headings of body, time and space. Similar to the question phase, Braidotti's sentences were coded at first. As the first step of coding, open codes were derived from each sentence as simple and meaningful pieces of the sentence. Secondly, relational open codes were grouped into axial codes to create new connections. Then, the axial codes were combined to create the selective code that constitutes the main theme of the sentence. This coding process was applied to both sentences on the body. At last, each selective code derived from each sentence was unified to constitute a category on the concept of theorist.

Table 1. Triple coding table for generating categories on body, time and space from Braidotti's sentences (Produced by the author, 2025)

	THEORIST-TEXT	SENTENCE	OPEN CODES	AXIAL CODES	SELECTIVE CODE	CATEGORY
B O D Y	Braidotti, 2017: 47	“A “we-are-in-this-together- but-we-are-not-one-and- the-same” sort of subject. They are the collective multiplicity, materially embedded but differential”	Differential nature of bodies	Embodied Differences within Collective Unity	Posthuman Collective Subjectivity	Distributed Biotechnological Subjectivities
			Our not being one and the same			
			Our multiple collectivity	Material Collective Existence		
			Materially embeddedness of the subjects			
	Braidotti, 2018: 21	“This transversal alliance today involves non-human agents, technologically-mediated elements, earth-others (land, waters, plants, animals) and non-human inorganic agents (plastic, wires, information highways, algorithms, etc.)”	Non-human agency of inorganic things	Inorganic agency of technology		
			Otherness of organic entities on earth			
			Inclusive transversal alliance	Transversal alliance of organisms		
			Mediated agency of technology			
T I M E	Braidotti, 2017: 8	“To understand the complexity and multilayeredness of the present,... the present is not a static bloc, but a flow pointing in different directions at once”	The complexity of present	Multilayered complexity of present	Dynamic and complex multilayers of present	Fluid Multitemporalities of Becoming-New Matter
			Multilayeredness of the present			
			The non-static nature of time	Dynamic directions of time		
			Free flowing directionality of time			
	Braidotti, 2018: 26	“This time continuum as a process ontology of becoming... supports the vital new materialism... In attempting to describe the predicament we are in, therefore, the best we can do is to speak in the future past”	Time as a process	Process in future past	Temporal fluidity of becoming-new matter	
			Choice of speech in future past			
			Ontological and new materialistic becoming	Temporal ontology of becoming-new matter		
			Our temporal predicament			
S P A C E	Braidotti, 2017: 15	“The new space of the non-coincidence between the given and the critique of the given... which points to the future, that is to say to what we are capable of becoming in and out of what we are ceasing to be, on the basis of vital new materialism.”	A different and a new space	Material Disjunction	Posthuman Threshold Spaces	Distributed Thresholds of Posthuman Spatiality in New Materialist Ecologies
			The critical space of non-coincidence			
			Becoming space in between past and future	Emergent Spatialities of Temporal		
			New materialistic emerging space			
	Braidotti, 2018: 2	“Cartographies, as a conceptual off-shoot of new materialism... compose a relational community, defined as a nomadic, transversal ‘assemblage’ that involves non-human actors and technological media.”	New materialistic off-shoot space	Emergent Spaces of Non-Human and Technology	Distributed Spatial Agencies in Posthuman Ecologies	
			The space of non-human and technology			
			Relational nomadic space	Nomadic Relationality of Assemblage-Base d Spatialities		
			Transversal spatiality of assemblage			

For instance, as seen in Table 1, the sentence on the fourth line of the time column was divided into four open codes which are 'Time as a process - Ontological and new materialistic becoming - Our temporal predicament - Choice of speech in future past'.

Table 2. Triple coding table for generating categories on body, time and space from Barad's sentences (Produced by the author, 2025)

	THEORIST-TEXT	SENTENCE	OPEN CODES	AXIAL CODES	SELECTIVE CODE	CATEGORY
B O D Y	Barad, 2003: 802	“The move toward performative alternatives to representationalism shifts the focus from questions of correspondence between descriptions and reality... to matters of practices/doings/actions”	Performative alternatives to representationalism	Materialization of Action through Performativity	Embodied Performativity in Material Practices	Embodied Performativity and Relational Bodies in Agential Intra-action
			Shift from correspondence to practices/doings/actions			
			Body as a site of action	Embodied Practices in Posthuman Action		
			Action as a form of material practice			
	Barad, 2003: 815	"Agential phenomena don't merely mark the epistemological inseparability of "observer" and "observed"; rather, phenomena are the ontological inseparability of agentially intra-acting "components." That is, phenomena are ontologically primitive relations without preexisting."	Phenomena as ontological inseparability	Ontological Inseparability through Agential Intra-actions	Relational Bodies in Agential Intra-action	
			Agential intra-actions of components			
Phenomena as non-preexisting relationality			Phenomenal Relations as Material Practices			
Body as a site of agential intra-action						
T I M E	Barad, 2007: 72	“Intra-actions are causally constraining nondeterministic enactments through which matter-in-the-process-of-becoming is sedimented out and enfolded in further materializations.”	Intra-actions as causally constraining enactments	Causal Dynamics of Intra-actions in Becoming Matter	Time as a Process of Becoming-New Matter	Time as Agential Reconfiguration of Becoming-New Matter
			Matter-in-the-process-of-becoming			
			Sedimentation of becoming matter	Temporal Materialization of Becoming		
			Enfolding materializations			
	Barad, 2007: 141	“The primary ontological units are not "things" but phenomena-dynamic topological reconfigurings/ entanglements/ relationalities/ (re)articulations of the world... This dynamism is agency. The universe is agential intra-activity in its becoming”	Phenomena as primary ontological units	Relational Phenomena and Agency of Becoming	Time as Agential Reconfiguration in Becoming	
			Agency as ongoing reconfigurings of the world			
			Dynamic topological reconfigurings and entanglements	Dynamic Reconfigurations and Agential Intra-activity		
			Universe as agential intra-activity in becoming			
S P A C E	Barad, 2003: 816	“This indeterminacy of the "outside" boundary represents the impossibility of closure—the ongoing intra-activity in the iterative reconfiguring of the apparatus of bodily production. Apparatuses are open-ended practices”	Indeterminacy of the "outside" boundary	Indeterminate and Open-Ended Boundaries of Apparatuses	Space as Open-Ended and Iteratively Reconfigured through Intra-activity	Space as Dynamic and Relationally Reconfigured Intra-active Apparatuses
			Apparatuses as open-ended practices			
			Impossibility of closure	Intra-activities in the Iterative Reconfiguration of Space		
			Ongoing intra-activity in reconfiguring bodily production			
	Barad, 2007: 451	“The assemblages are generally assumed to be collections of individual determinate objects. Importantly, apparatuses are not assemblages of preexisting, separately determinate individuals of one kind or another. It is crucial to remember that these "gears" are intra-acting "component," not preexisting ones”	Assemblages as collections of determinate objects	Relational Nature of Assemblages and Apparatuses	Apparatuses as Dynamic Intra-acting Assemblages in Relation	
			Apparatuses not as preexisting individual objects			
			Intra-acting components	Assemblages and Apparatuses as Intra-acting Components		
			Relationality of assemblages and apparatuses			

These codes were combined to create an axis titled ‘Process in future past’ explaining the present as a becoming process both situated in past and future; and another axis titled ‘Temporal ontology of becoming-new matter’ that emphasizes the time’s ontologically new materialist nature. Then, a selective code titled ‘Temporal Fluidity of Becoming-New matter’ was created from these axial codes that examines how new matter evolves in the fluid and unstable nature of time, where the future and the past are intertwined, as a temporary and continuous becoming process. Following the same steps, the second selective code on time titled ‘Dynamic and complex multilayers of present’ was generated. At the end, two selective codes were unified into a category on Braidotti’s concept of time titled ‘Fluid Multitemporalities of Becoming-new Matter’ which examines becoming-new matter is an ongoing, relational process that transcends fixed temporal boundaries, continuously evolving through the interconnectedness of multiple time layers. The same triple coding system was applied to Barad’s sentences too, which was illustrated in detail as seen in Table 2. At the end of coding analyses, six categories were reached in total for each component of performance in relation to posthuman performative space. Following the body, time and space formulation; each couple of categories were combined to obtain a single category that intersects the arguments of two theorists and described under the headings of findings including each category.

Building on the findings outlined above, the study proceeded to sample selection by focusing on artistic and design-based performance practices that bring together human and non-human agents, such as technologies or animals through a posthuman lens. At this stage, internationally recognized artists and designers whose works establish biological, technological, or synthetic relations with non-human agencies were identified, including Stelarc, Eduardo Kac, Pierre Huyghe, Patricia Piccinini, Oron Catts & Ionat Zurr, and ecoLogicStudio.¹⁷ Stelarc’s work exemplifies a posthuman line of thought that transcends the biological limits of the human body through cybernetic and robotic installations that transform the body into a kind of technological platform; similarly, Eduardo Kac employs genetic engineering and biotechnological systems to question both the physical and ethical boundaries in his bio-art pieces, using living organisms as artistic media. In a comparable vein, Pierre Huyghe’s works generate temporal and ontological ambiguities by circulating human, animal, and machine subjectivities within multilayered spatial configurations. Patricia Piccinini, on the other hand, presents a posthuman performativity through her hyperrealistic sculptures that resemble genetic mutations, interrogating the human’s relationship with biological others. Oron Catts and Ionat Zurr make the materiality of life visible by cultivating semi-living tissues in laboratory conditions and exhibiting them in artistic contexts. While these artists significantly contribute to

17 Due to the spatial limitations of the article format and in order to maintain the focus of the conceptual framework, the examined artworks of these artists were not included in the article as individual case analyses accompanied by commentary. Such a section, under the given constraints, would allow only a superficial assessment of each artwork. Therefore, the study focuses on a single exemplary project of ecoLogicStudio, and this decision is framed as a deliberate limitation intended to preserve the academic coherence of the work.

posthuman discourse through their engagements with non-human agencies, the spatial dimension in their work often remains as a surface of display or a field of human experience. Space is rarely conceived as an active, self-organizing agent participating in the performative process. In contrast, ecoLogicStudio's practice directly engages with the notion of posthuman space as a plane of collaborative subjectivation emerging through the intra-action of human and non-human agents. Since 2006, ecoLogicStudio has presented its projects in leading international art and design venues, including the Centre Pompidou (Paris), the Design Museum (London), and the Venice Architecture Biennale. Their work integrates biotechnological materials, parametric design methods, and AI-assisted systems to construct ecotechnological environments. MetaFOLLY, for instance, employed a parametric structure to support biological growth in a public setting, aiming to foster environmental awareness. H.O.R.T.U.S. featured modular structures powered by microalgae that linked human respiration with the building's metabolic cycles. Photo. Synth.Etica proposed a biologically active façade system capable of filtering urban air pollution through embedded algae panels. Although these projects feature non-human subjects such as algae colonies, bacteria, and artificial intelligence, these elements often function as auxiliary components that visualize environmental data or raise awareness. By contrast, this study is grounded in the idea that posthuman performative space can operate as a self-organizing, collaborative agent. Accordingly, space is not approached as a static context or backdrop, but as a co-constitutive site of material, biological, and technological subjectivities acting in concert. In this context, Air Bubble offers a particularly compelling case of posthuman performative space. Designed as an interactive environment sustained by an algal colony responsive to environmental conditions (e.g., light, temperature, CO₂ levels), the installation enables these biological processes to shape the spatial atmosphere via sensor systems activated through visitors' movements. The feedback loop between the algae's metabolic activities and visitors' bodily movement transforms the space into a dynamic nexus of distributed agency across human and non-human actors. While other ecoLogicStudio projects bring together ecological and technological systems, none of them exemplify the self-organization of space through posthuman agency as clearly as Air Bubble.¹⁸ What distinguishes this work is its reconfiguration of space as an active, co-performing entity rather than a passive container. Its selection as the focal case study in this research is therefore directly aligned with the theoretical framework and central questions of this study. Moreover, the fact that Air Bubble is one of the rare projects implemented by the studio in two distinct contexts offers a unique opportunity to analyze how these applications diverge in relation to the theoretical findings of this study, not through their ecological content but by exemplifying how they function as active agents within a posthuman new materialist framework. Then, two different applications of Air Bubble were described in detail, and they were compared according to their similarities

¹⁸ In parallel to the constraints mentioned in the previous footnote, the other projects of ecoLogicStudio were not included in the article as individual case analyses accompanied by commentary. The study focuses on a single exemplary project of ecoLogicStudio, and this decision is framed as a deliberate limitation intended to preserve the academic coherence of the work.

and differences for a discussion in relation to the findings obtained from Barad and Braidotti's texts. As a result of the research process, it was claimed that the Air Bubble installation work could be an example of a posthuman performative space between art and design that suits the characteristics of a new materialist agent.

