

6 Aylık Akademik Hakemli Dergi  
2 Issues per year, Refereed  
ISSN: 2148-5933  
SAYI/ISSUE: Özel Sayı / Special Issue  
Aralık/December 2019

# Akademik Hassasiyetler

The Academic Elegance

Sanat Tarihi Özel Sayısı  
Special Issue: Art History

**Akademik Hassasiyetler / The Academic Elegance**

6 Aylık Akademik Hakemli Dergi

Yıl/Year:5 Sayı/Issue: Sanat Tarihi Özel Sayısı Aralık/December 2019

ISSN: 2148-5933

**Sahibi / Owner**

Huzeyfe Süleyman ARSLAN

**Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief**

Şenol DURGUN

**Yazı İşleri Müdürü / Editorial Director**

Huzeyfe Süleyman ARSLAN

**Özel Sayı Yürütücü Editörü / Special Issue Executive Editor**

Pınar SERDAR DİNÇER

**Özel Sayı Yürütücü Editör Yardımcıları / Assistant Special Issue Executive Editors**

Ferda BARUT KEMİRTLEK

Demet TAŞKAN

Derya KAHRAMAN

**İngilizce Yayın Editörü / English Publication Editor**

Ömer Faruk CANTEKİN

**İngilizce Editör Yardımcısı / Assistant English Publication Editor**

Batuhan SELVİ

**Yönetim Yeri / Adress**

Yavuz Selim Mah. 543. Sok. Turaykent Villaları No:10/18

Eryaman/ANKARA

**İletişim / Contact**

0 530 170 83 30

**Yapım / Production**

A Kitap

**Baskı / Print**

Bizim Dijital

**Basım Tarihi / Date of Publication**

Aralık 2019

## **Yayın Kurulu / Editorial Board**

Tarık AK, Mustafa ALTUNOK, Burhan AYKAÇ, Ömer BAYKAL, Gonca BAYRAKTAR DURGUN, Mehmet Ali ÇAKMAK, Fatih DURGUN, Ertuğrul ERYÜCEL, Tuğrul KORKMAZ, Alihan LİMONCUOĞLU, Volkan ÖNGEL, Yusuf PUSTU, İlyas SÖZEN, Gökberk YÜCEL.

## **Danışma ve Hakem Kurulu / Advisory Board**

Prof. Dr. Fatma Nalan TÜRKMEN (Marmara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Özlem EREN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)  
Prof. Dr. Semra DOĞAN (Hacettepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. Semra ERGÖNÜL (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)  
Prof. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP (Anadolu Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ahmet Oğuz ALP (Anadolu Üniversitesi)  
Doç. Dr. Çınla ŞEKER (İzmir Ekonomi Üniversitesi)  
Doç. Dr. Erkan İZNİK (Anadolu Üniversitesi)  
Doç. Dr. Nuri SEÇGİN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)  
Doç. Dr. Sibel Almelek İŞMAN (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Ferda BARUT KEMİRTLEK (Anadolu Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Hacer SANCAKTAR (Yozgat Bozok Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi İlkül KAYA ZENBİLCİ (Yozgat Bozok Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Meryem ACARA ESER (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet ARSLAN (Kafkas Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet GÖRÜR (Ankara Hacı Bayram Veli Üniv.)  
Dr. Öğr. Üyesi Muradiye ÖZTAŞKIN (Pamukkale Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Necla KAPLAN (Mardin Artuklu Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Zerrin KÖŞKLÜ (Atatürk Üniversitesi)  
Arş. Gör. Dr. Nesrin AYDOĞAN İŞLER (Ankara Hacı Bayram Veli Üniv.)  
Arş. Gör. Dr. Selda Uygun YAZICI (Trakya Üniversitesi)



SÖBIAD



## İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Kayseri Büyük Bürüngüz Köyünde Bulunan Daniş Ali Bey Camii'nin  
Zülfikarlı Minberi

*The Zulfiqar Ornamented Minbar of the Danis Ali Bey Mosque of Büyük  
Bürüngüz Village of Kayseri*

**N. Çiçek Harmankaya ..... 1**

Türk-İslam Sanatı Geometrik Süslemesinde Ali İsminin Üç Kollu Çarka  
Uyarlanması

*Adaptation of the Name Ali on Three-Arm Wheel in the Geometrical  
Decoration of Turkish-Islamic Art*

**Alper Altın ..... 23**

Çankırı İnaç Köyü Eski Camisi ve Alçı Minberi

*Ancient Mosque and Gypsum Minbar in Cankırı Inac Village*

**Betül Özcan Balkır ..... 55**

İzmir Kadifekale (Smyrna Akropolisi) Bizans Sarnıcı Buluntusu (2015)  
Seramik Örneği Işığında Geç Bizans Sırlı Seramiklerinde Heksagram  
(Davud Yıldızı) Sembolü

*Hexagram 'Star of David' Symbol on Late Byzantine Pottery in the Light of  
a Glazed Pottery Find from Byzantine Cistern in İzmir Kadifekale (Smyrna  
Acropolis) in 2015*

**Dilek Maktal Canko..... 85**

Kentsel Kimlik Olgusunun Dış Cephe Tasarımına Yansıması ve Örnek Alan  
Çalışması Üzerinden Değerlendirilmesi

*The Reflection of Urban Identity on Facade Design and Evaluation of the  
Case Study*

**Ferda Özçelik & Çiğdem Tekin.....107**

Anadolu'da II. Theodosius Dönemi Sütun Başlıklarında Maske Akanthus  
Motifi Kullanımı

*The Usage of Mask Acanthus Motif in the Theodosius II. Era at Anatolia*

**Hatice Demir .....131**

Eski Ahit'in İlk (?) Yunanca Çevirisi: Septuagint (Lxx)

*The First (?) Greek Translation of the Old Testament: The Septuagint (Lxx)*

**Pınar Serdar Dinçer.....155**

Nevşehir’de Kapadokya Bölgesine Özgü Bir Yapı Türü Olan Kaya Oyma  
Güvercinliklerin Cephe Bezemeleri  
*Facade Decorations of Stone Carved Dovecotes Peculiar to Nevşehir  
Cappadocia*

**Savaş Maraşlı.....171**

Batılı Kadın Seyyahların Anlatımlarında Osmanlı Kadını  
*Ottoman Women in the Impressions of the Western Women Travelers*

**Seda Ağırbaş .....191**

Kırkgöz Han Üzerine Bir Değerlendirme  
*An Evaluation on Kırkgöz Han*

**Semra Palaz Yıldırım .....219**

## Editörden

Sanat üretimi hemen her bağlamda toplumsal dinamiklerle ilişkilidir. Kimi kez bu üretime veri oluşturan unsurlar anlamında, kimi kez bu üretimin yankı bulduğu ortam açısından gözlemlenebilir bir ilişkidir bu. Sanat Tarihi disiplini, sanat eserlerinin biçimsel özellikleri ile ilgili çalışmaların yanı sıra bu eserlerin toplumsal bağlamını da göz önünde bulundurur. Sosyal Bilimler başlığı altındaki disiplinler, insanı anlama yolunda gerçekleştirilen özel alan çalışmalarının bir bütün olarak değerlendirilebileceği bir ortam sunar. Sanat Tarihi bu ortamın en renkli verilerini çalışan disiplinler arasında yer alır ve bir tarafıyla da tarihsel ve toplumsal arka plan okumasıyla derinleşen bir araştırma alanında Sosyal Bilimler'in farklı dallarıyla etkileşim içine girer.

Sosyal Bilimler'in özellikle toplum araştırmaları alanında gerçekleştirilen çalışmalarına yer veren Akademik Hassasiyetler bünyesinde Sanat Tarihi disiplinine özel bir sayı ayrılması bizler için hem sevindirici hem de son derece anlamlı olmuştur.

