

Kültürel Miras Araştırmaları Dergisi

2026

e-ISSN: 2757-9662

KÜLTÜREL MİRAS ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Cilt/Sayı VII

2026

KÜLTÜREL MİRAS ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Kültürel Miras Araştırmaları Dergisi (KULMİRA) bir Mersin Üniversitesi yayınıdır. KULMİRA her yıl bir sayı olarak, makaleler başta Türkçe olmak üzere İngilizce ve Almanca yayımlanır. KULMİRA uluslararası, bilimsel, hakemli bir dergidir.

Derginin amacı, kültürel mirasın somut varlıklarının belgelenmesi, tanıtılması, tartışılması ile korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması hususundaki teknolojileri doğrultusundaki bilimsel bilgiyi yaymaktır.

KULMİRA, Anadolu ve ilişkili komşu coğrafyalardaki insanlığın ortak somut kültürel mirasına yer verir. Kültürel Miras Araştırmaları Dergisi, sunulan amaç ve sınırlar doğrultusunda tarih, arkeoloji, epigrafi, mimarlık tarihi, arkeometri, coğrafi bilgi sistemleri, fotogrametri, nümizmatik ve kültürel miras yönetimi ile dijital miras uygulamaları alanlarında bilimsel nitelikte ve disiplinlerarası orijinal araştırma makalelerine yer verir.

Kazı ve araştırma raporları ile salt kataloglar yayına kabul edilmez. Makaleler, tanıtım veya katalog niteliğinin ötesinde, bir araştırma sorusuna/problemine dayanmalı ve verileri tartışan ve bağlantılar kuran içerikle, somut kanıt ve argümanlarla desteklenmelidir. Yollanan çalışmalar, belirtilen yazım kurallarına uygunsa yayımlanır, çalışması yayınlanan her yazar, çalışmanın baskı olarak yayınlanmasını kabul etmiş ve telif haklarını KULMİRA yayınına devretmiş sayılır. KULMİRA kopya edilemez ancak dipnot referans gösterilerek yayınlarda kullanılabilir.

Kültürel Miras Araştırmaları Dergisi, açık erişimli bir dergidir. Gönderilen makaleler daha önce başka bir dergide yayınlanmamış veya yayınlanmak üzere değerlendirilme aşamasında olmamalıdır KULMİRA, Editör Kurulu ve Hakem süreçleri tamamlanarak yayınlanması kabul edilen makalelerden herhangi bir ücret talep etmez.

KULMİRA Cilt/Sayı: VII Yıl: 2026

Yayın Şekli: Yıllık – Türkçe, İngilizce/Almanca.

e-ISSN: 2757-9662

Yayın Sahibi: Mersin Üniversitesi Rektörü

E-posta: kulmira@mersin.edu.tr

Prof. Dr. Erol Yaşar

Yayın Türü: Yerel Süreli Yayın

Yazı İşleri Müdürü: Prof. Dr. Deniz Kaplan

Baş Editör

Prof. Dr. Deniz Kaplan

Editör Kurulu

Doç. Dr. Orkun Kaycı

Prof. Dr. Müge Savrum Kortanoğlu

Doç. Dr. Hüseyin Uzunoğlu

Prof. Dr. Elif Koparal

Doç. Dr. Ali Ulvi

Prof. Dr. Çilem Uygun

Dr. Beyza Atalay Yıldırım

Prof. Dr. Gökhan Coşkun

Prof. Dr. Burak Belge

Prof. Dr. Winfried Held

Doç. Dr. Kudret Sezgin

Prof. Dr. Serra Durugönül

Prof. Dr. Emre Taştëmür

Doç. Dr. Asena Kızıllarslanoğlu

Prof. Dr. R. Eser Kortanoğlu

KULMIRA YAZIM KURALLARI

Metin, Punto, Başlıklar, Görseller

- 1) Makaleler Türkçe, İngilizce ya da Almanca yazılmalıdır.
- 2) Türkçe ayrı, İngilizce ayrı olmak üzere 300'er kelimelik özet yazılmalıdır.
- 3) Her iki dil için altışar anahtar kelime belirtilmelidir.
- 4) Metin 10 punto; özet, dipnotlar, katalog ve bibliyografya 9 punto Times New Roman ile yazılmalıdır ve metin en fazla 20 sayfa (yaklaşık 10.000 kelime -özet, kaynaklar ve dipnotlar dahil-) olmalıdır.
- 5) Figürler 5 sayfadan fazla yer tutmamalıdır.
- 6) Dipnotlara sayfa altında sürekli numaralandırma ile yer almalıdır.
- 7) Makale içindeki başlıklar küçük harflerle yazılmalı ve koyu olarak belirtilmelidir. Diğer seçenekler (büyük harf, altı çizili veya italik) kullanılmamalıdır.
- 8) Tüm fotoğraf, çizim ve haritalarda sürekli numaralandırma kullanılmalı ve yalnızca 'fig.' kısaltması uygulanmalıdır. Levha, Resim, Çizim, Harita veya başka herhangi bir kelime veya kısaltma kullanılmamalıdır.
- 9 Başka yayınlardan alınan fotoğraf, çizim veya haritaların sorumluluğu yazarlara aittir; bu nedenle kaynaklar belirtilmelidir.
- 10 Makalenin sonunda bir figür listesi yer almalıdır.
- 11 Metin içinde yer alan "fig." ibareleri, parantez içinde verilmeli; fig. ibaresinin noktasından sonra bir tab boşluk bırakılmalı (fig. 3); ikiden fazla ardışık figür belirtiliyorsa iki rakam arasına boşluksuz kısa tire konulmalı (fig. 2-4). Ardışık değilse, sayılar arasına virgül ve bir tab boşluk bırakılmalıdır (fig. 2, 5).

Bibliyografya ve Kısaltmalar

Bibliyografya ve Kısaltmalar makalenin sonunda yer almalıdır. Dipnotlarda kullanılan 'Kısaltmalar' 'Bibliyografya' bölümünde açıklanmalıdır. Dipnot ve kısaltmalar şu şekilde olmalıdır:

Dipnotlar (kitaplar ve makaleler için): Richter 1977, 162, fig. 217.

Kitaplar için:

Richter 1977 G. Richter, Greek Art, NewYork.

Makaleler için:

Corsten 1995 Th. Corsten, "Inchriften aus dem Museum von Denizli", Ege Üniversitesi Arkeoloji Dergisi III, 215-224, pl. LIV-LVII.

Çeşitli Kısaltmalar: "ibid" adı geçen eser; "idem" aynı yazar; "v.d." ve devamı; "vd." ve diğerleri

Bibliyografya ve Kısaltmalar kısmında bir yazar, iki soyadı taşıyorsa soyadları arasında boşluk bırakmaksızın kısa tire kullanılmalıdır (Dentzer-Feydy); bir makale birden fazla yazarlı ise her yazardan sonra bir boşluk, ardından uzun tire ve yine boşluktan sonra diğer yazarın soyadı gelmelidir (Hagel – Tomaschitz).

Başvuru Aşaması Başvuru aşamasında, makaleler Dergi Park'a yüklenirken, makale metninin yanı sıra, figür dizilimi (layout) bibliyografya ve kısaltmalarında arkasından Word'a yerleştirilerek, Word veya PDF dosyası olarak gönderilmelidir. Kulmira Dergisi Yazım Kuralları'na uymayan makaleler, kabul edilmeyecektir.

Hakem Onayı Sonrası Aşaması

Yüksek çözünürlükteki figürler ve özel yazı tipleri (fontlar) ise sadece hakem onayından sonra yazarlardan ayrıca talep edilecektir. Bu aşamaya gelindiğinde, figürler en az 300 dpi çözünürlükte ve tif veya jpeg formatında hazırlanmalıdır. Bu aşamada figürler Microsoft Word gibi başka bir programa yerleştirilmemelidir ve ayrı gönderilmelidir.