3. FINDINGS AND RESULTS

3.1. Posthuman Performativity In Relation to Embodiment, Temporality and Spatiality

In critical posthumanism, new materialistic matter differentiates from 'old' materialisms by its performative characteristics. The performativity gives the new matter potential and motion to 'interact' with its surroundings. This environmental interactivity between new matters, subjects and living or non-living entities emerges as mutual multiple connections at the same time, which makes it postdualistic and not a matter of subject / object, observer / observed relations. Although J. L. Austin's first coined the term as an utterance¹⁹, the context of performativity²⁰ has expanded and now relates to performance and performance art through a spatiality including temporality and embodiment. Moreover, performativity has become a concept most frequently mentioned in Butler's gender studies. Butler discussed the concept of performativity via matter too: "Does the notion of gender performativity relate to this conception of materialization?"²¹. Butler highlights the temporality of materialistic performativity as it is a reiterative practice of repeating norms and not a singular act in the present time. Other feminist theorists, such as Braidotti and Barad, have argued performativity from a new materialist perspective in relation to critical posthumanism.

3.1.1. Body - Embodiment: Distributed Agencies in Posthuman Material Practices

In Braidotti's posthumanist new materialism, the body is a collective subjectivity including both human and non-human embodiments as a transversal biotechnological agency at the same time. This perspective reveals that the body is not a static object but a continuously materializing and relationally constituted process. In this context, the body emerges as a relational form that proliferates through biotechnological assemblages and

19 Austin, 1962, 8.

20 Although performativity is commonly recalling Judith Butler's queer theory, it is rooted in the lectures of the linguistic theorist J. L. Austin at Harvard University. Austin coined the term 'performative' for expressions that were also actions: "In these cases... to say something is to do something... Promises, bets, curses, contracts, and judgments do not describe or represent actions: they are actions." (Austin, 1962, as cited in Schechner, 2002, p.123). Another philosopher Jacques Derrida also related 'performative' to language and writing as "it displays language's independence from the referent outside of itself" in a postdualistic sense and also with its multiple temporality as it "enacts the now of writing in the present time." (Derrida, 1988, as cited in Phelan, 1996, p.149).

21 Butler, 1993, 2.

non-human interactions, manifesting as transient nodes of existence; including “earth-others (land, waters, plants, animals) and non-human inorganic agents (plastic, wires, information highways, algorithms, etc.)” too²². Ontologically permeable and distributed, the posthuman body is constantly reconfigured across material and temporal dimensions through transversal movements, thus operating as a dynamic material multiplicity beyond fixed models of subjectivity that “transcend the very variables - class, sex, race, gender, age, disability- that structure us”²³.

For Barad, embodiment is configured by relational bodies in agential intra-actions. The body is continuously part of the processes of performative embodiment and relational interaction within material practices. Embodied performativity situates the body as a dynamic entity shaped by agential intra-action and relational bodies, highlighting processes which are more than interactions; because interactions assume that bodies as “separate individual agencies”, on the contrary “the notion of intra-action recognizes that distinct agencies do not precede” (Barad, 2007: 33). While “intra-acting is within and as part of”, the interaction positions the bodies in a distance (Barad, 2017: 89). Thus, the body is in constant intra-action with other non-human and inorganic entities, revealing its performative nature in a deeper sense. These bodies are not merely material objects as they become relational with their environment and other entities. This process demonstrates that the body is more than a static object like the body in Braidotti’s new materialism; it is open-ended, dynamic, and relational.

Therefore, this performative body is distributed and embodied agency through such posthuman material practices. Braidotti’s embodiment concept mentions distributed biotechnological subjectivities and emphasizes the redefinition of the body within a network of technological and biological systems, while Barad’s approach highlights the embodied performativity and relational intra-actions in a continuous process of becoming. Together, these perspectives reveal that, in the posthumanist framework, the body is no longer a singular subject but a distributed, relational, and agentive network of material practices. The body is continuously reconfigured through biotechnological systems and agential intra-activities.

3.1.2. Time - Temporality: Becoming as Relational New Materialistic Entanglements

Braidotti discusses posthuman temporality through the notion of the “present” because of its multilayered and complex character which is “not a static block, but a flow pointing in different directions at once”²⁴. The posthuman present time differentiates from ‘now’ by not overlapping it with a full synchronicity. She emphasizes that the present is not a singular, fixed moment, but a dynamic and multilayered process in constant flux. Time, from a new materialist perspective, is not a linear, progressive entity but a

22 Braidotti, 2018, 21.

23 Braidotti, 1994, 25.

24 Braidotti, 2017, 37.

fluid process through which matter continuously reconfigures itself. It is a convergence of multiple, overlapping temporalities, where past, present, and future are intertwined and reformed in ongoing material transformations: “a record of what we are ceasing to be (the actual) and the seed of what we are in the process of becoming (the virtual)”²⁵. This view challenges traditional notions of time and matter as separate, stable entities, proposing instead that they are inseparable, mutually constituting forces that undergo constant becoming. In this context, becoming-new matter is also an ongoing, relational process that transcends fixed temporal boundaries, continuously evolving through the interconnectedness of multiple time layers.

Becoming-new matter is associated with time in Barad’s arguments too, as an agential reconfiguration. This type of time can be understood as the transformation of time that takes shape through the becoming of matter and the ongoing agential reconfigurations letting the emergence of new matter. Agential reconfiguration shows that time is a dynamic and intra-active structure too, that is in constant change, with new matter constantly emerging through this process. This perspective allows us to view time not just as a transient flow, but as an evolving, transformative, and continuously reshaping process including “reconfigurings/entanglements/relationalities/ (re)articulations of the world in agency”²⁶. This flowing process highlights the new materialistic entanglements which are “not interweaving, or enmeshment in a complicated situation...but refigurings of causality, materiality, agency, dynamics, and topological reconfigurings”²⁷.

In this context, Braidotti’s concept of temporality emphasizes the ongoing becoming of multilayered and simultaneous processes. Similarly, Barad suggests that time is continuously reconstituted through relational entanglements. These posthuman temporalities conceptualize temporality not as a linear or chronological flow, but as a process of relational new materialistic entanglements that constantly reshapes itself. Time emerges as a dynamic ontology unfolding within the entangled relations of non-human entities, technological agencies, and material formations.

3.1.3. Space - Spatiality: Emergent Reconfigurations of Posthuman Ecologies

As a new matter, space is always in process and in continuous motion too. Braidotti interprets this spatiality as “a creative space of becoming that would fall not between the mobile / immobile, the resident / the foreigner distinction, but within all these categories”²⁸. Likewise this posthuman space is normatively neutral too, as “embedded, embodied and yet flowing in a web of relations with human and non-human others”²⁹. It is a distributed, transitional, and multilayered structure shaped by non-human

25 Braidotti, 2017, 8.

26 Barad, 2007, 141.

27 Barad, 2007, 160.

28 Braidotti, 1994, 7.

29 Braidotti, 2018, 4.

entities, technology, and ecological factors. In new materialist ecologies, posthuman space transcends being a mere physical area, functioning as “a nomadic, transversal assemblage” process, constantly reshaped by intra-acting multiple actors, as part of a complex ecological system that includes biotic and abiotic natures³⁰.

On the other hand, Barad follows the new materialistic idea that space is not merely a static entity, rather a structure that is relationally shaped and constantly reconfigured through intra-action. But she needs to dissociate this type of spatiality of being an assemblage. Barad finds use of the notion of assemblage risky, “since assemblages are generally assumed to be collections of individual determinate objects”³¹. She proposes the notion of apparatus because “they are open-ended practices involving specific intra-actions of humans and nonhumans, where the differential constitutions of human and non-human designate particular phenomena that are themselves implicated in the dynamics of intra-activity”³². Hence, a spatiality among these intra-active components demonstrates that space is not a temporary structure, but rather an emergent and relational entity.

So, in the sense of a new materialistic spatiality for posthuman performativity, Braidotti conceptualizes space through threshold-oriented emergent formations within posthuman ecologies. Barad, on the other hand, approaches space as a dynamically reconfigured relational field through intra-activity. These perspectives depict space not as a fixed or closed entity, but as an emergent, threshold-based, and relational process of becoming new-matter.

3.2. Posthuman Performative Spaces as a New Materialistic Agent: Air Bubble Project

Air Bubble, developed by ecoLogicStudio³³, exemplifies the studio’s ecologically performative approach, embodying the synthesis of environmental innovation, material experimentation, and posthumanist spatial practices. Specializing in the intersection of architecture, biology, and computational design, ecoLogicStudio explores the potential of living systems, such as algae, to reconfigure urban environments. ecoLogicStudio’s practice is grounded in the development of bio-digital architectures that merge

30 Braidotti, 2018, 2.

31 Barad, 2007, 451.

32 Barad, 2007, 171.

33 ecoLogicStudio is an international design and innovation studio operating at the intersection of art, architecture, design, and biotechnology. Founded in London in 2005 by Claudia Pasquero and Marco Poletto, both architects with expertise in computational design and environmental technologies, the studio has pioneered the integration of living systems into urban environments. Pasquero and Poletto’s interdisciplinary approach draws from architecture, environmental engineering, and synthetic biology, allowing their projects to act as experimental prototypes for future ecological urbanisms. ecoLogicStudio’s work has been exhibited in major venues worldwide, including the Centre Pompidou in Paris, Venice Architecture Biennale, World Expo in Dubai, and Design Museum in London.

computational design with living organisms. Their work seeks to dismantle the rigid boundaries between the natural and the artificial by promoting symbiotic relationships between human and non-human agents. Rather than treating biological entities as passive materials, ecoLogicStudio frames them as active co-designers, capable of shaping spatial, atmospheric, and ecological conditions. This approach results in environments that are not merely constructed but are constantly evolving, responsive, and performative.

Air Bubble constitutes a paradigmatic case within the emergent field of biodigital spatiality, where living systems, computational design, and material innovation are entangled to reimagine urban environments. Air Bubble is one of the manifestations of such an interdisciplinary approach that articulates studio's consistent interrogations of the posthuman condition of cities, envisioning built environments as evolving, performative ecologies. The conceptual and technological foundations of Air Bubble are rooted in ecoLogicStudio's prior explorations, particularly in projects such as Photo.Synthetica, which utilized "photosynthetic membranes integrated into building façades to filter urban air", and Otrivin Air Lab, which investigated "air pollution's material transformations into biodegradable architectural components"³⁴. These precedents inform Air Bubble's new materialist orientation, wherein matter is not a passive substrate but an active participant in ecological becoming. In Air Bubble, microalgae are employed as active agents that purify the air and co-create a new breathable environment. The design is inherently performative; "user interactions—such as physical movements and mechanical manipulations—stimulate the metabolic activity of the algae", thereby entangling human, non-human, and technological agencies into a single material-ecological apparatus³⁵. Additionally, the integration of real-time environmental sensors foregrounds Air Bubble as an epistemic device, enabling the public to witness and participate in the continuous intra-action between biological and technological processes. In this sense, Air Bubble transcends conventional spatial paradigms, proposing a model for urban futures wherein spaces are conceived as dynamic, relational, and life-sustaining ecosystems.



Figure 4. ecoLogicStudio, *AirBubble*, 2021, Bio-digital installation, Automated sensorial system, bioreactors, timber, ETFE membrane, Copernicus Science Center, Warsaw (Archdaily).