Dergimizin Sanat Tarihi Özel Sayısı'nda Kayseri Büyük Bürüngüz Köyünde Bulunan Daniş Ali Bey Camii'nin Zülfikarlı Minberi **N. Çiçek Akçıl Harmankaya**, Türk-İslam Sanatı Geometrik Süslemesinde Ali İsminin Üç Kollu Çarka Uyarlanması **Alper Altın**, Çankırı İnaç Köyü Eski Camisi Ve Alçı Minberi **Betül Özcan Balkır**, İzmir Kadifekale (Smyrna Akropolis) Bizans Sarnıcı Buluntusu (2015) Seramik Örneği Işığında Geç Bizans Sırlı Seramiklerinde Heksagram (Davud Yıldızı) Sembolü **Dilek Maktal Canko**, Kentsel Kimlik Olgusunun Dış Cephe Tasarımına Yansımaları Ve Örnek Alan Çalışması Üzerinden Değerlendirilmesi **Ferda Özçelik, Çiğdem Tekin**, Anadolu'da II. Theodosius Dönemi Sütun Başlıklarında Maske Akanthus Motifi Kullanımı **Hatice Demir**, Eski Ahit'in İlk (?) Yunanca Çevirisi: Septuagint (LXX) **Pınar Serdar Dinçer**, Nevşehir'de Kapadokya Bölgesine Özgü Bir Yapı Türü Olan Kaya Oyma Güvercinliklerin Cephe Bezemeleri **Savaş Maraşlı**, Batılı Kadın Seyyahların Anlatımlarında Osmanlı Kadını **Seda Ağırbaş**, Kırkgöz Han Üzerine Bir Değerlendirme **Semra Palaz Yıldırım** başlıklı çalışmalar yer almaktadır. Ülkemizin bilim ortamına katkıda bulunması dileğiyle, başta Prof. Dr. Şenol DURGUN, Dr. Alper MUMYAKMAZ ve Derya KAHRAMAN olmak üzere Akademik Hassasiyetler ekibine ve bu sayıda bizlerle çalışmalarını paylaşan değerli yazarlarımıza teşekkür ederiz.

Özel Sayı Editörü  
Dr. Pınar SERDAR DİNÇER



## KAYSERİ BÜYÜK BÜRÜNGÜZ KÖYÜNDE BULUNAN DANIŞ ALİ BEY CAMİİ'NİN ZÜLFİKARLI MİNBERİ

N. Çiçek AKÇIL HARMANKAYA\*\*

### Öz

*Osmanlı Dönemi Kayseri camileri arasında mimarisi ve süsleme özellikleri ile özel bir yere sahip olan Daniş Ali Bey Camii çalışma konumuzu oluşturmaktadır. Daniş Ali Bey tarafından 1582-1587 yılları arasında inşa edilen zaviyeli caminin mimarı bilinmemektedir. Eski bir Osmanlı köyü olan Büyük Bürüngüz Köyünde yer alan cami özellikle taş minberi üzerindeki zülfikar süslemesi ve hat programı ile dikkati çekmektedir. Minberin geçit kemeri üzerinde yer alan bu süsleme uygulandığı dönem ve bulunduğu konum nedeniyle özel bir öneme sahiptir. Bu çalışmada söz konusu camii tarihi ve mimari özellikleri ile kısaca tanıtılacak ve özellikle yapının minberinin geçidi üzerindeki zülfikar hat programı ile birlikte incelenerek tanımlamaları yapılacaktır. Bir çeşit kapı olan geçit kemeri üzerinde konumlanmış bir programa sahip olan bu süsleme grubu ile Hz. Muhammed'in Hz. Ali için yaptığı ilim kapısı tanımlaması arasında mimari bir sembolizm dikkati çekmektedir. Genellikle İslam sanatında çokça kullanılan zülfikar motifinin 16. Yüzyıla tarihlenen zaviyeli bir cami minberinde yer alması bu konuyu önemli kılmaktadır. Zülfikarın yazı sanatı ile birlikte minberde uygulanmasına dair bilinen tek örneğidir. Daha önce yeterince incelenmeyen bu süslemenin minber ile ilişkisi bakımından sembolik anlamı üzerinde durulmuş ve İslam Sanatı içindeki değerlendirmesi yapılmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** *Büyük Bürüngüz Köyü, Daniş Ali Bey Cami, Minber, Zülfikar, Kılıç*

## THE ZULFIQAR ORNAMENTED MINBAR OF THE DANIS ALI BEY MOSQUE OF BUYUK BURUNGUZ VİLLAGE OF KAYSERİ

### Abstract

*This study examines Danis Ali Bey Mosque, which has a special place with its architectural and decorative features among the mosques of Kayseri during the Ottoman Period. The architect of the mosque, constructed with a zawiya in 1582-1587 in the name of Danis Ali Bey, is unknown. The mosque, located in an old Ottoman village of Buyuk Burunguz, attracts attention especially with its zulfiqar ornament and calligraphic composition on its stone minbar. This ornament, located on the passageway of the minbar, has special importance due to the period of this application and its location. In this study, the mosque will be introduced briefly with its historical and architectural features, and especially the zulfiqar on the passageway arch of the minbar of the structure will be examined and identified with the calligraphic composition. An architectural symbolism between this ornament*

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü,  
nesrin.akcilharmankaya@istanbul.edu.tr , <https://orcid.org/0000-0002-3077-5144>



group, which positioned on the passageway arch, and the 'gate of knowledge' description used by Hz. Muhammed for Hz. Ali attracts attention. The use of zulfiqar motif often used in Islamic art, on the minbar of the 16th-century mosque with zawiya, makes this subject important. This is the only known example of applying the Zulfiqar with the art of calligraphy on a minbar. The symbolic meaning of this ornament, which has not been examined sufficiently before, is emphasized in terms of its relation to the minbar. Its place in Islamic Art is evaluated.

**Keywords:** *Buyuk Burunguz Village, Danis Ali Bey Mosque, Minbar, Zulfiqar, Sword.*

## Giriş

Camilerde Cuma ve Bayram hutbesi okunan minber, “*yükselme; yükseltme*” anlamlarındaki “*nebr*” kökünden türemiş olup “*kademe kademe yükselerek çıkılan yer*” manasına gelmektedir. Hatibin hutbe okurken daha iyi görülmek ve sesini daha iyi duyurmak üzere üzerine çıktığı bu basamaklı yükselti, kürsü, koltuk, taht gibi mimari unsurları da ifade etmektedir (Bozkurt, 2005: 101; Can, 2008: 10-11). Hatibin yüksek bir yere ihtiyaç duymasından doğmuş fonksiyonel bir mimari öge olarak ortaya çıkan minberin İslam cami mimarisinde ilk defa Hicret’ten hemen sonra yapımına başlanılan Mescid-i Nebevi’de kullanıldığı anlaşılmakta (Can, 2008: 10-11) olup ilk dönemlerden itibaren Cuma ve Bayram hutbesinin okunması dışında da pek çok işlevi olmuştur. Bunlar arasında; ilk dönemlerde halife seçilen kişi Peygamberin minberine çıkarak biat almış, görevlendirmeler, atamalar minberden duyurulmuş, görev alan veya görevi devreden valiler minbere çıkarak durumu halka ilan etmişlerdir.

Minber bir anlamda devlet yönetiminde meşruiyetin ibraz edildiği ya da tesis edildiği yer olarak kullanılmıştır. Hatta kadılar bile bazı davalara, şahit ve davalıların yalan söylemekten çekinecekleri kanaatiyle, minber önünde bakmayı tercih etmişlerdir (Can, 2008: 28). Ahşap, taş ve mermer olmak üzere farklı malzemelerle inşa edilen minberler, kapı, gövde ve köşk olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Kapı; yan söveler, aynalık, taç ve kapı kanatlarından meydana gelir. Osmanlı döneminde çoğunlukla mermerden inşa edilen minberlerde kapı kanatları yerini kemerli açıklık şeklinde düzenlenen girişlere bırakmıştır. Gövde; yan aynalıklar, merdiven, korkuluk ve yanlarda şerefe/köşk altı kısımlarından meydana gelmektedir. Şerefe ya da taht olarak da adlandırılan köşk bölümünde ise sahanlık, kubbe veya külâh ve âlem vardır.