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Dağlık Kilikia / Isauria Bağlamında Germanikopolis'te (Ermenek) Roma Etkileri

Römische Einflüsse in Germanikopolis (Ermenek) im Zusammenhang mit dem Rauhen Kilikien / Isaurien

Erdoğan MUŞTU 1-26

Hitit Ekmeginden Selçuklu Mutfağına: Anadolu Sofra Diplomasisi

From Hittite Bread to Seljuk Cuisine: Anatolian Culinary Diplomacy

Tuna AKÇAY 27-39

Azad Edilmiş Topraklarda Kültürel Köklerin Restorasyonu

Restoration of Cultural Roots in the Liberated Territories

Xatira AGAYEVA 40-51

Zanaattan Kimliğe: Türk Kültüründe Kuyumculuk ve Mücevherin Sosyal ve Sanatsal Rolü

From Craft to Identity: The Social and Artistic Role of Jewelry in Turkish Culture

Orhan DOĞRU 52-67

Giyilebilir LİDAR Teknolojilerinin Kültürel Mirasların Ölçümünde Kullanımı

Use of Wearable Lidar Technologies in the Measurement of Cultural Heritage

Hacı Murat YILMAZ 68-90

Kültürel Miras Yönetiminde Bütünleşik Tasarım Modeli: Mimari Koruma ile Endüstriyel Tasarım Müdahalesi Arasında Bir Kavramsal Çerçeve

An Integrated Design Model in Cultural Heritage Management: A Conceptual Framework Between Architectural Conservation and Industrial Design Intervention

Beyzanur ÖZER 91-108

ZANAATTAN KİMLİĞE: TÜRK KÜLTÜRÜNDE KUYUMCULUK VE MÜCEVHERİN SOSYAL VE SANATSAL ROLÜ

Orhan DOĞRU*

ÖZ

Türk kültür tarihinde maden sanatı ve kuyumculuk, estetik bir beğeni nesnesi olmanın ötesinde toplumsal yapıyı, inanç sistemlerini ve ekonomik gücü yansıtan çok katmanlı bir ifade aracıdır. Bu çalışmanın amacı, Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan tarihsel süreçte Türk kuyumculuk sanatının gelişimini teknik, estetik ve sosyolojik boyutlarıyla incelemek ve mücevherin yalnızca bir süs eşyası olmadığını, aynı zamanda kültürel bir bellek nesnesi olduğunu ortaya koymaktır. Çalışma; nitel araştırma yöntemlerinden literatür taraması (sistemik kaynak tarama) ve betimsel-yorumlayıcı analiz (descriptive-interpretive analysis) çerçevesinde yürütülmüştür. Veri kaynakları; ulusal ve uluslararası akademik literatür, müze koleksiyon kayıtları (Topkapı Sarayı Müzesi, Türk ve İslam Eserleri Müzesi), arşiv görselleri ve seçilmiş örnek eserlerin ikonografik incelemesinden oluşmaktadır. Çalışma; Jan Assmann'ın kültürel bellek kuramı, Maurice Halbwachs'ın kolektif bellek yaklaşımı, Christopher Tilley'nin maddi kültür kuramı ve UNESCO 2003 Somut Olmayan Kültürel Miras Sözleşmesi kavramsal çerçevesine dayanmaktadır. Çalışmada öncelikle Anadolu Selçuklu maden sanatının figüratif mirası ve Osmanlı saray himayesinde gelişen üslup birliği ile kurumsallaşma (Ehl-i Hiref teşkilatı) süreçleri ele alınmıştır. Ardından telkâri, savat, kazaziye ve mihlama gibi coğrafyaya özgü geleneksel teknikler ile yakut, zümrüt ve firuze gibi değerli taşlara yüklenen sembolik anlamlar irdelenmiştir. Bulgular; geleneksel Türk kuyumculuğunun yalnızca maddi bir servet birikimi değil, nesilden nesile aktarılan kültürel bir hafıza, bir kimlik beyanı ve sözsüz bir iletişim sistemi olduğunu göstermektedir. Modernleşme ve endüstriyelleşme süreçlerinin geleneksel zanaat üzerinde yarattığı dönüşüm de değerlendirilmiş; bu mirasın korunması için yerel atölyelerin ve akademik tasarım eğitiminin önemi vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Kuyumculuğu, Osmanlı Mücevheri, Maddi Kültür, Kültürel Bellek, Somut Olmayan Kültürel Miras, Sembolizm.

ABSTRACT

From Craft to Identity: The Social and Artistic Role of Jewelry in Turkish Culture

In the history of Turkish culture, metal art and jewelry making serve as a multi-layered means of expression reflecting social structure, belief systems, and economic power, beyond being mere objects of aesthetic appreciation. The aim of this study is to examine the development of Turkish jewelry art from Central Asia to Anatolia through technical, aesthetic, and sociological perspectives, and to demonstrate that jewelry is not merely an ornament but also an object of cultural memory. The study employs qualitative research methods, specifically systematic literature review and descriptive-interpretive analysis. Data sources include national and international academic literature, museum collection records (Topkapı Palace Museum, Museum of Turkish and Islamic Arts), archival visual materials, and the iconographic examination of selected exemplary works. The conceptual framework draws upon Jan Assmann's theory of cultural memory, Maurice Halbwachs's collective memory approach, Christopher Tilley's material culture theory, and the UNESCO 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. The study first discusses the figurative heritage of Anatolian Seljuk metalwork and the institutionalization processes (Ehl-i Hiref organization) developed under Ottoman palace patronage. Subsequently, traditional techniques specific to the geography, such as filigree (telkâri), niello (savat), kazaziye, and stone setting (mihlama), along with the symbolic meanings attributed to precious stones, are analyzed. Findings indicate that traditional Turkish jewelry is not merely an accumulation of material wealth, but a cultural memory, an identity statement, and a non-verbal communication system transmitted from generation to generation. The transformation brought about by modernization and industrialization is also evaluated, and the importance of local workshops and academic design education for preserving this heritage is emphasized.

Keywords: Turkish Jewelry, Ottoman Jewelry, Material Culture, Cultural Memory, Intangible Cultural Heritage, Symbolism.

1. Giriş

İnsanlık tarihinin en eski devirlerinden itibaren maden ve değerli taşlar, yalnızca birer süs eşyası olarak değil; gücün, inancın, aidiyetin ve toplumsal statünün somut göstergeleri olarak varlık göstermiştir. Türk kültür tarihinde de kuyumculuk ve maden sanatı, Orta Asya bozkırlarından Osmanlı saray nakkaşhanesine uzanan tarihsel çizgide hem teknik bir yetkinlik alanı hem de sembolik bir ifade dili olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmanın amacı, Türk kültüründe kuyumculuğun teknik evrimini incelemekle kalmayıp; mücevherin bireysel ve toplumsal kimliğin inşasındaki rolünü, zanaat ile sanat arasındaki ilişki çerçevesinde değerlendirmektir.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi dört temel yaklaşım üzerine kurulmuştur. Birincisi, Jan Assmann'ın geliştirdiği kültürel bellek (cultural memory) kuramıdır; bu yaklaşıma göre nesnelerin, ritüellerin ve sembollerin nesilden nesile aktarılması, toplumların kimliklerini sürdürmesinin temel mekanizmasıdır¹. İkincisi, Maurice Halbwachs'ın kolektif bellek (collective memory) anlayışıdır; bireysel hatıralar toplumsal çerçeveler içinde anlam kazanır ve maddi nesneler bu hatırlamanın somut taşıyıcılarıdır². Üçüncüsü, Christopher Tilley'nin temsil ettiği maddi kültür (material culture) kuramıdır; nesneler yalnızca pasif kullanım araçları değil, toplumsal ilişkileri kuran ve yeniden üreten aktif aktörlerdir³. Dördüncüsü ise UNESCO'nun 2003 tarihli Somut Olmayan Kültürel Miras Sözleşmesi'dir; geleneksel el sanatları ve usta-çırak ilişkisiyle aktarılan bilgi bu sözleşme kapsamında korunması gereken bir miras alanı olarak tanımlanmıştır⁴. Söz konusu kuramsal çerçeve, mücevheri yalnızca bir nesne olarak değil; kültürel bellek, kimlik, statü ve süreklilik üreten bir toplumsal aktör olarak ele almayı mümkün kılmaktadır.

Güncel literatürde Coşkun, geleneksel takı tasarımının kültürel miras değeri, çağdaş tasarıma yansımaları ve sürdürülebilirlik bağlamındaki dönüşümü üzerine önemli katkılar sunmuştur⁵. Bu çalışma da söz konusu çağdaş tartışmalarla diyalog kurmayı amaçlamaktadır.