34 ecoLogicStudio, 2021a.

35 Designboom, 2021b.

3.2.1. Air Bubble Warsaw: Urban Biotechnological Playground

The first realization of Air Bubble was installed in Warsaw, Poland, in 2021, as part of an urban regeneration initiative to promote sustainable futures for public spaces. Designed specifically for the city's heavily trafficked and polluted environment, this Warsaw pavilion “integrated living micro-algae photobioreactors into a semi-inflatable ETFE membrane structure, creating a playable, breathable microclimate”³⁶. The structure housed 52 glass algae reactors, with each reactor actively absorbing air pollutants such as nitrogen dioxide and fine particulate matter, while simultaneously producing oxygen.



Figure 5. ecoLogicStudio, *AirBubble*, 2021, Bio-digital installation, Automated sensorial system, bioreactors, timber, ETFE membrane, Copernicus Science Center, Warsaw (Iconeye).

Children and visitors could engage directly with the environment through climbing and playing activities, physically stimulating the photosynthetic processes of the microalgae. Every physical action had a tangible ecological consequence, making visitors direct participants in the process. This participatory and playful dimension framed Air Bubble not merely as a passive installation, but as a living apparatus responding to and intra-acting with human and non-human agencies. Moreover, integrated environmental sensors provided “real-time data visualization, allowing users to witness air quality improvements, thereby reinforcing an experiential awareness of urban ecologies”³⁷. In this Warsaw deployment, Air Bubble operated as a prototype for new materialistic agency in public urban contexts, enacting performative entanglements where human bodies, non-human organisms, and architectural materials co-constituted a dynamic urban ecology through continuous intra-activity.

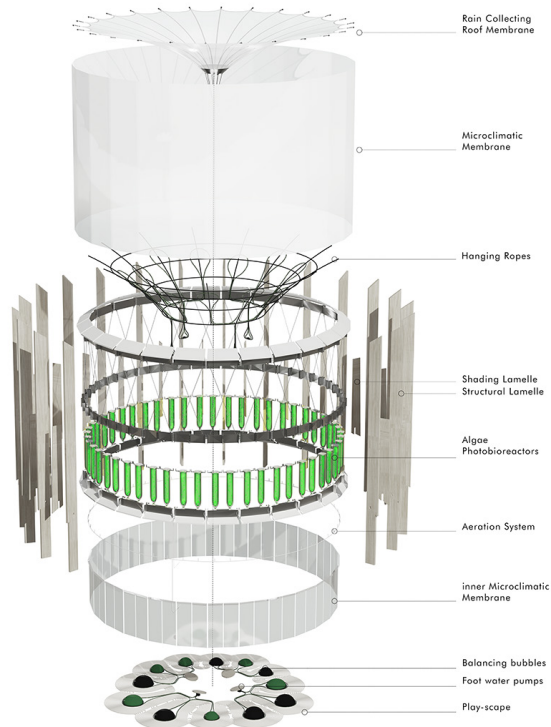
36 Designboom, 2021a.

37 ecoLogicStudio, 2021a.

Figure 6.
ecoLogicStudio,
AirBubble, 2021, Bio-
digital installation,
Automated sensorial
system, bioreactors,
timber, ETFE membrane,
Copernicus Science
Center, Warsaw
(Archdaily).



Figure 7.
ecoLogicStudio,
AirBubble, 2021, Bio-
digital installation,
Automated sensorial
system, bioreactors,
timber, ETFE membrane,
Copernicus Science
Center, Warsaw
(Archdaily).



3.2.2. Air Bubble Glasgow: Ecological Performances in a Global Context

The second iteration of Air Bubble was showcased at Glasgow during the COP26 climate summit in 2021, emphasizing the project's “global relevance and political urgency”³⁸. Unlike the Warsaw installation, which focused on urban play and community interaction, the Glasgow Air Bubble was conceptualized as a performative ecological pavilion, staging live demonstrations of biotechnological air purification in the context of international climate discourse. The pavilion sought to embody ‘soft activism’, using architectural performance rather than verbal protest to advocate for systemic ecological change.



Figure 8. ecoLogicStudio, *AirBubble*, 2021, Bio-digital installation, Automated sensorial system, Bioreactors, Pneumatic shell, COP26 Conference, Scottish Exhibition and Conference Center, Glasgow (Divisare).

Installed in the Green Zone of COP26, structural elements included a more formalized ETFE membrane envelope, supported by a semi-rigid aluminum and carbon fiber skeleton, enabling greater durability for Glasgow's colder and wetter climate. The structure again featured *Chlorella* microalgae cultures housed in a network of photobioreactors, yet this version placed greater emphasis on real-time environmental monitoring and data-driven storytelling. Visitors were immersed within a semi-transparent, breathable bubble where visible air quality data interfaces and didactic panels communicated the environmental functions of the living system. Additionally, a centralized bio-digital interface allowed visitors to observe photosynthetic rates,

38 Designboom, 2021b.

Figure 9.
ecoLogicStudio,
AirBubble,
2021, Bio-digital
installation,
Automated sensorial
system, Bioreactors,
Pneumatic shell,
COP26 Conference,
Scottish Exhibition
and Conference
Center, Glasgow
(Divisare).



pollutant absorption levels, and microalgae health, merging scientific monitoring with sensorial experience³⁹. This semi-scientific staging highlighted the agency of material entanglements, positioning the installation itself as both an affective and epistemic actor in climate communication efforts. So, unlike the Warsaw version's playful interactions, the Glasgow Air Bubble facilitated contemplative and observational participation. Visitors were encouraged to move slowly through the space, observing environmental data interfaces, feeling the subtle shifts in air quality, and reflecting on the symbiotic relationships enacted by the structure. Public seminars and guided tours supplemented this experience, positioning the installation as a performative epistemological space - a site where visitors could learn, feel, and think with the living materialities.

In Glasgow context, Air Bubble expanded the notion of new materialistic performativity, operating not only as an experimental playground but as a biotechnological envoy of posthuman ecological agency. This transversal agency of living organisms, human participants, and digital-technological interfaces exemplified intra-activity, generating an immersive environment where boundaries between nature, technology, and culture became materially reconfigured. Through an innovative blend of activism, design, and technology, Air Bubble Glasgow unfolded as an exemplar of new materialistic entanglements, where human, nonhuman, and technological actors were intra-actively woven into climate action performances.

³⁹ ecoLogicStudio, 2021b.

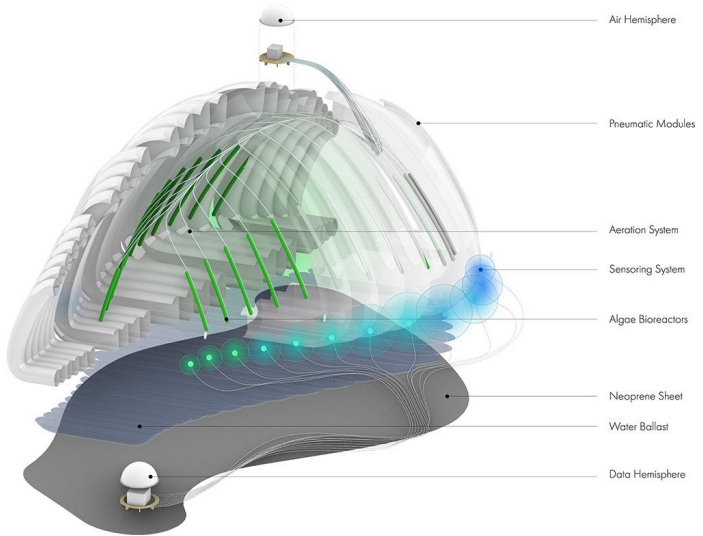
Figure 10.

ecoLogicStudio, *AirBubble*, 2021, Bio-digital installation, Automated sensorial system, Bioreactors, Pneumatic shell, COP26 Conference, Scottish Exhibition and Conference Center, Glasgow (Divisare).



Figure 11.

ecoLogicStudio, *AirBubble*, 2021, Bio-digital installation, Automated sensorial system, Bioreactors, Pneumatic shell, COP26 Conference, Scottish Exhibition and Conference Center, Glasgow (Divisare).



3.3. A Comparative Case Study of Air Bubble Project

Despite their contextual and operational differences, both Air Bubble Warsaw and Air Bubble Glasgow instantiate the principles of new materialistic entanglement and performative ecological agency. Each site becomes a living interface—an evolving threshold where bodies, environments, and technological apparatuses intra-act to reconfigure both ecological materialities and public subjectivities. In this section, both installations are analysed in comparison in parallel to the prior findings on posthuman performative space, which are body - embodiment, time - temporality, and space - spatiality as displayed in Table 3.

Table 3. Comparative case study table for generating categories on body, time and space for Air Bubble Project (Produced by the author; 2025)

PROJECT	BODY	TIME	SPACE
Air Bubble Warsaw	Playful Bodily Interaction	Posthuman Present as a Multilayered Flux	Embedded and Relational Ecological Milieu
	Relational Agency Destabilizing Subject / Environment Distinction	Fluid, Affective and Situated in Becoming	Nomadic Transversal Assemblage
	Immediate Sensory Intra-actions with Biotechnological Entities	Materialization as a Living Entanglement	Emergent Field of Intra-activity
Air Bubble Glasgow	Representational Engagement	Becoming on a Political Scale	Planetary Networks of Action and Consciousness
	Collective Posthuman Subjectivities	From Microtemporal to Planetary Time	Distributed and Stratified Spatial Apparatus
	Politically Charged Material Participation	Extended Posthuman Present	Transversal Ecology In Action

3.3.1. Comparative Analysis: Body - Embodiment

In the Warsaw installation of Air Bubble, the body’s role is immediately foregrounded through a direct, tactile, and sensory interaction with the biotechnological environment. Children, as primary users, are invited into a playground space where breathing microalgae visibly respond to their presence, creating a performative atmosphere of co-becoming. The architectural skin, composed of ETFE membranes hosting living Chlorella cultures, blurs the boundary between human embodiment and non-human living material. Here, the posthuman body materializes as a transversal biotechnological agent, enacting a continuous co-production of air, experience, and space⁴⁰. The children’s bodies are intra-actively entangled with the photosynthetic life forms and the atmosphere itself, performing relational agency that destabilizes clear distinctions between subject and environment. The bodily experience is thus constructed through a distributed agency

40 Braidotti, 2018.

in which multiple organic and inorganic elements collaborate to shape perception and movement. This dispersal of agency across bodies, membranes, and air currents reconfigures embodiment as a posthuman condition—transient, and co-constituted.

By contrast, the Glasgow iteration, located within the broader COP26 conference context, amplifies the political and ecological agency of embodiment. While it maintains the same microalgal architectural system, the Glasgow installation shifts the performative focus from playful bodily interaction toward a more representational engagement. The installation acts as a living demonstrator, encouraging visitors to contemplate the impact of collective bodies (human and non-human) on planetary health. Although physical immersion is still present, the intra-action here is more conceptualized, addressing the distributed nature of embodiment in relation to broader socio-political ecologies. The bodies of visitors become nodes in a planetary network of action and responsibility, embodying posthuman subjectivities both materially and symbolically. This multilayered bodily negotiation within an ecologically attuned interface exemplifies how posthuman embodiment transcends fixed corporeal boundaries.

In both cases, the installations transcend the traditional notion of a bounded human subject. They realize a distributed, relational, and performative embodiment: Warsaw focuses more on immediate sensory intra-actions with biotechnological entities, while Glasgow frames embodiment as a politically charged material participation in global ecological systems. Both reflect Barad's agential intra-action⁴¹ and Braidotti's distributed biotechnological agencies⁴², albeit with differing emphases on affective experience versus ecological consciousness. These comparative analysis reveal that embodiment in posthuman agencies are distributed across surfaces, substances, and temporal flows, forming an assemblage that continuously reconfigures how space is inhabited and felt. Thus, this reframing of embodiment as a dispersed and intra-active process not only challenges human-centered art and design paradigms but also proposes a new aesthetics of shared spatial agency.