Camilerin önemli bir liturjik ögesi olan minberlerden biri de çalışmamızın konusunu oluşturan Daniş Ali Bey Camii’nin zülfiqarlı taş minberidir. Kayseri İli, Melikgazi İlçesi, Büyük Bürüngüz Köyü’nde yer alan cami mimari ve süsleme özellikleri bakımından da oldukça önemlidir. Mimarisinin M. Denктаş ve Y. Özbek’in çalışmalarında detaylı olarak konu edildiği görülmektedir. (Denктаş, 1998: 161-171; Özbek, 2009: 281-283) Bu nedenle çalışmamızda söz konusu caminin tarihi ve mimari özelliklerine kısaca değinilerek özellikle minberin mihrap yönündeki geçit kemeri

üzerinde yer alan taş kabartma zülfikar ile etrafındaki yazı programı detaylı bir şekilde incelenmiştir.

A. Altın tarafından Kayseri minberlerine ilişkin yaptığı çalışmalarında da yer verilen (Altın, 2011: 104-107; Altın, 2015:100-105) bu minberin taş kabartma zülfikar betimlemesi etrafındaki hat programının okuması yapılarak zülfikar ve minber ilişkisinin sembolik anlamları üzerinde durulmuştur. Kayseri Büyük Bürüngüz Köyü Daniş Ali Bey Camii ve minberine ilişkin genel çalışmalar dışında bir araştırma bulunmaması bu çalışmayı özel ve gerekli kılmaktadır. Genellikle, minyatür, sancak, âlem ve mezar taşlarında görülen zülfikar ilk kez bu yapıda bir minber süslemesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

## 1. BÜYÜK BÜRÜNGÜZ KÖYÜ

Kayseri'nin doğusunda, şehre yaklaşık 30 km. uzaklıkta bulunan Büyük Bürüngüz Köyü Osmanlı döneminde Ulu Bürüngüz olarak adlandırılmaktadır (İnbaşı, 1992: 86). Koramaz Dağı'nın eteğinde yer alan bu köy 1999 yılında belediye teşkilatı kurularak Bünyan İlçesi'ne bağlanmıştır (Cömert, 2009: 279-280). Günümüzde ise Melikgazi İlçesine bağlıdır.

## 2. DANIŞ ALI BEY CAMİİ

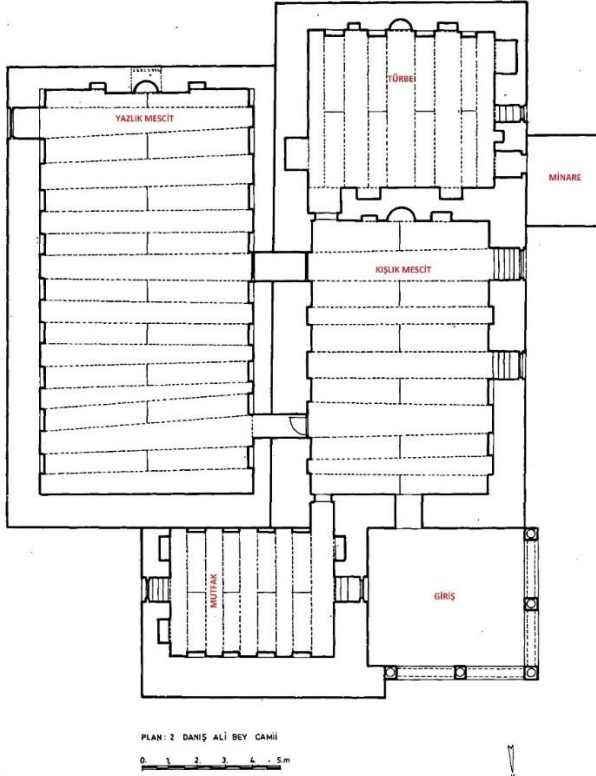
Daniş Ali Bey<sup>1</sup> Camii Kayseri İli, Melikgazi İlçesi, Büyük Bürüngüz Köyü'nde yer almaktadır. Sahib Ali Bey<sup>2</sup> ismi ile de anılan cami köyün meydanında yer almakta olup mimarı bilinmemektedir.

Farklı tarihlerde yapılan genişletmeler ile bugünkü şeklini alan yapı kesme taş ile inşa edilmiş zaviyeli bir camidir<sup>3</sup>. Günümüzde, zaman içindeki eklemelerine bağlı olarak halkın kullanımına göre yazlık mescit, kışlık mescit, türbe ve mutfak olmak üzere dört bölümden meydana gelmektedir (Çizim 1-Fotoğraf 1).

<sup>1</sup> Soyu II. Murad'ın kardeşi Mahmud Çelebi'ye dayanan Daniş Ali Bey Fatih Sultan Mehmed'in saltanattan feragat eden amcasının torunudur. Babaanesi Dulkadiroğullarından Emine Hatun'dur. Sultan II. Murad'ın kardeşi Mahmud ile Danişmentli sülalesinden Hızır Kızı Şah Sultan'ın Hasan'dan gelen torunudur. Mahmud Bey Bursa'ya gidip gelirken zamanla Bursa'ya yerleşmiş, Mahmud Bey'in oğlu Daniş Ali Bey ile eşi Şefika Hanım ise Bürüngüz'de kalmışlardır. (Akbaş, 2009: 417). Halil İnalıcık da II. Murad'ın, dört erkek kardeşi olduğunu belirterek bunlar arasında Mahmud Çelebi'nin de adını verir; "... II. Murad, Çelebi Mehmed'in en büyük oğlu olup dört erkek ve yedi kız kardeşi vardı. Erkek kardeşleri Mustafa, Ahmed, Yüsun Çelebi ve Mahmud Çelebi idi..." (İnalıcık, 2006: 164).

<sup>2</sup> Mustafa Işık, caminin kışlık bölümünün mihrabı yanında ve minarenin solundaki duvarda yer alan "Sahib Ali Bey" ismi ile çeşme kitabesinde okunan "sahib" kelimesi nedeniyle Sahib Ali Bey Camisi ismini kullandığını belirtmektedir. (Işık, 2003a: 93; Işık, 2003b: 293).

<sup>3</sup> 144 nolu Kayseri şer'iye sicil defterinin 62/2 sayfasında "H.1170 / M.1756 yılında cami ve zaviyeye 10 akçe yevmiye ile Hacı İsmail'in aynı yıl tayin olduğu" belirtilerek Daniş Ali Bey Camii'nin zaviyeli bir cami olduğu ifade edilmektedir. (Karakaş, 1997: 182-183). Ayrıca Mehmet Çayırdağ da çalışmasında türbeli zaviye şeklinde olan Daniş Ali Bey Camii'nin XVI. yüzyılın sonlarında inşa edildiğini belirtmektedir. (Çayırdağ, 1981: 562).



**Çizim 1:** Daniş Ali Bey Camii, plan şeması üzerinde yazlık-kışlık mescit, türbe ve mutfak (Denktaş, 1998: 174'de yer alan plana işlenmiştir)



**Fotoğraf 1:** Daniş Ali Bey Camii, dışarıdan (2018).

Cami, M. Denктаş'ın çalışması başta olmak üzere tüm kaynaklarda cami yazlık ve kışlık mescitten oluşan iki ibadet bölümüne sahip bir yapı olarak tanımlanmaktadır (Denктаş, 1998: 163-166; Işık, 2003: 93-97; Özbek, 2009: 281-283). Bu nedenle, mekân ve dil birliği sağlaması açısından, çalışmamızda bizde aynı tanımlamaları kullanmayı uygun gördük. Buradaki amacımız yapının mimarisi ve plan şeması yerine asıl konumuz olan zülfikar süslemeli minberin kullanımı ve anlamına dikkat çekmektir.