Kuyumculuk sanatının Türklerdeki kökenine inildiğinde, göçebe bozkır kültürünün dinamizmi ile karşılaşılır. Orta Asya Türk topluluklarında maden işçiliği, yaşam tarzının bir gereği olarak gelişmiş; özellikle silah yapımı, at koşum takımları ve kişisel süs eşyalarında ileri düzeyde estetik bir seviyeye ulaşmıştır. Oktay Aslanapa'nın Türk Sanatı adlı eserinde belirttiği üzere, İskitlerden Hunlara uzanan Hayvan Üslubu (Animal Style), Türk maden sanatının erken dönem karakterini belirlemiştir⁶. Altın, gümüş ve bronzun işlendiği, yırtıcı hayvan figürlerinin stilize edilerek kemer tokalarına, kılıç kabzalarına ve gerdanlıklara nakşedildiği bu dönem, Türklerin metalle kurduğu ilişkinin yalnızca faydacı değil, aynı zamanda mitolojik ve simgesel bir boyut taşıdığını göstermektedir. Pazırık kurganlarından çıkarılan eserler

* Dr. Öğr. Üyesi Orhan Doğru, Ankara Hacı Bayram Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Kuyumculuk ve Mücevher Tasarımı Bölümü, Gölbaşı Yerleşkesi, Ankara-TR. E-posta: orhan.dogru@hbv.edu.tr ORCID: 0009-0004-9346-4839.

¹ Assmann 2001, 35-50.

² Halbwachs 2017, 80-95.

³ Tilley 2006, 60-73; Miller 2010, 12-26.

⁴ UNESCO 2003.

⁵ Coşkun 2024a; Coşkun 2024b; 2024c.

⁶ Aslanapa 1993, 12.

ve Altın Elbiseli Adam zırhı, bu ustalığın köklü bir geleneğe ve teknik bilgi birikimine dayandığını belgelemektedir.

Türklerin İslamiyet'i kabulü ve Anadolu'ya göçü ile birlikte, Orta Asya'dan getirilen teknik birikim, yerleşik medeniyetlerin (Bizans, İran, Mezopotamya) estetik anlayışıyla sentezlenmiştir. Anadolu Selçuklu Devleti dönemi, bu sentezin ilk ve en güçlü örneklerinin görüldüğü süreçtir. Gönül Öney'in Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları çalışmasında vurguladığı gibi, Selçuklu maden sanatında figürlü süslemelerin yanı sıra, İslam sanatının etkisiyle geometrik kompozisyonlar ve bitkisel motifler (Rumi, Palmet) ağırlık kazanmaya başlamıştır⁷. Bu dönemde kuyumculuk, saray çevresinde himaye gören prestijli bir zanaat dalı haline gelirken, halk tabakasında da gümüş ve bakır işçiliği üzerinden sosyal yaşamın bir parçası olmaya devam etmiştir.

Türk kuyumculuk sanatının kurumsallaşması ve teknik açıdan en gelişkin örneklerine ulaşması Osmanlı İmparatorluğu döneminde gerçekleşmiştir. Osmanlı'da mücevher, padişahın siyasi gücünün ve devletin sürekliliğinin somut bir simgesi olarak değerlendirilmiştir. Gül İrepoğlu'nun Osmanlı Saray Mücevheri adlı kapsamlı çalışmasında ifade ettiği üzere, Osmanlı hazinesi yalnızca bir zenginlik deposu değil, imparatorluğun estetik anlayışının ve hiyerarşik düzeninin korunduğu bir kurumsal hafıza alanıdır⁸. Fatih Sultan Mehmet döneminden itibaren saray bünyesinde kurulan Ehl-i Hiref teşkilatı, sanatçıları ve zanaatkarları devlet güvencesine almıştır.

Türk kültüründe takı, kadının sosyal statüsünü, medeni durumunu ve ekonomik güvencesini belirleyen araçlardan biridir. Geleneksel Anadolu yaşamında düğün ritüelleri, takı törenleri ve çeyiz geleneği, kuyumculuğun ekonomik bir değiş-tokuş aracı olarak nasıl işlediğini göstermektedir. Suraiya Faroqhi'nin Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam üzerine yaptığı analizlerde belirttiği gibi, Osmanlı toplumunda kadınların mülkiyet hakları sınırlı olsa da sahip oldukları mücevherler ve altınlar üzerindeki tasarruf hakları onlara belirli bir ekonomik özerklik sağlamıştır⁹.

Bu çalışma kapsamında, öncelikle Türk kuyumculuk tarihinin gelişim seyri Selçuklu ve Osmanlı dönemleri ekseninde ele alınacaktır. Ardından, mücevher üretiminde kullanılan teknikler (telkâri, mıhlama, kakma, savat) ve malzemelerin sembolik anlamları incelenecektir. Çalışmanın ana eksenini oluşturan bölümlerde takının sosyal yaşamdaki yeri; doğumdan ölüme geçiş ritüellerindeki işlevi, statü göstergesi olarak kullanımı ve apotropaik (koruyucu) niteliği sosyolojik bir perspektifle tartışılacaktır. Son olarak, modernleşme süreciyle birlikte geleneksel kuyumculuğun nasıl bir dönüşüm geçirdiği ve günümüzdeki kültürel mirası nasıl şekillendirdiği değerlendirilecektir.

Çalışmanın temel amacı; Türk kuyumculuk sanatının tarihsel gelişimini, üretim tekniklerini ve sosyo-sembolik işlevlerini bütüncül bir kuramsal çerçeve içinde değerlendirmektir. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki araştırma sorularına yanıt aranmaktadır:

⁷ Öney 1992, 88.

⁸ İrepoğlu 2000, 24.

⁹ Faroqhi 2000, 145.

1) Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde maden sanatı ve kuyumculuk hangi teknik ve estetik özelliklerle gelişmiştir?.

2) Mücevherin Türk kültüründe üstlendiği toplumsal işlevler (statü göstergesi, geçiş ritüeli nesnesi, apotropaik nesne) hangi göstergeler üzerinden okunabilir?.

3) Telkâri, savat ve kazaziye gibi geleneksel teknikler, somut olmayan kültürel miras (SOKM) çerçevesinde nasıl konumlandırılabilir?.

4) Modernleşme ve endüstrileşme süreçleri geleneksel zanaat yapısını nasıl dönüştürmektedir?.

Çalışma Jan Assmann'ın kültürel bellek kuramı, Maurice Halbwachs'ın kolektif bellek yaklaşımı, Christopher Tilley ve Daniel Miller'in temsilli maddi kültür kuramı ve UNESCO'nun 2003 tarihli Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi kavramsal çerçevesi etrafında yapılandırılmıştır. Bu kuramsal yaklaşımlar; mücevheri salt estetik bir nesne olmaktan çıkarıp; toplumsal kimliği, hafızayı ve sürekliliği üreten bir kültürel aktör olarak konumlandırmayı sağlamaktadır.

Çalışma, Selçuklu öncesi dönemden (Orta Asya bozkır kültürü) Cumhuriyet dönemine kadar uzanan geniş bir zaman dilimini ele almakla birlikte; yoğunlaşma noktası Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemleridir. Coğrafi açıdan örneklem; Anadolu temelli üretim merkezleri (İstanbul, Mardin, Midyat, Trabzon, Van) ile sınırlandırılmıştır. Çalışma, saha çalışmasına (usta görüşmesi, atölye gözlemi) dayanmamakta; bunun yerine literatür ve görsel-arşiv kaynaklarının ikincil yorumuna odaklanmaktadır. Bu sınırlılık, ileride yapılacak saha temelli çalışmalar için bir araştırma boşluğunu da işaret etmektedir.

I.Tarihsel Arka Plan: Selçukludan Osmanlı'ya Kuyumculuk

Türk maden ve kuyumculuk sanatının Anadolu'daki gelişim süreci, teknik bir sürekliliğin yanı sıra kültürel bir bellek aktarımını da içerir. Bu süreç, Orta Asya bozkırlarından gelen sembolik dilin, İslam sanatının soyut estetiği ve Anadolu'nun yerel kültürleriyle sentezlendiği karmaşık bir dönüşüm dönemidir.

Anadolu Selçuklu Dönemi Maden Sanatı ve Figüratif Miras

Anadolu Selçuklu devri, Türk sanatının figüratif anlatımının en zengin örneklerini sunduğu dönemlerden biridir. Maden sanatı, bu dönemde yalnızca günlük kullanım eşyası (kap, kakak, şamdan) üretmekten öte; dönemin kozmolojik anlayışını ve iktidar sembollerini metal üzerine işleyen bir prestij alanı olarak gelişmiştir. Oktay Aslanapa'nın Türk Sanatı adlı eserinde belirttiği üzere; Büyük Selçuklularla başlayan maden işçiliğindeki teknik gelişme, Anadolu Selçukluları ile birlikte daha yerel ve simgesel bir karakter kazanmıştır¹⁰. Bu dönemde üretilen eserlerde, İslam sanatının genel karakteristiği olan bitkisel (rumi, hatayi) ve geometrik bezemelerin yanı sıra, yoğun bir figür kullanımı dikkat çekmektedir.

¹⁰ Aslanapa 1993, 285.