3.3.2. Comparative Analysis: Time - Temporality

In the Warsaw installation of Air Bubble, temporality is experienced as an immediate and dynamic process of relational transformation. As children move, play, and breathe within the membrane structure, the microalgae respond in real-time by purifying the air and modifying the local atmosphere. This performative responsiveness embodies Braidotti's notion of the posthuman present as a multilayered flux — not a static “now,” but a living, shifting convergence of material processes⁴³. The children's bodies and the microalgae co-constitute a temporality that is fluid, affective, and situated in becoming, where past emissions, present bodily actions, and future ecological states entangle through intra-active materialities. This alignment generates a durational atmosphere, in

41 Barad, 2007, 33.

42 Braidotti, 2018, 21.

43 Braidotti, 2017, 8.

which time is encountered as material becoming rather than linear progression. Because the visitors are invited into a durational ecology, where experience unfolds in tandem with environmental processes, not against them. Time materializes here as a living entanglement, reshaping space and atmosphere continuously, in line with Barad's concept of agential reconfigurations⁴⁴.

In contrast, the Glasgow version, while utilizing the same living system of microalgae, expands the temporality of becoming to a planetary and political scale. Installed during COP26, a conference intensely focused on long-term environmental futures, the Glasgow Air Bubble integrates its microtemporal metabolic cycles into a broader narrative of planetary time. Here, the air-purification performance of the microalgae is not only immediate but symbolically projects into imagined future worlds — sustainable urban environments, climate futures, and alternative ecological timelines. In this context, this installation's more reactive interface generates a different temporal experience: one shaped by immediate feedback and technological anticipation. The structure responds to visitor behavior in near-real time, with light and airflow patterns adjusting in accordance with detected presence and motion. This creates an intensified sense of temporal immediacy—a condensed time of responsiveness that contrasts with the slower, organismic temporality in Warsaw. Time thus operates as an extended posthuman present, weaving the installation's immediate material processes into the larger, more abstract rhythms of environmental politics and global climatic change.

In both cases, Air Bubble actualizes time as non-linear, relational, and intra-active. Warsaw foregrounds a sensory, immediate entanglement with living processes, while Glasgow emphasizes extended, speculative entanglements across environmental and political timescales. Both demonstrate Braidotti's⁴⁵ and Barad's⁴⁶ visions of time as a dynamic ontology, where becoming-new matter unfolds within material and ecological relations, continuously reconfiguring itself beyond fixed, linear temporalities. Therefore, temporality in both cases are not a metaphorical experience but an ontological, deeply grounded in the physical processes that condition perception, behavior, and spatial meaning. As such, they exemplify how posthuman spatial practices can activate new materialistic temporalities that resist anthropocentric frames of becoming.

3.3.3. Comparative Analysis: Space - Spatiality

The Warsaw Air Bubble manifests spatiality as an embedded and relational ecological milieu, where the space is co-constituted by the presence of microalgae, architectural membranes, environmental factors, and human participants. Rather than functioning as a fixed container, the installation operates as a nomadic, transversal assemblage⁴⁷, with space dynamically emerging through intra-actions between human

44 Barad, 2007, 141.

45 Braidotti, 2017, 37.

46 Barad, 2007, 160.

47 Braidotti, 2018, 2.

users, non-human biological systems, air, and light conditions. The boundaries of the space are porous and fluid, allowing environmental factors such as humidity, carbon dioxide, and human bodily movement to co-define its spatial character. In this sense, the Warsaw installation exemplifies Braidotti's view of space as a creative threshold⁴⁸ and also resonates with Barad's⁴⁹ conceptualization of space as not a static assemblage, but an emergent field of intra-activity constantly reconstituted by ecological and material forces. In this sense, spatiality becomes a co-constructive process shaped through multisensory intra-actions and continuous negotiation between environmental components, human or non-human. This implementation thus exemplifies how space in posthuman ecologies is no longer an inert backdrop, but an emergent experiential terrain shaped through distributed agencies and ecological flux.

Meanwhile, the Glasgow Air Bubble installation deepens and politicizes this emergent spatiality by embedding it into a global ecological discourse. Located within the urban and political setting of COP26, the installation's spatiality extends beyond its immediate material site into planetary networks of climate action and ecological consciousness. Here, space is not only the site of biological interaction but also a performative apparatus⁵⁰ that brings together political agencies, activist bodies, technological systems, and living matter into a dynamic, relational field. The Glasgow Air Bubble thus generates a more distributed and stratified spatial apparatus, linking local biotechnological performance with global environmental concerns, enacting a transversal ecology in action. On the other hand, this implementation of Air Bubble reveals a spatiality which is not predefined but performed through adaptive scripts of sensing and acting, as an example of programmable ecology, in which space is produced through the relational computation of human and nonhuman agents. The installation demonstrates how posthuman spatiality can be engineered to facilitate real-time participation in evolving ecological systems, where human experience and perception is only one node in a larger sensorium of spatial awareness.

Both instances demonstrate that Air Bubble transcends conventional spatial categories, producing emergent spaces where biotic and abiotic forces intra-act. Warsaw emphasizes a localized, bodily-scaled emergent ecology, while Glasgow expands into a global, politicized network of spatial intra-activity. Each enactment illustrates that posthuman space, following Braidotti⁵¹ and Barad⁵², is not a static backdrop but a dynamic, relational, and threshold-oriented material formation an ever-transforming field of becoming-new matter. In this sense, they challenge the anthropocentric dominance of Cartesian spatial logic, replacing it with an ontology of emergent co-habitation, as

48 Braidotti, 1994, 7.

49 Barad, 2007, 451.

50 Barad, 2007, 171.

51 Braidotti, 1994, 7.

52 Barad, 2007, 171.

these spaces are not objective geometries but affective, metabolic, and affectively charged environments. This also resonates strongly with the idea of space as an agentive assemblage as a field of becoming shaped by the interdependencies of organic, inorganic, and technological entities. Air Bubble thus functions as a testbed for reimagining spatial agency beyond human intentionality, highlighting the transformative potential of ecological design in the posthuman turn.

DISCUSSION AND CONCLUSION

This comparative case study of ecoLogicStudio's Air Bubble installations in Warsaw and Glasgow reveals profound insights into the concept of posthuman performative space, especially when analyzed through the lenses of body-embodiment, time-temporality, and space-spatiality.

First, regarding Body and Embodiment, both installations demonstrate a distributed agency that moves beyond anthropocentric subjectivity. In Warsaw, embodiment is configured through immediate bodily interactions between humans, microalgae, and atmospheric conditions, creating a localized posthuman body composed of biological and technological entanglements. In contrast, Glasgow extends this embodiment into political assemblages, where activist bodies, media networks, and biotechnological agents co-constitute a broader performative corporeality. These findings confirm Braidotti's and Barad's perspectives that the posthuman body is a dynamic material multiplicity rather than a fixed, individualized entity. This ontological fluidity becomes especially salient in performative ecologies of AirBubble, where embodiment is not merely situated but enacted through shared vitality and mutual responsiveness. Embodiment becomes a situated event of co-constitution, where corporeality is constantly redefined through environmental feedback loops, respiratory exchanges, and affective attunements. Thus, these installations not only visualize but materially enact posthuman embodiment as an open-ended, relational field of becoming where agency, perception, and materiality are in continuous, responsive negotiation with each other through the framework of new materialism.

Secondly, in terms of Time and Temporality, both Air Bubble installations materialize temporality as relational and multilayered processes. Warsaw's Air Bubble showcases microtemporalities — the immediate photosynthetic cycles and human bodily engagements — as intra-active flows. Meanwhile, Glasgow's Air Bubble integrates these local temporalities with macrotemporal narratives of planetary ecological crises, embedding the installation within a temporal continuum that simultaneously addresses present urgencies and future environmental transformations. Both cases embody Braidotti's vision of the posthuman present as multilayered and flowing, and Barad's notion of agential reconfigurations that continuously reshape material-temporal realities. These temporalities are not merely represented in the AirBubble projects but are materially instantiated through the embodied and environmental interactions that unfold within each installation. Entangled time cycles operate simultaneously, weaving together biological,

technological, and atmospheric processes. In this way, temporality in posthuman performative spaces becomes an experience where past residues, present actions, and future potentials are continuously folded into one another. Rather than unfolding in a predictable or segmented sequence, time manifests as a dense field of interactions, continuously shaped by the interdependencies of living and non-living elements, as their time scales intersect in this multiple temporality.

Thirdly, concerning Space and Spatiality, the installations enact spatiality as an emergent, threshold-oriented relational process. Warsaw presents a spatial ecology that emphasizes localized, bodily-scaled relationality, while Glasgow rearticulates space as a distributed political ecology, extending the installation's reach into global networks. In both cases, space is neither a container nor a background, but a living, performative material field, constantly reshaped through human, non-human, and technological intra-actions. This resonates with Braidotti's conceptualization of nomadic transversal assemblages and Barad's emphasis on intra-active apparatuses that dynamically configure spatial realities. This redefinition of spatiality foregrounds its role as an active agent within the assemblage. Spatial reconfigurations emerge through constantly shifting thresholds between inside and outside, natural and artificial, individual and collective. The installations thus offer spatial experiences that are immersive yet unstable, inviting participants into a co-constituted sense of place that is provisional, responsive, and open-ended. Spatiality here becomes a dynamic terrain of negotiation, underscoring that space in posthuman ecologies, is always in the making.

In conclusion, the Air Bubble installations in Warsaw and Glasgow collectively illuminate how posthuman performative spaces emerge through distributed embodiments, relational temporalities, and entangled spatialities. By creating environments where human, non-human, technological, and ecological agents intra-act in real-time, they invite a rethinking of spatial practice as ethical and affective world-making in response to ecological urgencies where the space is no longer a passive backdrop but an active, intra-active agent of such posthuman ecological becoming. These findings contribute significantly to new materialistic and posthumanist theories of space, offering experimental models of living architectures that both perform and materialize alternative futures. Processing and inspiring as living laboratories, Air Bubble installations not only visualize but also prototype sustainable futures grounded in interrelational responsibility and material creativity.

Air Bubble project suggests fertile ground for further exploration of posthuman performative space as a new materialistic agent within ecological, technological, and social assemblages and apparatuses. Future research could expand these findings by investigating how such installations operate over extended durations, particularly examining the long-term evolution of relational bodies, temporalities, and spatial configurations. Moreover, comparative analyses with other biotechnological or living systems in art and design could provide deeper insights into how posthuman ecologies are enacted across diverse cultural and environmental contexts. This line of inquiry invites

new interdisciplinary dialogues across art, architecture, environmental humanities, and posthumanist theory, contributing to the ongoing project of reimagining material practices beyond anthropocentric frameworks. In particular, the study contributes to the growing body of literature on posthuman performativity by demonstrating how performative space can itself act as a dynamic mediator of ecological agency. It offers theoretical openings not only through the concepts of intra-action and assemblage, but also by foregrounding spatial performativity, distributed embodiment, and temporal entanglement as methodological lenses for understanding new materialist art and design practices. These insights challenge traditional notions of authorship, agency, art and design, calling for a shift toward ethical material engagements and situated worldings. Future studies may further deepen these perspectives by integrating participatory methods, long-term observational data, or speculative design approaches that track how such ecosystems adapt and transform across time and geographies. Ultimately, this research not only frames posthuman performative space as a conceptual category but also affirms its potential as an active methodology for engaging with complex entanglements of matter, meaning, and planetary ethics.