M. Denктаş tarafından caminin ilk bölümü olduğu belirtilen ve doğudaki cephe boyunca uzanan dikdörtgen planlı yazlık mescidin 1580-1582 (H.988-990) yıllarında inşa edildiği bilinmektedir (Denктаş, 1998: 163). Bu mekânın batısında bulunan türbe ile kışlık mescit bölümü ise 1587 (H.996) yılında yazlık mekâna eklenmiştir (Denктаş 1998: 163). Türbenin içinde günümüzde mermer malzeme ile yenilenmiş Daniş Ali Bey ve eşi Şefika hanıma ait sandukalı iki mezar bulunmaktadır (Akbaş, 2009: 418). (Fotoğraf 2) Söz konusu yapıların kuzey cephesine ise 1738 (1151) yılında yüksekliği ana mekânlardan daha az olan bir mutfak ilâve edilmiştir (Karakaş, 1997: 182-183; Denктаş, 1998: 163). Ayrıca, yapının bir de çeşmesi vardır. Düzgün kesme taştan inşa edilen kare planlı caminin üzeri tonoz ile örtülü olup sonradan eklenmiş kesme taştan tek şerefeli bir de minaresi vardır (Özbek, 2009: 281).



**Fotoğraf 2:** Türbe, Daniş Ali Bey ve eşi Şefika hanımın mezarları (2018)

Çalışma konumuzu oluşturan minberin bulunduğu ve yazlık mescit olarak adlandırılan bölüme kışlık mescidin kuzeydoğu duvarındaki basık

kemerli bir kapı ile ulaşılmaktadır. Bu bölümün üzeri dokuz kemerli beşik tonoz ile örtülüdür (Özbek, 2009; 283; Denктаş, 1998: 166). Kible cephesinin ortasında, iki sıra kaval silmeyle çerçevenilmiş beş sıra mukarnas kavsaralı bir mihrap yer almaktadır (Yurdakul, 2009: 55-56). Mihrabın her iki yanında ise kışlık bölümde olduğu gibi, simetrik olarak konumlanmış birer adet niş görülür. Doğudaki nişin üzerinde ise sakal-ı şerifin içerisinde bulunduğu ahşap bir muhafaza bulunmaktadır. Bu muhafazanın hemen arkasında günümüzde kısmen görülebilen üç satırlık bir kitabe yer alır. (Denктаş, 1998: 166). M. Denктаş tarafından okunan bu kitabe; yapının Hasan oğlu Ali Bey tarafından 1582 (990) yılında yaptırıldığı yazılıdır<sup>4</sup>. Mihrabın solunda iki renkli olarak taştan yapılmış bir vaaz kürsüsü ile mekânın kuzeyinde yine son yıllarda yenilediği anlaşılan fevkanı ahşap bir mahfil bulunmaktadır. (Fotoğraf 3).



**Fotoğraf 3:** Daniş Ali Bey Camii, yazlık bölüm mihrap yönü (2018)

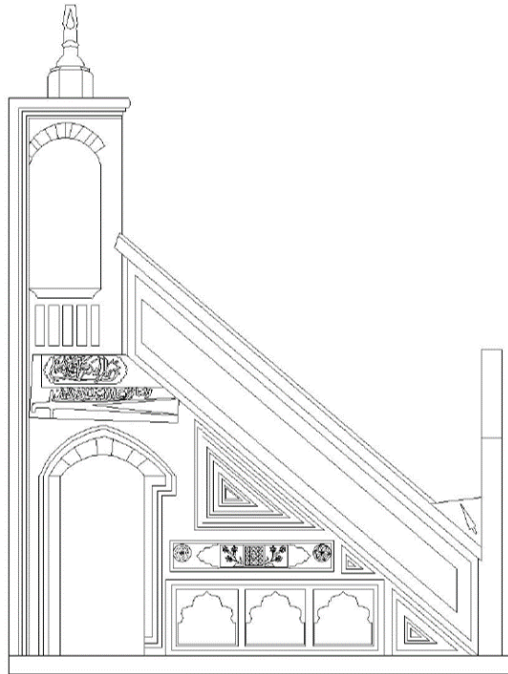
## 2.1. Yapının Zülfikar Süslemeli Minberi

Asıl konumuz olan minber, yazlık mescit olarak adlandırılan ibadet bölümünün güneybatı köşesinde, kible duvarına bitişik olarak yer almaktadır. Kesme taştan inşa edilen minber 0,13 m yüksekliğinde, 3,58x0,98 metrelik bir kaide üzerine oturtulmuştur. Günümüzde üzeri yeşil

<sup>4</sup> Mustafa Denктаş yazlık mescit olarak adlandırdığı bölümün mihrap cephesinde, sakal-ı şerif muhafazasının arkasındaki bir kitabeden inşa tarihi ve banisinin adını okumaktadır. Üç satırlık bu kitabenin ilk satırında “*Ve enne'l-mesâcide lillâhi felâ ted'ü maallâhi ehadâ*” Cin süresinin 18. ayeti, ikinci ve üçüncü satırında; *Sâhibü'l-hayrât el-fakîr Ali Bey Bin Hasan sene tis'ine tis'a mâye* şeklinde baninin adı ve tarihi yazılıdır. Metin aynı yazar tarafından “*Mescitler şüphesiz Allah'ındır. O halde, Allah ile birlikte kimseye yalvarmayın (ve kulluk etmeyin). Bu bina hayır sahibi Hasan oğlu Ali Bey tarafından-H.990-M.1582 tarihinde yaptırıldı*” şeklinde Türkçeye çevrilmiştir. (Denктаş, 1998: 166).

ve beyaz renkli yağlı boya ile boyalıdır. On iki basamaklı minberin basık kemerli kapı açıklığı üzerinde, “*Kelime-i Tevhid*” ibaresinin yazılı olduğu bir kitabe ve lale motifi şeklinde sonlanan tepelik bölümleri vardır. Tepeliğin hemen altında ise siyah renkli ok ucu şeklinde bir motif görülür. (Altın, 2015: 100-101).

Merdiven korkulukları profillerle hareketlendirilmiş olup, köşebentlerine yine ok ucu şeklinde motifleri işlenmiştir. Aynalık bölümleri ise iç içe profilli silmelerden oluşan dik üçgenler ve üçgenlerin altında yer alan bezemeli panolarla süslenmiştir. Bunlar batı tarafta, ilk karenin içerisinde çarkifelek motifi şeklinde olup sonra gelen dikdörtgenin içerisi boş bırakılmıştır. Son olarak yine bir karenin içerisinde geometrik süsleme şeklindedir. Mihrap tarafında ise yüzeyin sağ ve sol köşelerine yüksek kabartma rozetler işlenirken, merkeze kare şeklinde geometrik bir kompozisyon yerleştirilmiştir. Bu kompozisyonun her iki yanında ise tek dal şeklinde birer sümbül çiçeği görülmektedir. Köşelerde yine küçük üçgen panolar yer almaktadır (Altın, 2015: 101). Süpürgelik bölümü dilimli kemerli üç nişe ayrılmış dikdörtgen bir bordürden ve küçük dik bir üçgenden oluşmaktadır. (Çizim 2-Fotoğraf 4).



Çizim 2: Minber, yan görünüş 1/150 (Altın, 2011: 108)



**Fotoğraf 4:** Daniş Ali Bey Cami, minber (2018)

Minber köşkü ikisi kible duvarına bitişik, ikisi bağımsız olmak üzere dört ayağa oturan basık kemerli bir yapı sergiler. Ayakları birbirine bağlayan kemerler iki renkli taşlarla örülmüştür. Köşk kısmı sekizgen kasnaklı bir külâh ile örtülü olup, lale şeklinde bir âlem ile sonlanmaktadır. Köşkün iki yandaki korkuluklar ise, taş kabartma parmaklık görünümünde işlenmiştir.