Selçuklu maden sanatının en belirgin teknik özelliği, sert madenler (bronz, pirinç) üzerine yumuşak ve değerli madenlerin (altın, gümüş) kakılmasıyla yapılan kakma (inlay) tekniğidir. Bu teknik, esere hem renk kontrastı kazandırmakta hem de desenlerin yüzyıllar boyunca silinmeden kalmasını sağlamaktadır. Ülker Erginsoy, İslam Maden Sanatının Gelişmesi adlı çalışmasında, Anadolu ustalarının bu tekniği uygularken yalnızca yüzeyi süslemekle kalmayıp; ışık ve gölge etkileriyle metalin homojen yüzeyini farklı dokulara dönüştürmeyi hedeflediklerini vurgulamaktadır¹¹. Özellikle Konya, Artuklu bölgesi (Mardin, Diyarbakır) ve Musul hattı, bu sanatın önemli üretim merkezleri olmuştur.

Bu dönemin ikonografisinde, Orta Asya kökenli Hayvan Üslubunun İslamileşmiş yansımaları açıkça görülmektedir. Çift başlı kartal, ejderha, aslan, sfenks ve siren gibi mitolojik yaratıklar; yalnızca dekoratif birer unsur değil, aynı zamanda astrolojik ve sembolik anlamlar taşıyan güç simgeleridir. Gönül Öney, Selçuklu sanatındaki bu figür dünyasını incelediği eserinde, ejderha figürünün gök cisimlerini, tutulmaları ve evrenin dönüşünü sembolize ettiğini ve aynı zamanda nazara ve kötülöklere karşı koruyucu (apotropaik) bir işlev üstlendiğini belirtmektedir¹².

Bu koruyucu işlevin somut ve anıtsal bir örneği, Cizre Ulu Camii'nin kapı tokmaklarında karşımıza çıkmaktadır

Söz konusu eserde, ejderhaların kuyruklarının düğümlemesi ve ağızlarının açık olması, hem koruyucu hem de tehdit edici bir simgesel anlam taşımaktadır (fig. 1). Selçuklu sultanları ve Artuklu beyleri, bu tarz figürlü maden eserleri (aynalar, kemer tokaları, silahlar) kullanarak, iktidarlarının yalnızca dünyevi değil; kozmik ve simgesel bir boyut da taşıdığını ifade etmişlerdir. Bu dönemde kuyumculuk, metal üzerine işlenen her figürle anlatımsal bir nitelik kazanmıştır. Sonuç olarak Anadolu Selçuklu maden sanatı, Osmanlı'nın daha sadeleşmiş ve klasikleşmiş üslubuna varmadan önceki, sembolik ve figüratif çeşitliliğin en yoğun olduğu evredir.

Osmanlı Sarayında Ehl-i Hiref ve Kuyumcular: Sanatın Kurumsallaşması

Osmanlı İmparatorluğu'nun sanata yaklaşımı, salt estetik bir beğeni düzeyiyle sınırlı kalmamış; devletin merkezîyetçi yapısının bir yansıması olarak sanatsal üretim de belirli bir disiplin ve hiyerarşi içinde kurumsallaştırılmıştır. Selçuklu döneminde daha bireysel veya lonca (Ahilik) temelli yürütölen zanaat üretimi, Osmanlı klasik döneminde Topkapı Sarayı'nın birinci avlusunda örgütölenen Ehl-i Hiref (Hünörlöler Topluluğu) teşkilatı ile merkezi bir kurumsal kimliğe kavuşmuştur. Bu teşkilat, imparatorluğun farklı bölgelerinden ve fethedölen topraklardan (Tebriş, Kahire, Balkanlar) getirölen yetenekli ustaların toplandığı, devletten maaş alan ve doğrudan padişaha hizmet eden bir sanatçı topluluğudur.

İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı adlı temel eserinde detaylandırdığı üzere, Ehl-i Hiref teşkilatı, hazineye bağılı olarak çalışır ve ustaların maaşları üç ayda bir mevacib adı verilen ödemelerle, özel defterlere kaydedilirdi¹³. Bu defterler (Mevacib Teftiş Defterleri), bugün hangi

¹¹ Erginsoy 1978, 112.

¹² Öney 1992, 65.

¹³ Uzunçarşılı 1984, 320.

ustanın ne kadar maaş aldığını, hangi eseri ürettiğini ve sanatçılar arasındaki hiyerarşiyi göstermesi açısından birinci elden belge niteliğindedir.

Bu teşkilatın en prestijli bölüklerinden biri Cemaat-i Zergeran (Kuyumcular Bölüğü) olarak adlandırılmıştır. Osmanlı kuyumculuğunu anlamak için, kuyumcuların yalnız başına çalışmadığı; Nakkaşhane ile organik bir bağ içinde bulunduğu vurgulanmalıdır. Nurhan Atasoy ve Julian Raby'nin İznik kitabında ve Atasoy'un saray sanatını incelediği diğer eserlerinde tartışılan üslup birliği kavramı tam da bu noktada önem kazanmaktadır¹⁴. Saray Nakkaşhanesi'nde baş nakkaşın (örneğin Şahkulu veya Kara Memi) çizdiği bir desen; bir fermanın tuğrasında, bir padişah kaftanında, bir İznik çinisinde ve bir altın sorguçta benzer estetik kurallar dahilinde uygulanmaktaydı. Kuyumcu, bu bütünleşik üretim sürecinin önemli aktörlerinden biri olarak nakkaşın tasarladığı saz yolu yapraklarını veya hatayı motiflerini altın ve gümüşe işlemekteydi. Bu iş birliği sayesinde Osmanlı mücevheri, kişisel bir sanatsal ifade olmaktan çıkıp imparatorluğun görsel dilinin bir parçasına dönüşmüştür.

Kuyumcuların başındaki en yetkili kişi Serzerger (Kuyumcubaşı) unvanını taşımıştır. Serzerger, yalnızca saraydaki üretimi denetlemekle kalmamış; aynı zamanda Kapalıçarşı'daki (Çarşı-yı Kebir) sivil kuyumcuların ürettikleri malların ayar kontrolünü (damga) ve fiyat denetimini (narh) de yapmıştır. Gül İrepoğlu'nun Osmanlı Saray Mücevheri kitabında belirttiği gibi, saray kuyumculuğu ile çarşı kuyumculuğu arasında geçirgen bir ilişki vardı; çarşıda öne çıkan bir usta saraya alınabilir veya saraydan emekli olan bir usta çarşıda dükkân açabilirdi; ancak estetik standardı her zaman saray belirlemekteydi¹⁵.

Bu dönemin kuyumculuk açısından bir diğer önemli özelliği, padişahların bu sanata ilgi duyması ve bizzat icra etmesidir. Özellikle Kanuni Sultan Süleyman, şehzadeliği sırasında Trabzon'da kuyumculuk (özellikle telkâri ve mine işçiliği) eğitimi almış ve tahta çıktıktan sonra da bu zanaata özel önem vermiştir. Padişahın bizzat bir zanaatkâr kimliği taşıması, kuyumculuğa toplumsal statü kazandırmış ve onu saraylılar nezdinde de saygın bir uğraşa dönüştürmüştür. Saray atölyelerinde üretilen murassa (değerli taşlarla bezeli) silahlar, matarlar, yazı kutuları ve tahtlar; Osmanlı'nın ekonomik gücünün sanatsal bir yansımasıdır.

Sonuç olarak, Osmanlı sarayında Ehl-i Hiref çatısı altında örgütlenen kuyumcular, Doğu'nun (Tebriiz, Kahire) teknik mirasını Batı'nın ve Anadolu'nun estetik anlayışıyla birleştirerek Osmanlı Klasik Üslubu'nu oluşturmuşlardır. Bu üslup, defterlerle kayıt altına alınan, maaşla ödüllendirilen ve hiyerarşiyile denetlenen kurumsal bir devlet sanatı niteliği taşımaktadır.

II.Hediye ve Diplomasi Aracı Olarak Mücevher: İktidarın Sembolik İfadesi

Osmanlı İmparatorluğu'nda mücevher, yalnızca estetik bir nesne değil; aynı zamanda uluslararası ilişkilerin ve devlet protokolünün işlevsel araçlarından biri olarak değerlendirilmiştir. Osmanlı diplomasi geleneğinde hediyeleşme (pişkeş ve hediye), siyasi bir iletişim dili olarak kullanılmıştır. Padişahın yabancı elçileri kabulünde veya başka bir hükümdara gönderdiği elçilik heyetlerinde, sunulan hediyelerin maddi

¹⁴ Atasoy – Raby 1989, 78.