REFERENCES

- Archdaily. https://www.archdaily.com/963541/airbubble-playground-ecologicstudio?ad_medium=gallery (Accessed Apr. 22, 2025)
- Austin, J. L. (1962). *How To Do Things With Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28(3), 801-831. Doi: <https://doi.org/10.1086/345321>
- Barad, K. (2007). *Meeting The Universe Halfway*. Durham: Duke University Press.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Braidotti, R. (2017). Posthuman, All Too Human: The Memoirs and Aspirations of a Posthumanist. *The Tanner Lectures on Human Values*. Whitney Humanities Center, Yale University.
- Braidotti, R. (2018). A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities. *Theory, Culture & Society*, 36(6), 1-31. Doi: <https://doi.org/10.1177/0263276418771486>
- Butler, J. (2011). *Bodies That Matter*. Oxfordshire: Routledge.
- Danto, A. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Designboom. (2021a). EcoLogicStudio's playground purifies air using micro-algae cultures in Warsaw. <https://www.designboom.com/architecture/ecologicstudio-playground-airbubble-air-purifying-micro-algae-cultures-warsaw-poland-06-17-2021/> (Accessed Apr. 22, 2025)
- Designboom. (2021b). EcoLogicStudio's Air Bubble brings air-purifying eco-machine to COP26. <https://www.designboom.com/architecture/ecologicstudio-air-bubble-air-purifying-eco-machine-cop26-11-12-2021/> (Accessed Apr. 22, 2025)

- Divisare. <https://divisare.com/projects/449954-ecologicstudio-naaro-air-bubble-air-purifying-eco-machine> (Accessed Apr. 22, 2025)
- EcoLogicStudio. (2021a). AirBubble. <https://www.ecologicstudio.com/projects/airbubble-playground-and-exhibition> (Accessed Apr. 22, 2025)
- EcoLogicStudio. (2021b). Air Bubble air-purifying eco-machine. <https://www.ecologicstudio.com/projects/air-bubble-air-purifying-eco-machine> (Accessed Apr. 22, 2025)
- Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Cambridge: Prickly Paradigm Press.
- Iconeye. <https://www.iconeye.com/design/air-purifying-playground-airbubble-warsaw-ecologicstudio> (Accessed Apr. 22, 2025)
- Latour, B. (1993). *We Have Never Been Modern*. Cambridge: Harvard University Press.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar bir çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek beyanı yapmamıştır.

İntihal ve Diğer Etik Beyanlar: İntihal taraması *iThenticate* yazılımıyla yapılmış ve benzerlik oranı, derginin üst sınırı olan %15’in altında çıkmıştır. Yazar, kullandığı görsellerle ilgili bir telif problemi olmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Plagiarism & Other Ethical Statements: Plagiarism detection was conducted using the *iThenticate* software and the similarity ratio was detected below the journal’s upper limit of 15%. The author declared that there is no copyright problem with the images he used.

Makaleler, ilk başvurudan yayın aşamasına değin, ön inceleme, hakem değerlendirme, editör ve İngilizce editörü inceleme süreçlerinde görülen ihtiyaçlara göre, gözden geçirme ve düzeltme yapabilmesi amacıyla yazara en az bir kere geri gönderilmekte ve yayın öncesinde de yazarın son durum onayı alınmaktadır. Yoğunluk ve personel sıkıntısı dolayısıyla dergi tarafından ayrıca nihai, detaylı bir redaksiyon işlemi yapılamamaktadır. Dilin kullanımı, imlâ ve redaksiyonla ilgili hususlar ve kullanılan görsellerin kalitesi yazarların sorumluluğundadır.

From the first submission to the publication stage, articles are returned to the author at least once for review and correction, depending on the needs encountered during the preliminary review, peer review, editor and English editor review processes. In addition, the author’s approval is obtained for the final version of the article in publication format before publication. Due to the density, and lack of personnel, no additional redaction (editing the writing/typing) is performed by the journal. The language usage, expressing style, spelling, typing and reduction matters and the quality of the images used are the responsibility of the authors.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | Ege University, Faculty of Letters
Sanat Tarihi Dergisi | Journal of Art History
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 34, Sayı: 1, Nisan 2025 | Volume: 34, Issue: 1, April 2025

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Selami FEDAKAR ♦ Baş Editör (Editor in Chief): Dr. Ender ÖZBAY ♦ Editöryal Kurul (Editorial Board): Prof. Dr. Lale DOĞER, Prof. Dr. Semra DAŞCI, Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryâ - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

(İlgili sayının bilimsel hakemleri, tüm makaleleri içeren “Sayı Tam Dosyası”nda belirtilmiştir.)

(The scientific referees of the relevant issue are presented in the “Full Issue File” containing all articles.)

[İnternet Savfası \(Acık Erisim\)](#)

[İnternet Page \(Open Access\)](#)

DergiPark
ACADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.



ESCI
Emerging Sources Citation Index



EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES



SÖBIAD



**TARİHÇE; KAPSAM; YAYIN
İLKELERİ; YAZIM KURALLARI****HISTORY; SCOPE; PUBLISHING
PRINCIPLES; SPELLING RULES****TARİHÇE**

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları arasında bulunan Sanat Tarihi Dergisi, 1982’de Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü’nün yayın organı olarak Prof. Dr. Gönül Öney, Prof. Dr. Mükerrerrem (Usman) Anabolu, Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal’dan oluşan yayın kurulunca Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi adıyla yayınlanmaya başlamış, VI’nci (1992) sayıya kadar bu isimle devam etmiş, VII’nci (1994) sayıdan itibaren yayın hayatına ISSN alarak *Sanat Tarihi Dergisi* adıyla devam etmiştir. 2003’e kadar yılda bir kez yayınlanan dergi, 2004’ten (XIII’üncü sayıdan) itibaren “*hakemli*” olarak yılda iki kez çıkmaya başlamıştır.

Sanat Tarihi Dergisi’ne kuruluşundan bugüne çeşitli pozisyonlarda omuz vermiş akademisyenler: Gönül Öney, Mükerrerrem Usman Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar, Ender Özbay’dır.

Uzun yıllar boyunca büyük özveriyle derginin devamını sağlayan Hasan Uçar 2015’ten itibaren Dergi’yi dijital çağın gereklerine hazırlamaya başlamış ve TÜBİTAK bünyesinde geliştirilen DergiPark projesine dahil etmiştir. Dergi’yi 2016 yılından itibaren üstlenen Ender Özbay’ın özverili çabaları, büyük emekleriyle derginin işleyiş sürekliliği sağlanmış; ulusal/uluslararası indeks ve platformlara yönelik çalışma başlamış; dergi Kasım 2017’de (yayın kalitesi ve düzeni nedeniyle ULAKBİM-DergiPark sponsorluğuyla) yayınladığı makalelere CrossRef’ten sağlanan DOI atama imkanı kazanmış; Mart 2018’de (2016 sayıları dahil olarak) TR-DİZİN’e kabul edilmiş; Nisan 2018’de DOAJ’a kabul edilmiş; Mayıs 2018’deki girişimlerle dergiye çağdaş uygun bir e-ISSN alınarak *Journal of Art History* ismi de resmileştirmiş; Haziran 2018’de EBSCO’nun dergiden veri alma teklifi kabul edilmiş ve aynı ay karşılıklı protokol imzalanarak dergiye tahsis edilen bir FTP köprüsünden düzenli veri aktarımı başlamış; Haziran 2019’da (2017 ve sonrası sayıları dahil olarak) Web of Science (Clarivate Analytics) kapsamındaki ESCI indeksinden kabul mektubu almıştır.

HISTORY

Journal Of Art History, started to be published in Ege University Faculty of Letters under the name of *Archaeology and Art History Journal* in 1982 by the board consisting of Prof. Dr. G. Öney, Prof. Dr. M. U. Anabolu, Prof. Dr. R. H. Ünal. The journal continued to be published with the same name until the VIth issue (1992); and has been continuing to be published under the name of the *Sanat Tarihi Dergisi (Journal Of Art History)* after getting ISSN as of the issue VII (1994). The journal, published once in a year until 2003, has started to be published twice a year as *peer-reviewed* journal as of 2004 (issue XIII).

The academicians, who carried the Journal till current are Gönül Öney, Mükerrerrem (Usman) Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar and Ender Özbay.

Hasan Uçar, who has provided the continuation of the magazine with great devotion for many years, started to prepare the Journal for the requirements of the digital era since 2015 and included it in the DergiPark project developed by TÜBİTAK. With the devoted efforts and intense efforts of Ender Özbay, who has undertaken the Journal since 2016, the work on national and international indexes and platforms has started; In November 2017 (with the sponsorship of ULAKBİM-DergiPark due to publication quality and regularity), the Journal started to assign DOI numbers that provided by CrossRef to the articles it published; accepted to TR-INDEX in March 2018 (including 2016 issues); accepted to the DOAJ in April 2018; with the initiatives in May 2018, an up-to-date e-ISSN was purchased for the magazine and the name of Journal of Art History was officialized; in June 2018 EBSCO’s proposal was accepted, and the same month regular data transfer started via the FTP bridge by signing a mutual protocol; it received the acceptance letter from the Clarivate Analytics’ ESCI index in June 2019 (including 2017 and later’s).

Amaç ve Kapsam

Sanat Tarihi Dergisi, temel olarak Sanat Tarihi bilim dalında, yanı sıra sanat, kültürel miras, mimarlık gibi ilişkili alanlarda bilimsel düzeyde bilgi üretimi-ne ve birikimine katkıda bulunmak; yeni bulguların ve söz konusu alanlarla ilgili çeşitli hususların değerlendirilip tartışılmasına; araştırmacıların, çalışmalarını başka araştırmacılara ve topluma ulaştırmasına olanak sağlamak gayesindedir.

Derginin kapsamı, Sanat Tarihi bilim dalının Türk ve İslam Sanatları, Ortaçağ Sanatı, Bizans Sanatı, Avrupa Sanatı, Çağdaş Sanat gibi branşlarının yanı sıra dünyanın diğer tüm coğrafyalarını ve kültürlerini de içine alabilecek bir kapsamda sanat (edebî sanatlar, müzik, sinema, sahne-gösteri sanatları vb. hariç), mimarlık, sanatsal yönleri bulunan somut kültürel miras gibi ilişkili alanlardır. Derginin içeriği, belirtilen alanlarla ilgili konuları işleyen, inceleme, belgeleme, tanıtım ve değerlendirme gerçekleştiren araştırma ve derleme türü özgün makalelerden oluşur. Bununla birlikte, yayın kurulunun uygun gördüğü «editöre mektup», çeviri ve bilimsel yayınları ele alan tanıtım/eleştiri yazılarına da yer verilebilir. (Arkeolojik kazı raporları, yüzey araştırması raporları, çeşitli kurumlar için hazırlanmış restorasyon raporları; inceleme ve kapsamlı bilimsel değerlendirme içermeyen envanter çalışmaları vb. çalışmalar kabul edilmemektedir.)

ETİK İLKELER VE YAYIN POLİTİKASI

Temel Hususlar

Sanat Tarihi Dergisi, bilimsel/akademik, hakemli bir dergidir. Nisan ve Ekim olmak üzere yılda iki kez yayımlanır.

Aim and Scope

Journal Of Art History has the purposes of contributing to the information generation and knowledge accumulation on a scientific level in the field of Art History as well as the related fields such as art, cultural heritage and architecture; providing opportunities to discuss and debate on new findings and various aspects of the related fields; and it intends to be a platform enabling the researchers to present their studies to other researchers and the community.

The scope of the Journal is mainly the field of art history including Turkish & Islamic Arts, Byzantine Arts, Art of Europe and Contemporary Art branches and also fields of art (except for the literary arts, music, cinema, stage and performance arts) involving all other geographies and cultures of the world, architecture, tangible cultural heritage that has artistic aspects. The content of the journal includes the research and review papers written on the related subjects about the fields in question. Besides, letters to the editor, translations, and book reviews that the editorial board deems appropriate can be included. (Excavation, survey, restoration etc. reports, and inventories without review and comprehensive assessment are not accepted.)

ETHICAL PRINCIPLES & PUBLICATION POLICY

Main Points

Journal Of Art History is a scientific/scholarly, peer-reviewed journal, and is published biannually; in April and October.

Derginin “amaç” ve “kapsam”ı çerçevesinde hazırlanan ve mutlaka özgün olması gereken makaleler Türkçe ve İngilizce dillerinde kaleme alınabilir. Yazarlar gönderdikleri makalenin daha önce başka bir yerde yayımlanmadığını ve aynı anda başka bir yerde yayımlanmak üzere gönderilmediğini, “intihal” açısından temiz olduğunu ve makale içeriğinde bulunan fotoğraf, çizim, resim, belge gibi görsel-grafik materyallerin herhangi bir telif problemi olmadığını taahhüt etmiş sayılırlar.