Minberin köşk bölümünün altında geçit bölümü yer almaktadır. Bu bölümün basık kemerli ve 0.60x1.43 m. ölçülerinde bir açıklığı bulunmaktadır (Altın, 2015:102). Kemerlerin üzeri batı tarafta sade bırakılmış ancak köşk korkuluğuna yakın bir yükseklikte yatay dikdörtgen bir süsleme kartuşu yer almıştır. Ortasında kare içinde yapraklı lale motifi ile iki kenarda birer geometrik rozet görülmektedir.

Mihrap tarafında ise geçit kemerinin üzerinde klasik Osmanlı minberlerinin mimari bezemesinde daha önce görülmeyen bir süsleme kompozisyonu dikkati çekmektedir (Fotoğraf 5). Günümüzde kırmızı ve sarı ile renklendirilen yazı programı ve zülfikar motifi şeklinde ikiye ayrılabilir bu süsleme grubu oldukça farklı ve özeldir. Hat programı iki satır halindedir. Altında ise geçit açıklığı boyunca yatay şekilde uzanan sarı renkli bir zülfikar yer alır.



**Fotoğraf 5:** Daniş Ali Bey Cami, minber geçidi (2018)

Köşeleri dalgalı bir kartuş içerisinde yer alan yazı programının ilk metni taş kabartma tekniğinde, tek satırlı muhakkak hatlı ve Türkçedir.

“*Bu minberi bina edene rahmet eyle Ahmed bin Ali*” şeklinde okunmaktadır<sup>5</sup>.

Buradan minberi bina edenin Ahmed oğlu Ali olduğu anlaşılmaktadır. Zülfikarın hemen üzerine konumlanmış ve sade dikdörtgen bir kartuş içinde yer alan tek satırlık ikinci metin yine taş kabartma tekniğinde olup, sülüs hatlı ve Arapça’dır;

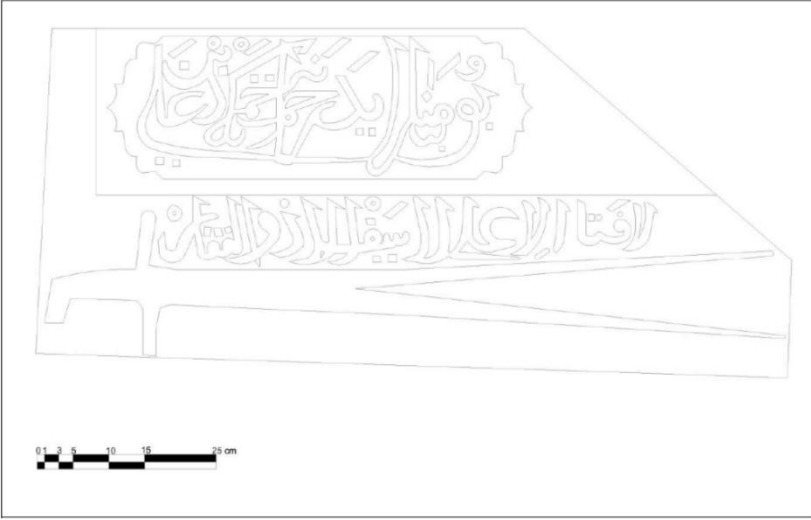
“*Lâ fetâ illa Ali, lâ seyfe illâ Zülfikâr*” şeklinde okunmaktadır (Çizim 3-Fotoğraf 6).

“*Gençler içerisinde tek Ali, kılıçlar içerisinde tek kılıç Zülfikardır*” şeklinde Türkçeye çevrilebilen bu metin (Denktaş, 1998: 166; Altın, 2015: 103) Hz. Ali’nin Hz. Muhammed ve İslam dini için önemini dile getirirken, aynı zamanda Hz. Ali’nin kişiliğinin ve kılıcının keskinliğinin mimarideki bir ifadesidir. Genel olarak “*Zülfikar’dan başka kılıç, Ali’den başka genç*”

<sup>5</sup> Okuma için Sayın Dr. Öğr. Üyesi Remzi Aydın’a çok teşekkür ederim. Metinde minberi be bina eden kelimelerindeki “be” yine minberi ve Ali kelimelerindeki “ye” harfi ile Ahmed ve eyle kelimelerindeki “elif” harflerinin ortak kullanıldığı dikkati çekmektedir. Çok zor ve karışık bir istife sahip bu hattın kaynaklarda farklı şekilde okunduğu görülmektedir. Alper Altın; “Bu minberi bina edene rahmetle hamd ü bin dua” (Altın, 2011: 106; Altın, 2015, 102) Mustafa Denktaş ise “*Bu minberi bina edene rahmetle hamd ü bin dua*” şeklinde okunmaktadır (Denktaş, 1998: 166).



yoktur” anlamında da kullanılmaktadır (Öz, 2013: 553; Topuzoğlu, 1986: 650).



Çizim 3: Minber geçidi üzerindeki zülfikarlı süsleme detayı (Altın, 2011: 110)



Fotoğraf 6: Minber geçit kemer alınlığındaki zülfikarlı süsleme detayı (2018)

### 3. DEĞERLENDİRME

Daniş Ali Bey Camii (1582-1587) türbesi ile birlikte zaviyeli bir camidir. Zaman içinde yapılan ilâveleri nedeniyle Anadolu'daki diğer zaviyeli camilerin plan gelişimlerinden farklılık göstermektedir (Eyice, 1962-1963: 1-80; Ocak, 1978: 247-269).

Söz konusu yapıda mevcut bulunan minberin mihrap tarafında, geçit kemeri üzerinde yer alan bu hat programlı zülfikar motifi bulunduğu konum ve fonksiyonel öge nedeniyle oldukça farklı bir örnektir. Daha önce herhangi bir minberde karşılaşılmayan bu motifin özellikle İslam sanatı ve kültürü içinde özel bir yeri ve anlamı vardır.

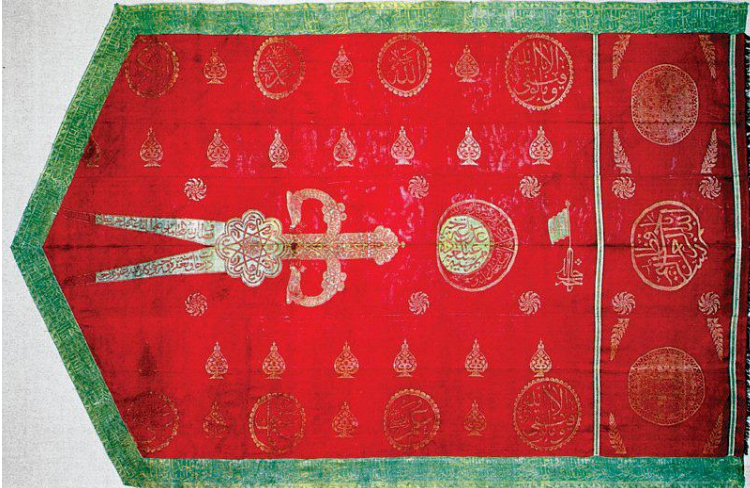
Sözlükte sahip anlamındaki “zû” ile omurga, boğum mânasına gelen “fekâr” kelimelerinden oluşan zülfekâr Hz. Ali'nin iki tarafı keskin ve ortası yivli kılıcının adı olup Türkçeye zülfikar şeklinde geçmiştir (Öz, 2013, 553; Topuzoğlu, 1986: 649). Ortaya çıkışına ilişkin pek çok rivayet ve hikâye bulunan bu kılıç Bedir savaşı sırasında Hz. Muhammed tarafından, ele geçirilmiş ve Hz. Peygamber tarafından yivli yapısından dolayı zülfikar adı verilmiştir. İki tarafı da keskin olan bu kılıç aslında, kavisli ve çift ağızlı değil düz ve tek ağızlıdır. Kabzası ve kılıfının metal kısımları gümüştedir (Güneş, 2018: 17). Hz. Muhammed'in, Uhud savaşı sırasında bu kılıcı Hz. Ali'ye hediye ettiği ve bu sırada “*lâ fetâ illâ 'Alî lâ seyfe illâ Zû'l-fekâr*” (Zülfikar'dan başka kılıç, Ali'den başka genç yoktur) dediği (Öz, 2013: 553; Topuzoğlu, 1986: 650) bilinmektedir (Güneş, 2018: 17; Üzüm, 2004, 95). Hadis diye de algılanan bu sözün yine Uhud savaşı sırasında melek Cebrail ve Hz. Muhammed arasındaki bir konuşma sonunda gökten duyulduğuna da inanılmaktadır (Işık, 2003b: 293).