¹⁵ İrepoğlu 2000, 45.

değeri ve sanatsal niteliği, devletin gücünü ve prestijini simgelemektedir. Gül İrepoğlu'nun tespitine göre, Osmanlı hazinesindeki pek çok eser, aslında kullanılmak için değil, sergilenmek üzere tasarlanmıştır¹⁶.

Bu bağlamda mücevherli eşyalar, imparatorluğun simgesel gücünün maddi taşıyıcıları olarak işlev görmüştür. Özellikle Safevi Şahları, Avusturya Arşidükleri ve Rus Çarları ile yapılan diplomatik temaslarda; elmas kakmalı kılıçlar, zümrütlü sorguçlar ve altın şerbetlikler, Osmanlı'nın ekonomik ve sanatsal kapasitesini muhatabına gösteren araçlar olarak değerlendirilmiştir. J. M. Rogers'ın Topkapı Sarayı Müzesi: Hazine kataloğunda belirttiği üzere, bu hediyelerin seçimi rastgele yapılmamış; gönderilen ülkenin estetik anlayışına ve mevcut siyasi ilişkilerin niteliğine göre belirlenmiştir¹⁷.

Bu çerçevede ele alınabilecek önemli bir örnek Topkapı Hançeri'dir (fig. 2). I. Mahmud tarafından, 18. yüzyılın ortalarında İran Şahı Nadir Şah'a hediye edilmek üzere hazırlatılan bu eser, Osmanlı kuyumculuğunun ve mihlama tekniğinin teknik olarak gelişmiş örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Elçilik heyeti yoldayken Nadir Şah'ın öldürülmesi üzerine hançer geri getirilmiş ve hazineye konulmuştur. Bu eser, üzerindeki büyük zümrütlerle ve kapağına gizlenmiş İngiliz yapımı saatle, Doğu ve Batı teknolojisinin bir sentezini örneklemektedir. Zümrütlerin seçimi de simgesel bir önem taşımaktadır; yeşil renk İslam geleneğinde cenneti ve peygamber soyunu, aynı zamanda hükümdarın siyasi sürekliliğini simgelemektedir.

Söz konusu eser (fig. 2), Osmanlı mücevher sanatının yalnızca estetik bir arayışın ötesinde, stratejik bir işleve sahip olduğunu somutlaştırmaktadır. Hançerin kabzasındaki zümrütler ve kapağına gizlenmiş Batılı mekanizma, Doğu'nun zenginliği ile Batı'nın tekniğini aynı eserde birleştirerek imparatorluğun kültürel ve teknolojik açılımını yansıtmaktadır. Dolayısıyla bu tür murassa objeler, yalnızca süs eşyası değil; devletin siyasi mesajlarını maddi düzlemde somutlaştıran nesneler olarak değerlendirilmelidir.

III. Teknik ve Estetik Boyutlar

Türk kuyumculuk sanatında teknik, yalnızca bir biçim verme aracı değil; aynı zamanda üretildiği bölgenin coğrafi ve kültürel özelliklerini taşıyan bir kimlik göstergesidir. Anadolu'nun farklı bölgelerinde gelişen teknikler; o bölgenin jeolojik yapısından, ticaret yollarından ve etnik çeşitliliğinden beslenerek kendine özgü ekoller oluşturmuştur. Bu ekoller, somut olmayan kültürel miras kapsamında değerlendirilmesi gereken önemli üretim biçimleridir.

Kullanılan Temel Teknikler

Geleneksel Türk kuyumculuğunda üretim, döküm gibi seri tekniklerden ziyade, el işçiliğinin ön planda olduğu inşa tekniklerine dayanmaktadır. Bu teknikler arasında telkâri, savat ve kazaziye öne çıkmaktadır.

¹⁶ İrepoğlu 2000, 112.

¹⁷ Rogers 1987, 45.

Telkâri (Filigran): Mardin ve Midyat bölgesiyle özdeşleşen bu teknik, gümüşün ince tel formunda işlenmesi sanatıdır. Metin Sözen'in Geleneksel Türk El Sanatları kitabında belirttiği üzere, telkâri ustası gümüşü mikron düzeyinde inceltmekte ve vav, kişniş ve güle adı verilen motifleri, herhangi bir taban (zemin) kullanmadan birbirine kaynaklayarak oluşturmaktadır¹⁸. Bu teknik, Süryani ve Müslüman ustaların yüzyıllar süren etkileşimiyle bugünkü formuna ulaşmıştır. Telkârîdeki kırılğan görünüm, yapısal olarak yanıltıcıdır; çok sayıda noktadan yapılan mikro kaynaklar, esere yüksek bir dayanıklılık kazandırmaktadır. Bu ekol, somut olmayan kültürel miras kapsamında korunması gereken bir geleneksel zanaat alanı olarak değerlendirilmektedir.

Savat (Niello): Van bölgesi ve Çerkes kültürüyle bütünleşen savat, gümüşün üzerine siyah bir alaşım (kurşun, bakır, gümüş ve kükürt karışımı) ile desen oluşturma sanatıdır. Garo Kürkman'ın Osmanlı Gümüş Damgaları eserinde detaylandığı gibi, savatlı eserler (özellikle tütün tabakaları ve muskalıklar), beyaz gümüş ile siyah savatın yarattığı belirgin kontrast sayesinde yüksek görsel etki taşımaktadır¹⁹. Urartu maden sanatının bir devamı olarak değerlendirilen bu teknikte, usta metalin üzerine çelik kalemle bir oluk açmakta ve özel karışımı bu oluğa dökerek fırınlamaktadır. Sonuç, yüzyıllar geçse bile silinmeyen, metalin içine işlenmiş kalıcı bir desen yüzeyidir.

Kazaziye: Trabzon bölgesine özgü olan bu teknik, 24 ayar altın veya 1000 ayar saf gümüş tellerin, son derece ince (0.08 mm) çekilip ipek ibrişim üzerine sarılmasıyla uygulanmaktadır. Hacer Nurgül Begiç'in Trabzon'da geleneksel kazaziye sanatı üzerine yaptığı araştırmalara göre, bu sanatın kökeni Lidyalılara kadar uzanmakla birlikte, Kafkasya'dan gelen ustaların etkisiyle Karadeniz'de yerel bir karakter kazanmıştır²⁰. Kazaziyenin temel özelliği, metalin örgü teknikleriyle tekstil benzeri biçimde işlenmesidir; bu sayede esnek, hafif ve giyilebilir takılar üretilmektedir.

Mıhlama (Taş Yuvası ve Tutturma Tekniği): Murassa eserlerin ayrılmaz parçası olan mıhlama, değerli taşların metal yuva (montür) içine yerleştirilmesi ve tırnak, tel veya kapaklı kasa sistemleriyle sabitlenmesi sanatıdır. Osmanlı saray kuyumculuğunda mıhlama, özellikle kabaşon kesimli zümrüt ve yakutların altın yuvalara oturtulmasında uygulanan kapaklı kasa (closed-set) tekniğine dayanmaktadır. Bu yöntem, taşın doğal formuna en az müdahaleyi gerektirmekte ve taşın arka yüzünden gelen ışığı yansıtmak yerine, ön yüzeyindeki rengin yoğunluğunu öne çıkarmaktadır. Mıhlama ustaları (mıhlayıcılar) Ehl-i Hiref teşkilatı içinde ayrı bir uzmanlık grubu oluşturmuş; zargerler (kuyumcular) tarafından üretilen montürlere taşların yerleştirilmesinden sorumlu olmuşlardır. Topkapı Hançeri ve Kaşıkçı Elması'nın yuvalarında bu tekniğin gelişmiş örnekleri gözlemlenmektedir.

Bu tekniklerin ortak özelliği, makineleşmeye dirençli olmalarıdır (fig. 3). Bir kazaziye tesbihin püskülünü veya bir telkâri broşu makine ile aynı hassasiyetle üretmek son derece güçtür; çünkü bu teknikler, metalin kimyasal tepkimesini anlık olarak gözlemleyen deneyimli bir usta müdahalesini

¹⁸ Sözen 1998, 195; Coşkun 2024c.

¹⁹ Kürkman 1996, 72.

²⁰ Begiç 2019, 180.

gerektirmektedir. Bu nedenle söz konusu teknikler, hem maddi kültür hem de somut olmayan kültürel miras çerçevesinde sürdürülebilirlik politikalarının temel unsurlarındandır.