Ayrıca, yazarlar;

- Sanat Tarihi Dergisi’nin ticari bir niteliği bulunmadığını; bu bakımdan, kendilerine herhangi bir ücret ödenmeyeceğini;

- Dergide yer alan kendilerine ait makalenin, Sanat Tarihi Dergisi’nin diğer tüm makaleleri gibi, TÜBİTAK ULAKBİM bünyesindeki DergiPark üzerinden ve/yahut çeşitli ulusal-uluslararası indexler üzerinden tüm internet kullanıcılarının görüntüleyebileceği ve pdf olarak indirebileceği “açık erişim modeli”nde de yayınlanacağını

kabul etmiş ve bu bağlamda, Sanat Tarihi Dergisi’ne makalenin yayın haklarını devretmiş sayılırlar.

(Not: Yazarın makale ile ilgili temel hukuki hakları kendisinde saklı kalır. Yazar sonraki yıllarda, bütün etik sorumluluklar kendisine ait olmak kaydıyla, makalenin tamamını ya da bir bölümünü yeniden düzenleyerek, işleyerek ya da geliştirerek farklı biçimlerde kullanmak/yayınlamak isterse, Sanat Tarihi Dergisi buna herhangi bir hukuki engel koymaz.)

The articles, which must certainly be original and which are prepared within the framework of the mentioned scope and purpose, can be indited in Turkish and English languages. The writers are acknowledged to undertake that the mentioned article is not published or sent to be published anywhere else, the article is clean in terms of ‘plagiarism’ and the visual-graphical materials such as photograph, drawing, picture, and document within the article content do not have any copyright issue.

Furthermore, the writers are considered to acknowledge that;

- The Journal of Art History do not carry a commercial quality; and therefore, the writers shall not be made any payment;

- Their article in the journal is also published at the “open access model,” where all of the internet users can view and download the document in pdf format through Dergipark, within the body of TÜBİTAK ULAKBİM and/or various national-international indexes;

and, in this respect, are considered to dispose of the copyrights to the Journal of Art History.

(Note: The author retains fundamental legal rights related to the article. In case of the author wishes to use / publish the article in different forms in the following years by re-arranging, processing or developing the whole or part of it, all the ethical responsibilities belong to him. Journal of Art History doesn’t set any legal obstacle.)

İntihal Politikası, Etik Hususlar, Değerlendirme Süreci ve İlkeleri*

Yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin, derginin yazım kurallarına; yanı sıra, yazıldıkları dilin imla, noktalama ve genel kurallarına uygun olmaları beklenmektedir. Dergiye gönderilen makaleler öncelikle editör ve yayın kurulu tarafından söz konusu kriterler çerçevesinde incelenip uygun bulunduktan sonra, çeşitli tarama yazılımları [güncel olarak iThenticate programı] yardımıyla “intihal” taramasından geçirilir. Bibliyografya ve referanslar hariç tutularak, makalenin ana metni için yapılan tarama neticesinde, kaynak göstermeksizin başka metinlerle benzerlik %15 oranını geçmemelidir. %10 ile %30 arasındaki oranlarda yazarla iletişim kurularak durumun düzeltilmesi rica edilebilir. Ancak %30 oranını aşan kaynak gösterimsiz benzerliklerde, makale ret edilir. Benzerlik oranı, kaynak gösteriliyor olsa dahi, %35’ten fazla ise, çalışmanın özgünlük ve alana katkı açısından zayıf olduğu değerlendirilerek makale ret edilebilir.

(Güncel olarak, benzerlik raporunun yazar tarafından alınması ve makale gönderimi sırasında yüklenmesi istenmektedir. Benzerlik taramasında, tarama tercihlerinde herhangi bir sözcük sınırlaması yapılmamalıdır. Tırnak içindeki alıntılar (quotes) tarama kapsamında kalmalıdır. Sadece “Kaynakça” taramadan hariç tutulabilir. Tarama tercihen iThenticate yazılımı ile yapılmalıdır ancak Turnitin ile kesinlikle yapılmamalıdır.)

! Makale metninde alıntı usulünde şu hususlara da dikkat edilmelidir:

Herhangi bir kaynaktan doğrudan aktarım yapılacağına, aktarılacak ifadeler tırnak içine alınmalı ve hemen bitimlerine dipnot eklenerek, dipnotta referans bilgisi (kaynak ve sayfa no.)

Plagiarism Policy, Ethical Considerations and Evaluation Process & Principles*

The articles sent to be published are expected to comply with the spelling, punctuation and general rules of the language they’re written in, as well as the spelling rules of the journal. The articles sent to the journal are first analyzed and approved by the editor and the publication board, within the framework of the relevant criteria, and then scanned for “plagiarism” by means of some softwares such as the iThenticate which is currently being used. In consequence of the scanning of the main text in the article, the ratio of similarity with the other texts without providing references shall not pass 15%, with the exclusion of the bibliography and the references. It could be asked the writer to improve the situation for the ratios between 15% and 30%. However, the article is rejected in case of similarities over 30% with unprovided references. In case of the similarity rate is more than 35%, even though references are shown, the article can be rejected by evaluating that the study is weak in terms of “originality” and “contribution to the field”. (Currently, the report must be uploaded as a pdf document by the author during the submission process. In similarity scanning, no word limitation should be made in scanning preferences and quotes in quotation marks should be included as well. Only “Bibliography” can be excluded from scanning. Scanning should preferably be done with iThenticate software, but should never be done with Turnitin.)

! For the citation procedure, the following should be taken into consideration:

When the exact same text is to be taken directly from any source, the quoted sentences should be enclosed in quotation marks and reference information (source and page number) should

* Kural ve İlkelerimizin en güncel durumu internet sayfasından görülebilir.

* The current (possibly updated) versions of the Rules & the Principles are available on the website.

verilmelidir. Herhangi bir kaynaktan dolaylı aktarma yapılacağına ya da gönderme yapılacağına, mesela:

Doğan Kuban, bir yayınında bölgelerin coğrafi özelliklerinin konut tasarımında etkili olduğunu belirtir¹, başka bir yayınında ise etno-kültürel hususların önemini vurgular²; Ayda Arel'in öne sürdükleri ise biraz daha farklıdır³.

gibi bir örnekte, görüldüğü üzere, her aktarma ya da gönderme ifadesinin sonuna dipnot verilerek ilgili referans bilgisi dipnotta verilmelidir.

Makale sahiplerinin, bir veya daha çok yazarın farklı yayınlarda yer alan çeşitli cümlelerinden, aynı yayında ama farklı farklı sayfalarda yer alan cümlelerinden ve düşüncelerinden ardışık olarak alıntılar, harmanlamalar yaparak, yer yer kendi yorumlarını da katarak ve paragrafın ancak sonuna bir referans vererek meydana getirdikleri “kolaj” tarzındaki alıntı/göndermeler dergimizce tasvip edilmemektedir.

Alıntı ve göndermeler muğlak olmamalı, araştırmacıya, söz konusu kaynağı-kökeni-bağlantıyı herhangi bir yanılgıya sebebiyet vermeyecek şekilde net olarak göstermelidir.

! Konusu resmi müze, kütüphane, arşiv veya kazı malzemesi olan yahut konu kapsamında müze, kütüphane, arşiv veya kazılara ait orijinal eser/durum/mekan görseline yer veren çalışmalarda, yazarların ilgili kurumdan aldıkları bir yayınlama izin belgesi/ yazışması ibraz etmeleri gerekir. Böyle bir belge ibraz edilememesi, çalışmanın ret gerekçesi olabilir.

! Ayrıca, dergiye gönderilen makalelerin [YÖK'ün “BİLİMSEL ARAŞTIRMA VE YAYIN ETİĞİ YÖNERGESİ”](#)ne ve [COPE ilkelerine](#) uygunluğu da gözetilir.

be given in a footnote at the end. If an information or matter from any source is to be given indirectly or to be mentioned, for example:

D. Kuban states that the geographical features of the regions are decisive in housing design in a publication¹, however, in another publication² he emphasises the effect of etno-cultural factors; but what A. Arel claims are slightly different³.

as can be seen above, the reference information should be given via an apart footnotes at the end of each mention, intimation or implication.

Some authors create “collage”-style quotations by sequentially taking text from various sentences in different publications or sentences on different pages of a book, collating them, adding their own comments to some places; and they gives to the end of the paragraph only one footnote that includes the whole references. This method is not approved by the Journal.

Quotations and references and quotations style should not be ambiguous and complicated, and should clearly show the reader the source-origin-link in question without any confusion.

! In addition, the articles written on any materials from an official museum, library, archive or excavation, or that include an image of original work / situation / excavation area from those mentioned officials, must have a publication permission certificate or correspondence received from the relevant institution. During the submission process to the Journal, the certificate or correspondence copy must be uploaded as an addition to the article document. Failure to submit such a document could be the reason for the refusal of the study.

! The articles sent to the Journal are expected to comply with the [COPE's ethical suggestions](#) and the YÖK's “[Scientific Research and Publication Ethics Instruction](#)” .

Süreç İşleyişi

“Ön değerlendirme” sürecinin olumlu tamamlanması durumunda; makale, “kör hakemlik” ilkesine uygun olarak iki hakeme gönderilir. İki hakemden birbirine tezat görüşler bildirilmesi durumunda üçüncü bir hakeme görüş sorulur. Hakemler, derginin Akademik Danışma Kurulu’nda olan isimler arasından, uzmanlık alanlarına göre belirlenmektedir. Listede ismi bulunan bilim insanlarının uzmanlık alanına girmeyen spesifik konulu bir makale gelmesi durumunda ya da kurul üyelerinin uygun olmaması durumunda, konuyla ilgili başka bilim insanlarına başvurulmaktadır. Ancak her durumda hakem, konuyla ilgili çalışmaları-uzmanlığı bulunan isimlerden seçilmektedir. Çok elzem olmadıkça yazarların hakem önerileri dikkate alınmamaktadır. Ne var ki olası çıkar/alan çatışmaları yahut önceden var olan ve değerlendirmeyi subjektifleştirecek durumlar var ise, yazarın bu konudaki bilgilendirme ve uyarıları dikkate alınır, ancak her durumda çift taraflı kör hakemlik ilkesine uygun şekilde, dergi yönetiminin karar verdiği hakemler seçilir. Makalelerin yayın programına alınması, belirlenen bilimsel danışman/hakemlerden gelecek en az iki “olumlu rapor” ile mümkündür. Olumlu ve olumsuz hakem görüşlerinin denk sayıda kalması ya da tereddütler yaşanması halinde, Editör ve Yayın Kurulu kararları, sonucu belirleyebilir. Söz konusu değerlendirme sürecinde, yazardan, makalede gerekli görülen değişiklik ve düzeltmeleri yapması istenebilir.

Steps and Principles of the Evaluation Process

In case of the positive result of the “pre-review” phase; the article is sent to two reviewers in compliance with the “Double blind peer review” principle. In case of the contrast views of the two reviewers, a third reviewer is asked for opinion. (The reviewers are designated in accordance with the area of specialization, among the names listed under the title of Academic Advisory Board of the journal. In case of having an article with a specific subject out of the specialty of the scientists on the list, the relevant scientists are consulted.) The journal editor takes into consideration whether there is a conflict of field and/or interest between the reviewer and the author while choosing a referee. In cases that may disrupt the objective evaluation, another reviewer is appointed.

Accepting the articles to the publication programme is possible with at least two “positive reports” from the related scientific advisors/reviewers. In case of the equality of positive or negative reports of the reviewers, or in case of any hesitation, the decisions of the Editor and the Editorial Board could determine the result. During the mentioned assesment process, the writer could be asked to make the necessary revisions and corrections.