Hz. Muhammed'in vasiyeti gereği vefatından sonra Hz. Ali tarafından kınına sokulan zülfikar bir daha hiç kullanılmamıştır (Güneş, 2018: 10). Hz. Ali'den sonra Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'in (Öz, 2013:553-554) eline geçen kılıç en son Hz. Hasan'ın torunu Muhammed en-Nefsüzzekkiye'de görülmüş, sonrasında ise Abbasi halifelerinin eline geçmiştir. Uzun yıllar Abbasi halifeleri tarafından meşruiyetlerinin sembolü olarak görülen bu kılıç, merasimlerde ve savaş alanlarında kullanılmış, daha sonra Fatimî ailesine teslim edilmiştir. Fatimî halifelerinin yanında bir süre kalan zülfikar son olarak Dımaşk Atabeglerinden Tacülmülük'ta görülmüş olup kılıçtan bir daha haber alınamamıştır (Güneş, 2018: 17).

İslam sanatı ve kültüründe özel bir yeri ve anlamı olan zülfikar özellikle Osmanlı sanatında farklı malzeme ve teknikteki örneklerde süsleme motifi olarak bolca kullanılmıştır. Bunlar arasında özellikle Fahnâme gibi minyatürlü yazmalarda Hz. Ali'nin zülfikarla düşmanlarını, ejderi ve aslanı öldürüşünü resmeden tasvirlerle yer verilmiştir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde kayıtlı Siyer-i Nebî'de ve Barbaros Hayreddin Paşa'nın İstanbul Deniz Müzesi'nde muhafaza edilen sancağında da birer zülfikar motifi vardır (Fotoğraf 7-8).



**Fotoğraf 7:** Hz. Ali'nin zülfikar ile ejderi öldürmesi, Fahriye (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 1223, y. 70b)



**Fotoğraf 8:** Zülfikarlı sancak (Stadtmuseum-Münster)

Osmanlı döneminde özellikle savaşa giderken koruyucu olarak giyilen tılsımlı gömlelerde de zülfikar kullanıldığı görülmektedir (Öz, 2013: 554). Mezar taşlarında ölen kişinin yiğit, cesur ya da Alevi/Bektaşî kimliklerini anlatmak için bu motifin bolca uygulandığı da bilinmektedir. Özellikle de

Erzincan ve çevresindeki mezar taşları üzerinde gençlik, cesaret ve yiğitlik sembolü olarak zülfikar ve benzeri kılıç motiflerinin işlendiği görülmektedir (Sevinç, 2013: 624).

Ayrıca Bektaşî ya da silsile bakımından Hz. Ali'ye dayandırılan bazı tarikatlara ait tekke ve zaviyelerde, mimariye bağlı kullanılan kitabe ve levhalarda zülfikar motifi bir süsleme ögesi olarak yaygın biçimde yer almıştır (Fotoğraf 9) (Öz, 2013: 554). Yine Osmanlı dönemi selatin camilerinin kubbeye geçişlerinde görülen<sup>6</sup> ve “*çehâr yâr-ı güzîn*” olarak tabir edilen “*dört halife*” (Allah, Muhammed, Ebu Bekr, Ömer, Osman, Ali) levhalarında da Hz. Ali'nin ismi farklı bir şekilde tekrar edilmektedir. (İlter, 1997: 90-91).



**Fotoğraf 9:** Meded Yâ Ali ve Lâ fetâ illâ Ali, lâ seyfe illâ zülfikâr” levhası  
(Derman, 2005:282-283)

Genellikle eğri ve çift ağızlı, başka bir ifadeyle çatallı olduğuna inanılan ve bu şekilde anlatılan Zülfikar'ın iki çatal ucundan biri ilmi, diğeri de imanı temsil ederken kabzası ise adaleti sembolize etmektedir (Güneş, 2018: 10). Ayrıca, doğruluğun, adaletin ve hakkın simgesi olarak kabul

<sup>6</sup> İlk defa İstanbul Süleymaniye Camii'nde ve Sinan'ın daha sonra inşa ettiği diğer camilerde, konum olarak da çok daha belirginleşen yuvarlak madalyonlar halini almıştır. İmam Hasan ve Hüseyin'in adlarını da içeren, standartlaşmış sekiz ismin yer aldığı bu madalyonlar Osmanlı camilerinin alamet-i farikası haline gelerek, eski camilere de eklenmiştir (Necipoğlu, 2013: 271; Akçıl, 2018: 221-268).

edilmektedir. Bektaşî inancına göre Hz. Muhammed tarafından Hz. Ali'ye adaleti temin etmesi için verilmiştir (Sevinç, 2013: 628).

Zülfikar gibi birçok anlam yüklenen kılıç, gücün, hâkimiyetin, adaletin, cesaretin ve yiğitliğin, ihtiyat ve yok etmenin de sembolüdür. (Sevinç, 2013: 622). İslâm dünyasında dinî meşruiyet ve askerî üstünlük için mücadele edenlerin Zülfikar'ı bir simge halinde kullandıkları bilinmekte, bu kılıcın Türkistan bölgesinde İslâmiyet'in yayılmasında da önemli rolü olduğuna inanılmaktadır. Kılıç inancı Hunlardan Osmanlılara kadar devam etmiş (Sarıkaya, 2013: 556), Osmanlı devlet teşkilâtında Osman Gazi'den itibaren gelenek halini alan “*taklîd-i seyf*”<sup>7</sup> adlı kılıç kuşanma merasiminde de kendisini göstermiştir. Osmanlı hükümdarlık törenlerinde çok önemli bir yeri olan kılıç kuşanma merasimlerinin kökeni Hz. Muhammed'in Hz. Ali dâhil bazı sahabelere kılıç kuşattığı rivayetine dayanmaktadır (Sevinç, 2013: 623). Yönetim, ordu ve bu motif arasındaki bağlantı Hz. Muhammed'in Hz. Ali'ye Zülfikar'ı kuşandırmasına kadar götürülebilmektedir. Her zaman hakimiyet, güç ve iktidar sembolü olarak görülmüştür (Güneş, 2018: 10). Zülfikar da kılıcın simgesi ve onun taşıdığı mertlik, yiğitlik, cesurluk gibi özelliklerin temsilidir.

İslam tarihinde minberin, hatibin hutbe okurken daha iyi görülmek ve sesini daha iyi duyurmak için üzerine çıktığı bir yükselti olması dışında birçok farklı işlevi daha bulunmaktadır. Özellikle mescitlerin devlet yönetiminin merkezi oldukları dönemde minberler birer siyasi erk makamı olarak görülmüşlerdir. Halifeler minber üzerinde biat alıyor, kadılar da bazı davalara minberin önünde bakıyorlardı. Minber bu fonksiyonlarıyla anayasaya sahip toplumlarda üzerinde devlet siyasetinin açıklandığı kürsülere benzetilmiştir. Hz. Osman muhaliflerine karşı kendi icraatını minberde savunmuş ve bu adet ondan sonra da devam etmiştir. Ayrıca, Hz. Muhammed savaş kararlarını genellikle mescitte verir ve bunu minberden ilan ederdi. Hz. Muhammed'in minberi, hukukun ve adaletin öğretildiği, yanlış hukuki uygulamaların düzeltildiği bir yerdi (Bozkurt, 2005: 102; Apa, 2008: 252).