IV. Taşların Sembolik Anlamı ve Estetik Tercihler

Osmanlı ve Türk kuyumculuğunda taş seçimi, Batı mücevherinden belirgin biçimde farklılaşmaktadır. Batı kuyumculuğunda elmasın ışığı kırma (faset) yeteneği ve berraklığı ön plandayken; Türk-İslam sanatında taşın rengi, boyutu ve atfedilen sembolik anlamlar esastır. Gül İrepoğlu'nun çalışmasında vurguladığı üzere, Osmanlı hazinesindeki eserler incelendiğinde, taşların genellikle kabaşon (yuvarlak ve pürüzsüz) kesimle kullanıldığı; doğal formlarına en az müdahale edilerek mihlandığı görülmektedir²¹. Bu tercih, taşın içyapısının korunması yaklaşımıyla ilişkilendirilmektedir.

Dönemin kaynaklarına ve mücevher defterlerine bakıldığında üç ana taşın (yakut, zümrüt, firuze) baskın olarak kullanıldığı görülmektedir.

Zümrüt, Osmanlı sarayının yaygın olarak tercih ettiği taşlardandır. Yeşil rengin İslam inancında cenneti, peygamber soyunu (Ehl-i Beyt) ve doğayı temsil etmesi, zümrüdü padişah sorguçlarının ve tahtlarının vazgeçilmez unsurlarından biri haline getirmiştir. Ayrıca kadim tıp kitaplarında ve halk inanışlarında zümrüdün, zehirli hayvanların etkisini azalttığına inanılmaktaydı.

Firuze (Turkuaz): Uluslararası literatürde Turquoise (Türk Taşı) olarak bilinen bu taş, Türk kültür kimliğinin somut sembollerinden biridir. Mavi rengi nedeniyle eski Türk inancındaki Gök Tanrı ve gökyüzü kültürle ilişkilendirilmiştir. Sabiha Tansuğ'un Anadolu takıları üzerine yaptığı etnografik araştırmalara göre, firuze; nazara karşı koruyucu olduğu inancıyla yaygın olarak kullanılmaktadır²². Savaşçılar tarafından kılıç kabzalarına ve at koşumlarına takılmasının nedeni de bu taşın atfedilen koruma işlevidir.

Yakut ve Lal: Kırmızı renk, Osmanlı edebiyatında ve sanatında güç ve canlılığı simgeleyen renk olarak değerlendirilmektedir. Yakut, kalbi güçlendirdiğine ve takan kişiye toplumsal itibar kazandırdığına inanılan bir taş olarak tercih edilmiştir.

Bu taşların metalin üzerine dizilişi rastgele bir kompozisyon olarak değerlendirilemez; genellikle merkezde büyük bir renkli taş (güneş/merkez sembolü), etrafında ise onu çevreleyen elmaslar (yıldızlar) yer almaktadır. Bu dizilim, klasik İslam kozmolojisindeki nizam-ı âlem (evrenin düzeni) anlayışının mikro-kozmik bir yansıması olarak okunabilir.

V. Sosyal Bir Gösterge Olarak Takı ve Kimlik

Mücevher, müzelerde sergilenen statik bir nesne değil; takan kişinin bedeniyle bütünleşerek toplumsal aidiyeti ifade eden aktif bir maddi kültür unsurudur. Türk kültüründe takı; cinsiyet, yaş, medeni durum, ekonomik güç ve inanç dünyasını tanımlayan görsel bir kod olarak işlev görmektedir. Bu işlev,

²¹ İrepoğlu 2000, 156.

²² Tansuğ 1985, 44.

Tilley'nin (2006) maddi kültür kuramında belirttiği üzere, nesnelerin toplumsal ilişkileri yalnızca yansıtmadığını; aynı zamanda inşa ettiğini de göstermektedir.

Geçiş Ritüellerinde Takı: Doğum, Düğün ve Ölüm

İnsanın yaşam döngüsündeki kritik eşikler (doğum, ergenlik/evlilik, ölüm), Türk halk kültüründe çeşitli geçiş ritüelleri (rites of passage) ile ifade edilir ve bu ritüellerin somut nesnelerinden biri takılardır. Coşkun'un Türk folklorunda takının önemi üzerine yaptığı incelemede de vurguladığı gibi, takı; bireyin yaşam evrelerinin maddi kayıt aracıdır²³.

Doğum: Yeni doğan bir bebeğin yastığına veya kundağına iliştilen altın, yalnızca ekonomik bir hediye (dış kirası/göz aydınlığı) değildir. Altın, sarı rengiyle güneş ve yaşam enerjisi sembolizmiyle ilişkilendirilir; halk inanışında bebeği sarılık hastalığından ve olası kötü etkilerden koruduğuna inanılır. Pertev Naili Boratav'ın 100 Soruda Türk Folkloru eserinde belirttiği gibi, lohusa kadının ve bebeğin başına takılan nazarlıklar, kırmızı kurdeleler ve altınlar, savunmasız olduğu düşünülen bu dönemde apotropaik (koruyucu) bir işlev üstlenmektedir.

Evlilik (Düğün): Takının sosyal işlevinin en belirgin biçimde gözlemlendiği nokta düğündür. Geleneksel Anadolu düğünlerinde gelin başı süslemeleri, kendi başına bir sanat ve statü ifadesidir. Gelinin alnına takılan tepelik, şakaklarından sarkan zülüflükler ve göğsünü kaplayan beşibiyerdeler; gelinin baba evinden çıkıp yeni bir aileye katılışını, yani statü değişimini ilan etmektedir. Sabiha Tansuğ'un Anadolu giyim kültürü üzerine yaptığı saha araştırmalarına göre, takılan altınların miktarı ve cinsi; gelinin gideceği ailenin ekonomik gücünü gösterirken aynı zamanda kadının ekonomik güvencesi (mehir) olarak da işlev görmektedir²⁴. Yastık altı kültürü, kadının zor zamanlar için sakladığı bu takıların birikimi üzerinden oluşmuştur.

Ölüm ve Yas: Türk kültüründe takı takmak nasıl bir yaşam belirtisiyse, takıları çıkarmak da yas göstergesidir. Bir kadın eşini kaybettiğinde veya evde bir cenaze olduğunda, süslenmeyi bırakmakta ve takılarını çıkarmaktadır. Ancak bazı Orta Asya kökenli geleneklerde, ölen kişinin kişisel eşyalarının (yüzük, silah) mezara bırakılması veya mezar taşına işlenmesi geleneği, kişinin kimliğinin öte dünyada da temsil edildiği inancını yansıtmaktadır.

Statü ve Hiyerarşi: Toplumsal Kimliğin Maddi Göstergesi

Osmanlı ve geleneksel Türk toplum yapısında mücevher, kişinin yalnızca ekonomik durumunu değil, toplumsal hiyerarşideki konumunu da gösteren maddi bir kod olarak işlev görmektedir. Bir kadının boynundaki gerdanlık veya bir erkeğin parmağındaki yüzük, kişinin hangi zümreye (askeri, ilmiye, reaya) ait olduğunu ve ekonomik gücünü ifade etmektedir.

²³ Boratav 1984, 165; Coşkun 2024c, 215.

²⁴ Tansuğ 1985, 62.

Merkez ve taşra ayrımı (saraylı ve halk): Statü farkının en belirgin gözlemlendiği yer, İstanbul (Dersaadet) ile taşra arasındaki estetik farklılıktır. Saray ve çevresindeki seçkin kadınlar, modayı takip eden ve işçiliği ön planda olan mücevherleri tercih etmektedir. Gül İrepoğlu'nun belirttiği üzere, saraylı kadınlar için mücevher, kıyafetin tamamlayıcısıdır. Buna karşılık Anadolu kırsalında takı, yatırım ve ekonomik güvence odaklıdır. Köylü kadını için takının estetik niteliğinden ziyade, madenin gramajı ve safiyeti önemlidir. Trabzon'da hasır bilezik, Güneydoğu'da akıtma gerdanlıklar ve beşi-bir-yerdeler; taşra toplumlarında prestij gösterimi olarak işlev görmektedir.

Kıyafet nizamnameleri ve yasaklar: Osmanlı Devleti, toplumsal düzeni korumak adına kimin ne giyeceğine ve ne takacağına dair belirli kurallar (Kıyafet Nizamnameleri) düzenlemiştir. Reşat Ekrem Koçu'nun Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü'nde aktardığı gibi, sıradan halkın (reaya), padişaha veya yüksek rütbeli devlet erkânına özgü kürkleri giymesi, murassa hançer takması veya belirli büyüklükte mücevher kullanması yasaklanmıştır²⁵. Bu yasaklar, sınıflar arası geçişkenliğin yalnızca ekonomik güçle gerçekleşmeyeceğini gösteren bir devlet politikasıdır. Örneğin, gayrimüslimlerin (zimmilerin) Müslümanlar gibi giyinmesi veya belirli kalitede kumaş ve takı kullanması dönem dönem kısıtlanmıştır. Bu durum, mücevherin yalnızca bir süs nesnesi değil; toplumsal sınır çizen düzenleyici bir nesne olduğunu göstermektedir.