Çıkar Çatışması Bildirimi

Dergimizde yayınlanacak makaleler, sonradan utanç / tahkikat vb kaynağı olabilecek olası etik sıkıntılar içermemelidir. Bu bağlamda, yazarlar, tam metin dosyasının başında yer alan ve yazar-kurum bilgilerini içeren kapak sayfasında ayrıca, çalışmalarında olası çıkar çatışmalarıyla ilgili bilgi vermelidir. Çıkar çatışmasına potansiyel muhataplar ve nedenleri açıklanmalıdır. Potansiyel bir çıkar çatışması, kişisel, finansal, akademik rekabet kaynaklı; hatta ideolojilerdeki veya inançlardaki farklılıklardan kaynaklı dahi olabilir. Makale gönderen yazarlar, bu çerçevede;

> Söz konusu çalışmalarını ilgilendiren maddi destekler (fon, bağış, sponsorluk);

> Çıkar çatışması potansiyeli olan ticari / finansal ilişkileri

> Sponsor veya anlaşmalı kurum ve kişiler ile, araştırma sonuçlarını herhangi bir şekilde şüpheli duruma düşürebilecek bir anlaşma/sözleşme olup olmadığı

> Makalenin yazarları arasında çıkar çatışması / olası anlaşmazlıklar

hakkında, yukarıda belirtildiği gibi kapak sayfasında bilgi vermelidir.

Çıkar çatışması söz konusu değilse, çıkar çatışması potansiyeli olmadığı, yine, bir cümleyle belirtilmelidir.

(Yazar tarafından tüm bu hususlar okunup kabul edilerek yayına sunulmuş ve sonuçta dergide yayımlanmış olan yazıların hukuki ve etik sorumluluğu yazarına aittir.)

Conflict Of Interest

Articles to be published in our journal should not contain possible ethical problems that may later cause embarrassment / investigation. In this context, authors should also provide information about possible conflicts of interest in their work on the cover page that includes author-institution information at the beginning of the full text file. Potential addressees and reasons for the conflict of interest should be disclosed. A potential conflict of interest is caused by personal, financial, academic competition; it may even be due to differences in ideologies or beliefs. Therefore, authors who submit articles should provide information on the cover page about:

> Financial support (fund, donation, sponsorship) regarding their work;

> Commercial / financial relationships with potential for conflict of interest

> Whether there is an agreement with the sponsor or contracted institutions and persons that could make the research results suspicious in any way.

> Conflict of interest / potential disputes between the authors of the article

If there is no conflict of interest, it should also be stated in a sentence that there is no potential for conflict of interest.

(The legal and ethical responsibility of the articles, submitted for publishing and finally published in the journal upon accepting these conditions, belong the writer.)

YAZIM KURALLARI ve TEKNİK HUSUSLAR*

1. Sanat Tarihi Dergisi'nin orijinal sayfa boyutu 16,5 x 24 cm'dir. Ancak, dergiye gönderilecek makalelerin A4 boyutlarında MS Word dokümanı olarak hazırlanması; sayfada, üstten ve alttan 3'er cm; sağ ve soldan 2'şer cm boşluk bırakılması önerilir. Metin, Times New Roman yazı tipinde, 12 punto ve 1,2 satır aralığında olmalı; ana başlıklar 13 punto ve kalın, metin içindeki alt başlıklar 12,5 punto ve kalın olarak ayarlanmalıdır. Metnin paragraf düzeni "iki yana dayalı" olmalı ve ilk satır girintisi 1,25 cm olarak ayarlanmalıdır. Makale metnine eşlik eden görseller "Metinle Aynı Hizaya" düzeniyle yerleştirilmeli, görsel açıklama yazıları ise "metin kutusu" şeklinde değil, yine metnin devamı gibi, resmin hemen altına yazılmalıdır. Yazarlar, gerekli olmadığı sürece, çeşitli sofistike yöntemlerle farklı mizanpajlar yapılmış dosya göndermemelidir. (Gönderilecek makaleler için kesin bir sayfa ve görsel materyal sınırlaması yoktur, fakat, yukarıda belirtilen ölçülerde hazırlanacak dokümanın toplamda 30 sayfayı geçmemesine özen gösterilmesi rica olunur.) Metinde paragraf geçişi, satır başı vb uygulamalar asla çok kez basılan tab ile ve/veya space/boşluk butonuna çok basılarak yapılmamalıdır! Paragraf girişi ve satır boşluğu oluşturmak için enter, satır girintileri oluşturmak için word programının "girinti ayarları" kullanılmalıdır.
2. Yazar ismi/isimleri, unvan ve kurum bilgileri, ORCID ID numarası, adres, e-mail adresi ve telefon numarası makalenin önüne ilâştirilecek bir kapak sayfasında yer almalıdır. ["Kör Hakemlik" ilkesi uyarınca, makale hakemlere yazar ismi olmadan gönderilmektedir. Sürecin olumlu sonuçlanması duru-

SPELLING RULES and TECHNICAL POINTS*

1. The original paper size of the Journal of Art History is 16,5 x 24 cm. However, it is suggested to prepare the articles in A4 size as MS Word document; leave 3 cm blank upside and bottom and 2 cm blank from right and left. The text must be written in 12 point Times New Roman font size with 1,2 pitch; the main headings must be arranged in bold and 13 point and the sub-headings of the text must be arranged in bold and 12,5 point. The paragraph style of the text must be set as "justified" and the first indent must be set as 1,25 cm. (There isn't a certain limitation for page and visual material for the articles; however, it is requested that the document, which must be prepared in accordance with the beforementioned standards, does not exceed 30 pages in total.)
2. The name of the writer/writers, title and corporation information, Orcid ID, postal address, e-mail adress and phone number must be available on the cover page attached to the article. [In accordance with the "blind reviewing" principle, the article is sent to the reviewers anonymously. In case the process results favorably, the name of the writer and the related information are added to the first page of the article prepared appropriately for the publication.]
3. The title of the manuscript must be given in both Turkish & English on the top.

munda, yazar ismi ve bilgiler, yayına uygun düzenlenen makalenin ilk sayfasına tarafımızdan eklenmektedir.]

3. Makalenin başlığı, aralarında bir satır boşluk bırakılarak Türkçe ve İngilizce olarak verilmelidir.

Ardından, Türkçe ve İngilizce olarak Öz / Abstract bulunmalıdır. Öz/Abstract, makalenin giriş, yöntem, bulgular, değerlendirme, sonuç, tartışma ve öneriler gibi ana kısımlarının her birinin kısa özetlerini içeren bir düzende olmalı; okuyucunun, makalenin içeriğini anlamasına, kendi ilgi alanlarıyla ilişkisini saptamasına olanak vermeli. Makalenin kendi dilindeki öz, en az 150, en fazla 250 sözcük olmalıdır. Öz'de dipnot, tablo, fotoğraf vb kullanılmamalıdır ve makale sayfalarına gönderme yapılmamalıdır.

Makalenin yabancı dilindeki "Öz/Abstract", makalenin kendi dilindeki "Öz/Abstract"a göre daha uzun olmalıdır. Makalenin yabancı dilindeki "Öz/Abstract"ın uzunluğu yaklaşık 500 kelime olmalıdır.

"Öz" ve "Abstract" bölümlerinin hemen altında beşer adet anahtar kelime yer almalıdır. Anahtar kelimeler, örneğin "Türkiye", "sanat" gibi çok genel ifade/kavramlar olmamalıdır ve uzun kelime öbeklerinden oluşmamalıdır.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, "Öz / Abstract", makalenin gerekçesine, bulgularına ve sonuçlarına ilişkin özlü ifadelerle inşa edilmelidir. "Öz/Abstract"a makalenin giriş, bulgular (katalog), tartışma/değerlendirme ve sonuç bölümlerinin ana hatları yansımalıdır. Ağırlık, bulgular ve daha çok sonuçlardan yana olmalıdır. Mümkün mertebe, makalenin içinden kopyala-yapıştır yapılmamalı, özgün olarak yazılmalıdır.

The titles should be followed by abstracts in both Turkish and English. The abstract should be in order that contains summaries of the main parts of the article (such as introduction, method, findings, evaluation, conclusion, discussion and suggestions...) to allow the reader able to understand the content of the article and to determine its relation to his / her interests. In the abstract, footnotes, tables, photographs etc. should not be used and should not be any reference to any page of the article. The "abstract" written in the language of the article should be at least 150 and at most 250 words. The "Abstract" in the foreign language of the article should be longer. It should be about 500 words.

Each abstract (Turkish & English) must have five keywords beneath.

4. The footnotes must have an automatic and coherent numbering added with the "add footnote" feature of MS Word; they must be presented under the page; must not be arranged in the form of "endnote." (footnotes must be typed in Times New Roman fonts & 10 pt)
5. For the studies previously presented at a symposium or a congress but not published yet, the name, place and date of the symposium/congress must be indicated. If the article is the product of a research or a project supported by an institution, the project number must be stated. If the study is a compilation product

4. Dipnotlar MS Word'ün "dipnot ekle" özelliği ile eklenmiş otomatik ve kendi içinde tutarlı bir numaralandırmaya sahip olmalı; sayfa altında verilmeli, "son not" şeklinde düzenlenmemelidir. (Times New Roman ve 10 punto olmalıdır.)
5. Daha önce bir sempozyum ya da kongrede bildiri olarak sunulmuş fakat yayınlanmamış olan çalışmalarda, sempozyum/kongrenin adı, yeri ve tarihi belirtilmelidir. Makale, bir kurum tarafından desteklenen bir araştırma ya da projenin ürünü ise, desteği sağlayan kuruluşun adı, varsa proje numarası verilmelidir. Çalışma, doktora veya yüksek lisans tezinden üretilen bir derleme çalışması ise, belirtilmelidir.
6. Makale içeriğinde Latin alfabesi dışında bir alfabe ile yazılmış metinler yer alıyorsa, örneğin Kiril, Arap, Grek harflerini destekleyen özel bir yazı fontu kullanılmışsa, söz konusu fontun editöre belirtilmesi ve mümkünse font dosyasının ayrıca gönderiye eklenmesi önem arz etmektedir.
7. Makale metninin sonunda "kaynakça" bulunmalıdır. Yazıda kaynaklara yapılacak göndermeler (atıf) metin içinde değil, dipnot şeklinde verilmelidir. (Önemli not: Kaynakça kısmında, makalede hiçbir şekilde bahsi geçmeyen kaynakların listelenmemesine, verilmiş olan kaynakların makalede gerçekten değerlendirilmiş olmasına özen gösterilmelidir.) Bir kaynaktan yapılan doğrudan alıntılar (doğrudan aktarılan tüm ifadeler, cümleler, paragraflar) mutlaka tırnak içine alınmalı, sonuna da dipnot verilerek kaynak belirtilmelidir. Kaynakça ve atıf yazımı için örnekler bu metnin en sonunda verilmiştir.
- of a doctorate or master thesis, it must be indicated.
6. If the article contains texts written in an alphabet aside from the Latin alphabet, for example if a special text font supporting Cyrillic, Arabic or Greek letters is used, it is important to specify the related font to the editor and add the font file to the delivery.
7. There must be a "bibliography" section at the end of the article. References to the sources must be given as footnotes; not within the text. (Note: Sources in the Bibliography should be really used / referred within the text of the article.) Direct quotations e.g. expressions, sentences or paragraphs taken from a source must be enclosed in quotation marks. At the end of the quoted text, the source should be referred by a footnote. Writing principles of the Bibliography and footnote (reference/attribution) are exemplified at the end of this section. (In addition, authors should consider the explanations under the heading PLAGIARISM POLICY &...]
8. The visual materials (photograph, picture, figure, drawing etc.) can be placed either within or at the end of the text. All the visual materials must have their own names/explanatory information. However, during the publishing process, the last makeup of the article shall be made by the editor. All of the visual materials must be uploaded in one of the jpeg, png, tiff formats and in an appropriate quality to publish (300 dpi, pref-

8. Hazırlanan makale dokümanında, yazıda yer alacak görsel materyaller (fotoğraf, resim, şekil, çizim vb) metin içerisine ya da metnin sonuna yerleştirilebilir. Fakat yayın aşamasında makalenin nihai mizanpajı, yazarın tercihleri göz ardı edilmeden tarafımızca yapılacaktır. Görsel materyal kullanılacak olan bir makalenin dergiye gönderilen word dosyasında da bu görseller mutlaka eklenmiş olmalıdır. Görsel içereceği halde, görseller dosyanın içine eklenmemişse yazara iade edilir. Tüm görsel materyallerin, tabloların ve grafiklerin altında adı/açıklama bilgisi bulunmalıdır. İsimlendirmelerde sıralı bir numaralandırma kullanılmalıdır (Ör.: Fot. 1: ...; Fot. 2: ...; Fot. 3: ...; Şek. 5: ...; Şek. 6: ...; Şek. 7: ...). Makale metni içinde, ilgili yerlerde bu görsellere/grafik yahut tablolara göndermeler yapılmış olmalıdır.///Makaleler değerlendirme sürecini olumlu tamamlayıp yayına hazırlık adımına geldiğinde, yazarlar görsel materyallerin tümünü, metni içeren Word dosyasından ayrı olarak, jpeg, png, tiff formatlarında ve basıma uygun kalitede (tercihen 300 dpi) ayrı dosyalar olarak yüklenip göndermelidir. Bu dosyaların, metindeki göndermelerle tutarlı şekilde isimlendirilmiş olmasına dikkat edilmelidir. Bu gönderim tercihen derginin mail adresine (sanattarihi.dergisi@gmail.com) yapılmalıdır.