Minberin önemine ilişkin Hz. Muhammed'in, “*Benim şu minberimin dibinde kim yalan yere yemin ederse cehennemdeki yerine hazırlansın*” şeklindeki hadisi, davalara Mescid-i Nebevi'nin minberi yanında bakıldığını göstermesi bakımından da oldukça önemlidir (Apa, 2008: 252). Hz. Muhammed'in Uhud savaşına çıkmadan önce sabah namazı sonrasında elinde zülfikar ile minbere çıktığı bilinmektedir. Bu özellikler zülfikarın minber ile olan ilişkisi bakımından oldukça dikkat çekicidir (Güneş, 2018: 13). Yine minber üzerinde ilk kez İbn-i Abbas tarafından halife Hz. Ali'ye dua edilmiş ve ondan sonra da halifeler adına dua etme geleneğine devam

<sup>7</sup> Resmî belgelerde ve kaynaklarda “*taklîd-i seyf, takallüd-i şemşir*” olarak geçen kılıç kuşanma merasiminin ne zaman başladığı hususunda kesin bir bilgi yoktur. Ancak gazâ kılıcı kuşanma âdetini Asr-ı saâdet'e kadar götürmek mümkündür. Hz. Peygamber savaşlarda kılıç kuşandığı gibi bazı sahâbîlere de kılıç kuşatmıştır. Nitekim Hayber'in fethi sırasında Resûl-i Ekrem tarafından Hz. Ali'ye zırh giydirilmiş ve kılıç kuşatılmıştır. Abbâsîler döneminde de bizzat halife tayin edilen kumandanlara törenle kılıç kuşatır ve sancak verirdi (Özcan, 2002: 408-410).

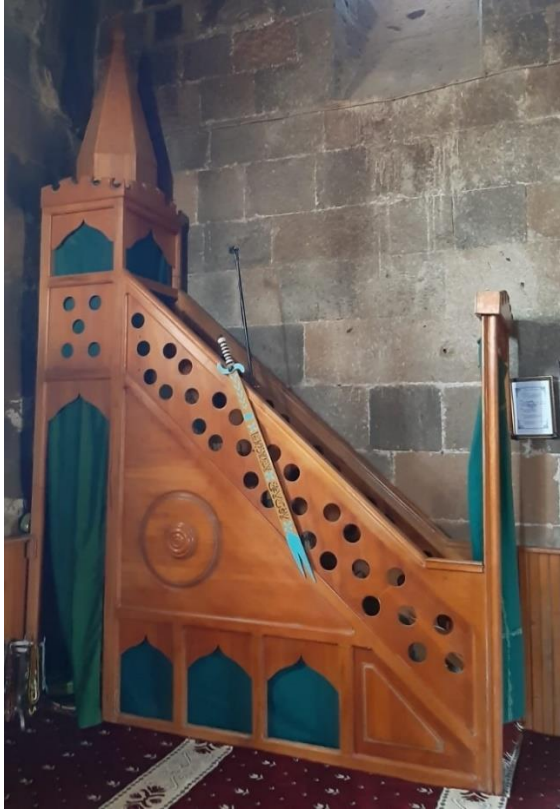
edilmiştir (Apa, 2008: 251). Dolayısıyla minber ve Hz. Ali arasında anlamlı bir ilişki bulunmaktadır.

Erken dönemden itibaren ahşap, kesme taş ve mermer olmak üzere farklı malzemelerle ve farklı boyutlarda inşa edilen minberlerde genellikle geometrik süslemenin hakim olduğu bilinmektedir. Minber alınlığında ise yaygın olarak “*Kelime-i Tevhid*” ibaresi okunmaktadır (Süsleme, hadis). Süsleme olarak yazının kullanıldığı yapılarda Hz. Ali ismi ve Hz. Ali ile ilgili hadislere sıklıkla yer verilmiştir. Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1299) ahşap minberinin kare alınlığında kenarları kufi hatlı, Hz. Muhammed ve ilk üç halifenin isimleri yazılırken, merkezde Allah ismi yanında Hz. Ali isminin de okunduğu önemli bir örnektir (Çakmakoglu, 2007: 66).

Zülfikar motifinin minberin bir çeşit kapı görevi gören geçit kemeri üzerinde yer alıyor olması da ayrıca önemlidir. Hz. Muhammed'in, Hz. Ali'nin vasıfları arasında yer alan ilmi üstünlüğüne dair “*Ene medînetü'l-İlmi 'Aliyyün babuha*” (*Ben ilmin şehriyim, Ali onun kapısıdır*) sözünü akla getirmektedir (Öztürk, 2005: 59-88). Hz. Ali'nin ilim şehrinin kapısı olması ile geçit arasında, mimari bir sembolik ilişki dikkati çekmektedir. Örneğin; Aksaray Sultan Han (1229) taç kapısına ait kavsara kemerinin köşeliklerinde, Tokat Gök Medresesi (1277) taç kapı kemerinin üstünde, Karaman Hacı Beyler Camii (1358) taç kapısında, Çinili Köşk (1472) giriş eyvanı kemerinde olmak üzere farklı tipteki yapıların kapılarında genellikle geometrik bir dekorasyon oluşturan Hz. Ali ismi yer almaktadır. (Çakmakoglu, 2007: 55-57, 66). Bu nedenle mimaride yazı kullanımı açısından söz konusu hadisle de ilişkili olarak kapıların Hz. Ali'yi simgelediği düşünülmektedir. Öyle ki Bektaşî ayinlerinde meydan kapısının eşığıne yapılan niyazda da kapı, Hz. Muhammed'in hadisine bağlı olarak Hz. Ali'yi sembolize etmektedir (Jong, 2005: 266).

Bu nedenle Daniş Ali Bey Cami minberi, Osmanlı minber tasarımında süsleme programı bakımından çok özel bir yere sahiptir. Zülfikar betimlemesi ve üzerindeki yazı programı, tekniği ile hattı bakımından İslam sanatındaki diğer örnekleriyle benzerlik göstermesine karşın minberde uygulanan bir kompozisyon olarak bilinen tek örnektir. Minberde zülfikar kullanımına dair tespit edebildiğimiz ve değişik bir örnek uygulama olarak dikkat çeken bir başka örnek ise Muş Esenlik Köyü Şeyh Abdülmelik Camii'nin (1325) minberidir<sup>8</sup>. Bu yapının minber korkuluklarında günümüzde ahşap bir zülfikar asılı olup oldukça dikkat çekicidir (Denknbant, 2019: 37-70) (Fotoğraf 10).

<sup>8</sup> Muş Esenlik Köyü Şeyh Abdülmelik Cami zülfikarlı minberi bilgisi ve fotoğrafı için Sayın Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Denknbant Çobanoğlu'na çok teşekkür ederim.



**Fotoğraf 10:** Muş Esenlik Köyü Şeyh Abdülmelik Camii minberinde asılı olan zülfikar (Denknlbant, 2019)

Ayrıca, konumuz olan minberden farklı olarak İzmir Hisar Camii (19. yüzyıl) minberinin geçit kemerleri üzerinde kabartma tekniğinde cami ve sur duvarlı kent tasvirleri içeren süslemeler yer almaktadır. Caminin minber korkuluklarında ise ajur tekniğinde yine cami tasvirleri bulunmaktadır (Bayrakal, 2004: 24-25). Kayseri Yeşilhisar Hasan Efendi Camii (1894) ahşap minberinin, mihrap yönündeki aynalığında da zaman içinde kırılmış ahşap minare motifi görülmektedir (Altın, 2011: 245). Mimari tasvirlerden oluşan bu örnekler minberlerde geometrik, bitkisel ve yazı içerikli süsleme grupları dışında çalışma konumuza en yakın ve değerli örnekler olarak dikkati çekmektedir.