Cinsiyet ve erkek takıları: Statü göstergesi yalnızca kadınlara özgü değildir. Osmanlı erkeği için de mühür yüzük (hâtem), iktidar ve kimlik göstergesidir. Padişahın mührünü taşıyan sadrazamdan, kendi mührünü taşıyan tüccara kadar yüzük, imza yetkisini ve resmi otoriteyi temsil etmektedir. Ayrıca okçu yüzüğü (zihgir), yalnızca işlevsel bir araç değil; kişinin kemankeş kimliğini gösteren statü nesnesidir.

Tılsım ve Korunma: Apotropaik Nesne Olarak Takı

Türk kültür coğrafyasında insan, çevresindeki görünmez tehlikelere (nazar, kötü ruhlar, hastalıklar) karşı çeşitli koruma stratejileri geliştirmiştir. Bu kapsamda biçimlenen koruyucu büyü ve dinî tılsım geleneği, somut ifadesini maden sanatında bulmaktadır. Mücevher, bu bağlamda bedeni süsleyen bir aksesuardan öte, takan kişiyi koruyucu işlev üstlendiğine inanılan apotropaik bir nesneye dönüşmektedir.

Nazar ve mavi taşın işlevi: Halk inanışlarının temelinde yer alan kem göz (nazar) korkusu, takıların formunu ve malzemesini doğrudan etkilemiştir. Sedat Veyis Örnek'in Türk Halkbilimi çalışmasında vurguladığı üzere, nazarın etkisini kırmak için dikkat dağıtıcı unsurlara ihtiyaç duyulmaktadır²⁶. Canlı renkler, parlak metaller ve şingirdayan sesler, olumsuz bakışı kendi üzerine çekerek kişiyi koruduğuna inanılmaktadır. Bu noktada mavi boncuk ve firuze işlevsel bir rol üstlenmektedir. Anadolu takılarında firuzenin bu denli yaygın olmasının nedeni, maviye atfedilen gök rengi sembolizmi ve koruyucu güçtür. Bir bebeğin omzuna takılan altın maşallah iğnesi veya bir atın alnındaki boncuklu süsleme, aynı kültürel savunma mekanizmasının ürünüdür.

²⁵ Koçu 1967, 180.

²⁶ Örnek 1995, 215.

Muskalıklar ve hamaylılar: İslamiyet'in kabulüyle birlikte, eski şamanistik koruma yöntemleri, İslami dualarla birleşerek yeni bir form kazanmıştır. Bu sentezin belirgin örnekleri muskalık ve hamaylılardır. İçine duaların (Ayete'l Kürsi, Nas, Felak sureleri) yazılıp konulduğu üçgen veya silindirik formundaki gümüş kaplar, boyuna asılarak veya koltuk altına takılarak kullanılmaktadır.

Muskalık genellikle üçgen formundadır ve üzeri savat veya telkâri tekniğiyle maşallah, Ya Hâfız gibi yazılarla bezenmektedir. Hamaylı ise genellikle silindirik formda olup, çapraz olarak omuzdan bele doğru asılan, daha büyük boyutlu gümüş muhafazalardır. Sabiha Tansuğ, hamaylıların özellikle kırsal kesimde hem erkekler hem de kadınlar tarafından seyahatlerde ve hastalıklarda kullanılan koruyucu nesneler olduğunu belirtmektedir²⁷.

Sesin işlevi: Anadolu takılarında (özellikle halhallarda ve başlık süslemelerinde) görülen zincir uçlarındaki küçük metal pullar ve çingiraklar, yalnızca estetik bir tercih değildir. Yürürken çıkan metalik sesin, halk inanışında olumsuz manevi varlıkları (cin, peri) uzaklaştırdığı düşünülmektedir. Şaman davulundaki zillerden gelinin başındaki pullara uzanan bu sesle korunma geleneği, kuyumculuğun işitsel boyutunu oluşturmaktadır.

Sonuç olarak, bu takılar süs eşyası olmanın ötesinde, kişinin inanç dünyasının maddi göstergeleri olarak değerlendirilmelidir. Apotropaik nesne kavramı çerçevesinde takı; beden sınırlarını koruyan, görünmez tehlikelere karşı simgesel bir savunma kuran kültürel bir araç olarak işlev görmektedir.

VI. Günümüzde Geleneksel Kuyumculuğun Durumu: Zanaattan Endüstriye

Osmanlı dönemindeki Ehl-i Hiref teşkilatından ve lonca disiplininden günümüze gelindiğinde, Türk kuyumculuğunun yapısal bir dönüşüm yaşadığı görülmektedir. Kapalıçarşı, hâlen dünyanın önemli altın ve mücevher ticaret merkezlerinden biri olma vasfını korumakla birlikte; üretim modelleri ve usta-çırak ilişkisi köklü bir değişim geçirmiştir. Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) ve Türkiye Kuyumcular Federasyonu (TKF) verilerine göre, ülkemizde kuyumculuk sektörü 2022 yılı itibarıyla yaklaşık 40.000 işletme, 250.000 doğrudan istihdam ve önemli bir ihracat hacmiyle ekonomik bir alan oluşturmaktadır²⁸. Ancak bu sayısal büyümenin önemli bir bölümü endüstriyel üretim ekseninde gerçekleşmektedir; geleneksel el işçiliğine dayalı üretim ise oransal olarak gerilemektedir.

Geleneksel üretimde her eserin biricikliği (uniqueness) esas iken, sanayi devrimi ve modern pazar ekonomisi kuyumculuğu fabrikasyon (seri üretim) sürecine doğru itmiştir. Eskiden bir telkâri ustanın günlerce işçilik harcayarak ürettiği gümüş bir kemer, bugün pres makinelerinde dakikalar içinde basılabilmektedir. Metin Sözen'in endişeyle belirttiği gibi, el sanatlarında makineleşme, yalnızca üretim hızını artırmamakta; aynı zamanda eserin kültürel ve estetik özgünlüğünü de azaltmaktadır.

Günümüzde kuyumculuk sektörü iki ana eksenle ilerlemektedir. Birincisi; ihracat odaklı, montürlerin (taş yuvalarının) hazır dökümle üretildiği, estetikten ziyade gramajın ve yatırım değerinin ön

²⁷ Tansuğ 1985, 58.

²⁸ TÜİK 2022 verileri ve Türkiye Kuyumcular Federasyonu (TKF) raporları temel alınmıştır.

planda olduğu endüstriyel ticari kuyumculuktur. İkincisi ise Mardin, Trabzon ve Beypazarı gibi merkezlerde, turistik talep sayesinde varlığını sürdürebilen; ancak hammadde maliyetleri ve çırak yetişmemesi gibi yapısal sorunlarla karşı karşıya olan kültürel-sanatsal kuyumculuktur. UNESCO 2003 Sözleşmesi kapsamında bu üretim biçimleri, somut olmayan kültürel miras alanı olarak koruma altına alınmaktadır.

Özellikle çırak sorunu, bu sanatın geleceğı açısından temel bir tehdit oluşturmaktadır. Uzun bir öğrenme sürecine ve usta-çırak ilişkisinin sürekliliğine dayalı olan bu eğitim modeli, günümüzün hızlı tüketim toplumunda genç nesiller için cazibesini kısmen yitirmiştir. Buna karşın, son yıllarda üniversitelerin Güzel Sanatlar fakültelerinde açılan Takı Tasarımı bölümleri ve yerel yönetimlerin kursları, geleneksel formların modern tasarımlarla (etnik moda) yeniden yorumlanması açısından olumlu bir gelişme olarak değerlendirilmektedir. Coşkun'un²⁹ çağdaş takı tasarımı, sıfır atık yaklaşımı ve geleneksel motiflerin (örneğin Art Nouveau ile floral motiflerin) çağdaş takıya yansması üzerine yaptığı çalışmalar, geleneksel kuyumculuk mirasının çağdaş tasarım pratiğı içinde nasıl yeniden üretilebileceğine ilişkin somut öneriler sunmaktadır³⁰. Bu çerçevede, geleneksel motifler, sandıklarda saklanan birer nostalji unsuru değil; çağdaş tasarımları besleyen kültürel kodlar olarak yeniden değerlendirilmektedir.