9. Makalede kullanılan kısaltmaların yazımında (Örneğin MÖ, M, H, öl., cm), makalenin yazıldığı dilin (Türkçe veya İngilizce) genel-geçer, resmi kısaltma dizinlerine uyulmalıdır. (Dergimizde benimsenen bazı kısaltmalar şöyledir: Bk.= Bakınız; BOA= Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi; Çiz.= Çizim; Fot.= Fotoğraf; Res.= Resim;

erably), and then sent separate from the Word file containing the text. It should be paid attention that these files must be named in a consistent way with the reference within the text.

9. While writing the abbreviations used at the article, (for example, BC, AD, cm, Ph.D.) official abbreviation indexes of the language the article is written in (Turkish or English) must be adapted. (Besides this, when a reference is made to a component such as picture, photograph, figure, drawing within the text, the abbreviations pic., photo, fig., dwg. can be used.) Special/personal abbreviations which do not exist at the guide and indexes must be defined at the end of the article.

10. The article text must be submitted through uploading to the system of DergiPark. [In order to perform this, the writers should check in for membership to system of DergiPark, join the Journal of Art History (<http://dergipark.gov.tr/std>) on the system as the “user” and follow the uploading steps pressing the “submit a manuscript” button at the journal page. 

[The “full text file” which contains the titles (Turkish and English), abstracts (Turkish and English), the main text part, visual materials (if used) and the Bibliography must be uploaded. Besides a “plagiarism report” must be uploaded. (Preferably iTHenticate Reports. Turnitin Reports are not acceptable for the article.)]

Şek.= Çizim, plan, kompozit grafik nesne vb.; KVKK: Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu; VGM: Vakıflar Genel Müdürlüğü) Kılavuz ve dizinlerde bulunmayan özel/kişisel kısaltmalar ise makalede uygun bir yerde belirtilmelidir.

10. Yukarıda nicelik ve nitelikleri hakkında açıklamalar yapılmış olan word formatındaki makale dosyası, DergiPark sistemi üzerinden yüklenerek gönderilmelidir. [Bunun için yazarların Dergi Park sistemine üyelik kaydı yapmaları, ardından sistem  zerindeki Sanat Tarihi Dergisi'ne (<http://dergipark.gov.tr/std>) "kullanıcı" olarak katılmaları ve dergi sayfasındaki "makale g nder" butonuna basarak yükleme adımlarını takip etmeleri gerekir.

(Türkçe - İngilizce başlıkları, öz ve Abstract'ı, ana metin kısmını, yazıda kullanılmışsa görselleri ve Kaynakça'yı içeren "Tam metin dosyası" ile "Benzerlik/İntihal Raporu" dosyası yüklenmesi zorunludur. Makaleler için "Benzerlik/İntihal" taraması Turnitin yazılımı ile yapılmamalıdır. Turnitin gönderileri geçersiz sayılacaktır. Tercihen iTHENTICATE ile tarama yapılmalıdır.)

Gönderilecek olan makaleler [ zellikle tablo, italik/bold vb yazılmış kısımlar, Arapça, Osmanlıca, Grekçe,  ince gibi özel fontlar içeriyorlarsa] ayrıca bir PDF kopyasının oluşturulması ve gönderiye eklenmesi, Word belgesindeki olası uyumsuzluklara karşı bir  nlem olarak  nerilir.

If the articles (especially table, italic/bold parts) contain such special fonts as Arabic, Ottoman Turkish, Greek, Chinese, creating a pdf copy of the document and adding to the post is proposed as a precaution against possible incompatibilities at the Word file.

* Haz. ve İngilizceye  eviren: E.  zbay.

* Prepared and translated to English by E.  zbay.

KAYNAKÇA ve DİPNOT YAZIM ÖRNEKLERİ

EXAMPLES FOR WRITING PRINCIPLES OF BIBLIOGRAPHY & REFERENCE/CITATION

[APA-6 Esastır]
[APA-6 is basis]

a- Metin içinde genel bir referans söz konusuysa:

If a general reference is aforementioned within the text:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): Çakmak, 2001

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Çakmak, Ş. (2001), *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Taçkapılar*, Ankara: Kültür Bakanlığı

b- Bir yazarın aynı tarihli eserlerinin yazımı:

The indication of a writer's works of the same date:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):

Daşçı, 2013a, 26. ve Daşçı, 2013b, 12.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Daşçı, S. (2013a), İzmir' Gelen Kadın Gezinler, *Sanat Tarihi Dergisi XX /1*, 1-37

Daşçı, S. (2013b). 19. Yüzyılda İzmir'de Dünyaya Gelen Bazı Gayrimüslim Ressamlar ve Sanatsal Etkinlikleri Hakkında Bir Değerlendirme, *Sanat Tarihi Dergisi, XX /2*, 1-18.

c- İki yazarlı bir çalışma / The work of two writers :

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): Bayrakal ve Daş, 2010, 27.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Bayrakal, S., Daş, E. (2010), Yelki (İzmir-Güzelbahçe) Mezarlığı, *Sanat Tarihi Dergisi, XVII/2*, 25-41.

d- Yazar sayısı üç ile beş arasında değişen çalışma:

The work of writers ranging from three to five:

Dipnottaki Gönderme (İlk göndermede tüm isimler):

Reference at the footnote (All names at the first reference):

Altun, Carswell ve Öney, 1991, 86.

Sonraki göndermelerde ise ilk yazarı belirtmek yeterlidir: Altun vd., 1991,87.

It's enough to identify the first writer for the subsequent references: Altun *et.all.*, 1991, 87.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Altun, A., Carswell, J. ve Öney, G. (1991), *Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı

e- Aynı soyada sahip iki yazarlı çalışma:

The work of the two writers with the same surname:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): H. Çal ve Ö. Çal, 2008, 125.

H. Çal and Ö. Çal, 2008, 125.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Çal, H., Çal, Ö. (2008), *Trakya Bölgesi Kapı Tokmakları ve Çekekleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

f- Yazar sayısı 6 ve üzeri olan çalışma: ilk göndermede sadece ilk isim ve diğerleri şeklinde kısaltma yapılır. Kaynakçada ise ilk altı isim verildikten sonra “ve diğerleri” ibaresi kullanılır.

The work with 6 and more writers: At the first reference, only an abbreviation is made in the form of only the first name and et. al. However at the bibliography, “et al” expression is used after presenting six names.

g- İkincil kaynak üzerinden alıntılanan birincil kaynak makale yazarı tarafından görülmemiş ise gerçekte yararlanılan ikinci kaynağa göndermede bulunulur. Kaynakçada ise ikinci kaynağın künyesi verilir. **Dipnottaki Gönderme:** Ünal’dan aktaran Uçar, 2012, 1

The quotation over the second source; If the first source is unknown to the article writer, the reference is made to the second source. At the bibliography, the personal record of the second source is presented. **Reference at the footnote: Transmitted from Ünal by Uçar, 2012, 1.**

h- Yazarı olmayan fakat bir kurum tarafından yayınlanan kitaplar:

Anonymous books published by an institution:

İlk gönderimde kurumun adı, kısaltması ve tarih verilir. Daha sonraki göndermelerde ise sadece kısaltma ve tarih verilir:

The name of the institution, abbreviation and date are presented at the first reference. At the subsequent references, only the abbreviation and date are presented.

İlk gönderme / First reference : Türk Dil Kurumu (TDK), 1999.

Sonraki göndermeler / Subsequent references : TDK, 1999.

Kaynakçadaki yazımı / Indication at the bibliography: Türk Dil Kurumu. (2005), *Türkçe Sözlük* (10.bs.), Ankara: Türk Dil Kurumu.

ı- Çeviri Kitap / Translated Book :

Gombrich, E.H. (2011), *Sanatın Öyküsü*, E.Erduran, Ö. Erduran (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.

i- Editörlü Kitap / Book with an editor :

Cahoone, L. (Ed.). (1996), *From Modernism to Postmodernism*, Cambridge: Blackwell

j- Ansiklopedi Maddesi / Encyclopedia entry :

Ersoy, O. (1973), Kağıt ve Kağıtçılık, *Türk Ansiklopedisi*, 21, 112-115. Ankara:Milli Eğitim Bakanlığı.

k- Bilimsel dergi makalesi / Scholarly journal articles :

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Çakın, İ. (2004), Müteferrika Matbaası’nın Düşündürdükleri ve Avrupa’da Basımcılığın Etkileri. *Bilgi Dünyası*, 5 (2), 153-167

l- Magazin Makalesi / Magazine Article :

Uslu, M. (Şubat 2013), Arjantinli Osmanlılar, *Skylife*, 14-25.

m- Gazete Makalesi / Newspaper Article :

Dündar, C. (15 Kasım 2011), Bir Canlı Tarih Kitabı Göçtü, *Milliyet*, 5.

n- Elektronik kaynak- Basılı Makale / Electronic source- Printed Article :

Yazıcı, N. (2010), Amasya'daki Hükümet Konağı Binaları [Elektronik Sürüm], *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 18, 91-105.

o- Elektronik Veri tabanında Makale / Article from Electronic Database :

Rogers, M. (1985), A Group of Ottoman Pottery in the Godman Bequest, *The Burlington Magazine*, 127, 134-145, Erişim (accessed): 25.01.2012, *Jstor*.

ö- Tez (Yayınlanmamış) / Thesis (Unpublished) :

Gök, S. (2000), *Bursa'daki Türk Yapılarında Yer Alan Çini Süslemeli Örnekler*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

p- Bildiri (yayınlanmış) / Declaration (Published) :

Kuyulu Ersoy, İ. (2007), Bornova Yerleşiminde Farklı Bir Üslup: Levanten Köşkleri. H. Karpuz ve O. Eravşar (Ed.), *Konya Kitabı X*, 353-359, Konya: Konya Ticaret Odası

r- Bildiri (Yayınlanmamış) / Declaration - Unpublished:

Ersoy, B. (Nisan 2012), *2007-2011 Kale-i Tavas Kazı Çalışmaları Hakkında Düşünceler*[Bildiri], Kaledavaz Sempozyumu. Kale

s- Poster Bildiri / Poster Declaration :

Kürüm, M., Doger, F. (Mayıs 2010), *Tıp Tarihi Müzeleri* [Poster], VI. Ulusal Tıp Eğitimi Kongresi, ADÜ Atatürk Kongre Merkezi

ş- Rapor / Report: Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı (2010), Türkiye Turizm Sektörü Raporu, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı.

t- Yasa ve Yönetmelikler / Laws and regulations : Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, (1983), *T.C. Resmi Gazete*, 18113, 23 Temmuz 1983

u- Görüşmeler / Interviews :

Yalnızca metin içinde gönderme yapılır. / are only made reference within the context.



Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

e-ISSN 2636-8064