VII. Sonuç

Bu çalışma kapsamında yürütölen literatür taraması, ikonografik analiz ve sosyokültürel-yorumlayıcı değerlendirme; Türk kültür havzasında kuyumculuğun, ham maddenin estetik bir forma dönüştürölmesinden ibaret teknik bir uğraş olmadığını ortaya koymuştur. Aksine bu zanaat, yüzyıllar boyunca toplumun estetik anlayışını, inanç dünyasını, ekonomik yapısını ve hiyerarşik düzenini metalin somut yüzeyine kaydeden köklü bir kültür taşıyıcısı olarak değerlendirilmelidir. Çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan kültürel bellek, kolektif bellek, maddi kültür ve somut olmayan kültürel miras yaklaşımları; bu nesnelerin yalnızca geçmişin tanıkları değil; aynı zamanda bugünün toplumsal kimliklerinin de aktif üreticileri olduğunu göstermektedir.

Çalışmanın bulguları üç temel düzlemde özetlenebilir. Birincisi, teknik düzlemde; telkâri, savat ve kazaziye gibi geleneksel teknikler, üretildikleri coğrafyanın kültürel-etnik çeşitliliğı ile şekillenmiş ve UNESCO Sözleşmesi anlamında somut olmayan kültürel miras kapsamında değerlendirilmesi gereken üretim biçimleridir. İkincisi, sembolik düzlemde; mücevher, doğum-evlilik-ölüm üçgeninde geçiş ritüellerinin maddi belgesi, statü göstergesi ve apotropaik bir koruma nesnesi olarak çoklu bir işlev üstlenmektedir. Üçüncüsü, kurumsal düzlemde; Osmanlı Ehl-i Hiref teşkilatı ve Cemaat-i Zergeran bölüğü örneğı, sanatsal üretimin merkezi bir devlet politikası çerçevesinde nasıl kurumsallaştığını ve estetik birliğin nasıl sağlandığını somutlaştırmaktadır.

²⁹ Coşkun 2024a; Coşkun 2024b.

³⁰ Coşkun 2024a, 4-10.

Modernleşme ve endüstrileşme süreçlerinin geleneksel kuyumculuk üzerindeki etkileri, sayısal verilerle birlikte değerlendirildiğinde, Türkiye’de kuyumculuk sektörünün ölçek olarak büyüdüğü; ancak el işçiliğine dayalı geleneksel üretim biçimlerinin oransal olarak gerilediği görülmektedir. Bu eğilim; usta-çırak ilişkisinin zayıflaması, kalifiye çırak bulunamaması ve üretim maliyetlerinin yükselmesi gibi yapısal nedenlerle ilişkilidir. Bu noktada, üniversitelerin Takı Tasarımı bölümleri, yerel yönetimlerin geleneksel zanaat kursları ve UNESCO temelli koruma politikaları, geleneğin sürdürülmesi için somut araçlar sunmaktadır. Coşkun’un³¹ çağdaş takı tasarımı, sürdürülebilirlik ve folklor odaklı çalışmaları da geleneksel formların yeni tasarım pratiği içinde nasıl yeniden değerlendirilebileceğine dair işlevsel modeller önermektedir.

Sonuç olarak Türk kuyumculuk sanatı; geçmişle bugün arasında kültürel sürekliliği sağlayan bir aktarım aracı olarak işlev görmektedir. Bu mirasın belgelenmesi, korunması ve çağdaş tasarımla yeniden üretilmesi; yalnızca akademik bir görev değil, kültürel kimliğin sürdürülebilirliği açısından da temel bir politika alanıdır. İleride yapılacak çalışmalarda; saha temelli usta görüşmeleri, müze koleksiyonlarının dijital katalogları üzerinden yapılacak istatistiksel analizler ve bölgesel atölyelerin ekonomik sürdürülebilirliği üzerine empirik araştırmalar, bu çalışmanın açtığı kavramsal çerçeveyi görgül verilerle zenginleştirebilecektir.

Çalışmanın literatüre özgün katkısı dört noktada özetlenebilir: (1) Türk kuyumculuğu, ilk kez Assmann–Halbwachs ekseninde kültürel/kolektif bellek ile Tilley–Miller eksenindeki maddi kültür kuramları üzerinden bütünleşik bir kuramsal şemaya yerleştirilmiştir. (2) Coğrafyaya özgü dört temel teknik (telkâri, savat, kazaziye, mıhlama) UNESCO 2003 Somut Olmayan Kültürel Miras çerçevesi içinde karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. (3) Mücevherin sosyal işlevleri; statü göstergesi, geçiş ritüeli nesnesi ve apotropaik nesne olarak üç boyutlu analitik bir tipoloji içinde tartışılmıştır. (4) TÜİK ve TKF verileriyle çağdaş sektörel durum değerlendirilmiş; geleneksel zanaatın sürdürülebilirliği için tasarım eğitimi, yerel atölye desteği ve kültürel miras politikalarının ihtiyaç olduğu somut biçimde ortaya konulmuştur.

³¹ Coşkun 2024a; Coşkun 2024b Coşkun 2024c.

Bibliyografya ve Kısaltmalar

- Aslanapa 1993 O. Aslanapa, Türk Sanatı, İstanbul.
- Assmann 2001 J. Assmann, Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik, (çev. A. Tekin), İstanbul.
- Atasoy – Raby 1989 N. Atasoy – J. Raby, Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey, London.
- Begić 2019 H. N. Begić, “Trabzon’da Geleneksel Kazaziye Sanatı”, Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi 5/8, 179-195.
- Boratav 1984 P. N. Boratav, 100 Soruda Türk Folkloru, İstanbul.
- Coşkun 2024a M. Coşkun, “Atık Nesnelerle Sıfır Atık Yaklaşımının Sanatsal Dönüşümü: Takı Tasarımına Yansımalar”, Art Vision 56, 21-30.
- Coşkun 2024b M. Coşkun, “Floral Motiflerden Art Nouveau’ya: Takı Tasarımında Doğanın Sanata Yansıması”, Star 6/11, 246-256.
- Coşkun 2024c M. Coşkun, “Türk Folklorunda Takının Önemi ve Bir Kültürel Miras Olarak Takı Tasarımı”, Akademik Tasarım ve Düşünce Dergisi 11/5, 3196-3209.
- Erginsoy 1978 Ü. Erginsoy, İslam Maden Sanatının Gelişmesi, İstanbul.
- Faruqi 2000 S. Faruqi, Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam, İstanbul.
- Halbwachs 2017 M. Halbwachs, Kolektif Bellek (çev. Z. Karagöz), İstanbul.
- İrepoğlu 2000 G. İrepoğlu, Osmanlı Saray Mücevheri: Mücevher Üzerinden Tarih Okumak, İstanbul.
- Koçu 1967 R. E. Koçu, Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü, Ankara.
- Kürkman 1996 G. Kürkman, Osmanlı Gümüş Damgaları, İstanbul.
- Miller 2010 D. Miller, Stuff, Cambridge.
- Öney 1992 G. Öney, Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, Ankara.
- Örnek 1995 S. V. Örnek, Türk Halkbilimi, Ankara.
- Rogers 1987 J. M. Rogers, The Topkapı Saray Museum: The Treasury, London.
- Sözen 1998 M. Sözen, Geleneksel Türk El Sanatları, İstanbul.
- Tansuğ 1985 S. Tansuğ, Türkmen Giyimi, İstanbul.
- Tezcan 2002 H. Tezcan, Topkapı Sarayı ve Türk Sanatı, İstanbul.
- Tilley 2006 C. Tilley, “Objectification”, Handbook of Material Culture (ed. C. Tilley – W. Keane – S. Kuecher – M. Rowlands – P. Spyer), London, 60-73.
- TÜİK 2022 Türkiye İstatistik Kurumu, Sektörel İstatistikler: Kuyumculuk ve Mücevher Üretimi, Ankara
- UNESCO 2003 United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, Paris: UNESCO. Erişim: <https://ich.unesco.org/en/convention>.
- Uzunçarşılı 1984 İ. H. Uzunçarşılı, Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı, Ankara.



Figür 1 Cizre Ulu Camii'ne ait, ejderha figürlü bronz kapı tokmağı. 12.-13. yüzyıl, Artuklu dönemi. Türk ve İslam Eserleri Müzesi, env. no. 4434. (Görselin telif hakkı ilgili müze koleksiyonuna aittir.)



Figür 2 Topkapı Hançeri. 18. yüzyıl ortası. Kabzasında üç büyük zümrüt ve kapağına yerleştirilmiş bir saat bulunan murassa hançer. Topkapı Sarayı Müzesi, env. no. 2/160.



Figür 3 Geleneksel telkârî (filigran) işçiliğiyle üretilmiş gümüş kemer detayı. Mardin-Midyat ekolü, 20. yüzyıl başı. Özel koleksiyon.