Daniş Ali Bey Camii'nde minberdeki zülfikarlı bezeme dışında, yazlık harimin batısında, cami girişinin batı ve kuzeyinde ve kışlık bölümün mihrap cephesinde olmak üzere dört farklı yerde de hat programı ile birlikte zülfikar motifi süsleme ögesi olarak yer almaktadır. Ayrıca yine caminin çeşitli yerlerindeki hat programlarında bolca Hz. Ali, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'in isimleri okunmaktadır. M. Denктаş'ın da dediği gibi, camide zülfikar ile söz konusu isimlerin bu kadar çok kullanılması ve zülfikar ile birlikte "*Gençler içerisinde tek Ali, kılıçlar içerisinde tek kılıç Zülfikârdır*" ifadesinin

bulunması, yapının bir Alevi-Bektaşî tekkesi ya da zaviyesi olma ihtimalini düşündürmektedir. Ancak M. Denктаş ilgili makalesinde, bu bölgede hiçbir Alevi yerleşiminin bulunmadığını ve Osmanlı dönemine ait tahrir, evkaf ve icmal defterlerinde de Alevi köyleri arasında Büyük Bürüngüz Köyü'nün isminin geçmediğini belirtmektedir (Denктаş, 1998: 163, dпn.14). Ayrıca çok yakın tarihlere kadar Anadolu'nun pek çok yerinde olduğu gibi Kayseri ve civarında da Hz. Ali ve onun kılıcı zülfikarla ilgili Cenk hikâyelerinin anlatıldığını bu nedenle yapının Alevî-Bektaşî tekkesi olma ihtimalini pek mümkün olmadığını da ifade etmektedir (Denктаş, 1998: 163, dпn.14). Yaptığımız incelemede de farklı bir bilgiye rastlanmamıştır.

### Sonuç

Kayseri Büyük Bürüngüz Köyü Daniş Ali Bey Cami minberinin geçit kemeri üzerindeki zülfikar süslemeli yazı programının, yapıyı dönemi ve yapı tipi içinde ayrıcalıklı kılan bir süsleme unsuru olduğu görülmüştür. İslam sanatında çokça kullanılan zülfikarın bir 16. yüzyıl Osmanlı zaviyeli cami minberinde süsleme unsuru olarak uygulanması oldukça ilginçtir. İslam sanatı ve kültürünün önemli bir ögesi olan zülfikar betimlemesi hat sanatı ile birlikte oluşturduğu kompozisyon bakımından minber tasarımında bugüne kadar karşılaşılan tek ve özel bir örnektir.

Zülfikar, Hz. Muhammed, Hz. Ali, iman, ilim, doğruluk, adalet, hak, yiğitlik, cesaret, gibi pek çok anlamı sembolize ifade etmektedir. Minberler de; İslam dünyasında halifelerin biat makamı, davaların görüldüğü mahkeme, devlet ve siyaset kürsüsü, savaş kararlarının ilan edildiği yükselti olmaları yanında hukuk ve adaletin öğretildiği, yanlış hukuki uygulamaların düzeltildiği birer politik makamdı. Dolayısıyla zülfikarın minber ile olan ilişkisinde sembolik ve ikonografik açıdan güçlü bir bağ dikkati çekmektedir. “*Lâ fetâ illa Ali, lâ seyfe illâ Zülfikâr*” (Gençler içerisinde tek Ali, kılıçlar içerisinde tek kılıç Zülfikardır) ifadesiyle de bu bağ kuvvetlendirilmektedir. Bir çeşit kapı olan geçit kemeri üzerinde konumlanmış bu süsleme grubu ile Hz. Muhammed'in Hz. Ali için yaptığı ilim kapısı tanımlaması arasında mimari bir sembolizm dikkati çekmektedir. Bu süsleme tercihi ile İslam inancında Hz. Ali'nin önemi, temsil ettiği özellikleri ve ona olan sevgi minber gibi mimari bir elemanda vurgulanmaktadır.

Kaynaklarda Daniş Ali Camii'nin banisinin Hasan bin Ali olarak bilinmesi ve bu ismin mihrap cephesindeki bir kitabede inşa tarihi ile birlikte okunması nedeniyle söz konusu minberin hat programındaki “*Bu minberi bina edene rahmet eyle Ahmed bin Ali*” ibaresinde geçen “Ali” adı minberin ustası ya da hattatına ait olmalıdır. Banisinin ve caminin Alevi/Bektaşî inancı ile kesin bir bağı da tespit edilememiştir. Minberde yer alan zülfikarlı bu taş süsleme ve yazı programı camideki diğer hat programları ve zülfikar motifleri ile de uyumlu olmakla birlikte söz konusu zülfikarlı betimlemenin banisi ile köy halkının ehl-i beyte olan sevgisinin mimariye yansımış güzel bir göstergesi olarak kabul edilmelidir.



## Kaynakça

- Akbaş, S. B. (2009). Daniş Ali Bey. *Kayseri Ansiklopedisi*, Cilt:1, Kayseri: Büyükşehir Belediyesi. ss.417-418.
- Akçıl Harmankaya, N. Ç. (2018). *Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Altın, A. (2011). *Kayseri Minberleri (Cumhuriyet Dönemine Kadar)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Altın, A. (2015). *Hükümrânlık Mührü Kayseri Minberleri*. Kayseri: Tezmer Yayınları.
- Apa, G. (2008). Erken Dönem Osmanlı Selatin Cami Minberleri. *İSTEM, İslâm, San'at, Tarih, Edebiyat ve Musiki Dergisi*. 11/6, ss.249-277.
- Bayrakal, S. (2004). İzmir Minberleri. *Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi*. XIII/2. ss.19-49.
- Bozkurt, N. (2005). Minber. *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt:30, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. ss.101-103.
- Can, Y. (2008). Minberin Cami Mimarisine Katılımı. *Dini Bilimler Akademik Araştırmalar Dergisi*. 2/8. ss.9-30.
- Cömert, H. (2009). Büyük Bürüngüz. *Kayseri Ansiklopedisi*, Cilt:1, Kayseri: Büyükşehir Belediyesi. ss.279-280.
- Çakmakoğlu Kuru, A. (2007). Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Hz. Ali Yazıları. *Milli Folklor Dergisi*. 74/19. ss.46-69.
- Çayırdağ, M. (1981). Kayseri'de Kitabelerinden XV. Ve XVI. Yüzyılda Yapıldığı Anlaşılan İlk Osmanlı Yapıları. *Vakıflar Dergisi*. Sayı:13. ss.531-581.
- Denkhalbant Çobanoğlu, A. (2019). A Middle Age Structure In Muş Esenlık Village: Evaluation of Sheikh Abdülmelik (Sheikh Abrı) Mosque And Its Waqıyya. *Turkish Art History Studies*, (Ed. N.Ç. Akçıl Harmankaya-A. Denkhalbant Çobanoğlu), İstanbul:Kitabevi Yayınları. ss.37-70.
- Denktaş, M. (1998). Kayseri-Bürüngüz Köyü'ndeki Türk Anıtları. *Vakıflar Dergisi*. 27. Sayı. ss.161-171.

- Erkiletlioğlu, H. (1996). *Osmanlılar Zamanında Kayseri*. Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi.
- Eyice, S. (1962-1963). İlk Osmanlı Devrinin Dini-İçtimai Bir Müessesesi Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler. *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*. 23/1-2. ss.1-80.
- Güneş, H. (2018). Zülfikar: Efsanevi Bir Kılıcın Tarihi Serüveni. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 86. Sayı. ss.9-20.
- Işık, M. (2003a). *Kayseri'deki Mimari Eserlerde Geçen Ayet ve Hadisler*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Kayseri Şubesi Yayınları.
- Işık, M. (2003b). Kayseri'deki Tarihi Eserlerde Geçen Hadisler, IV. *Kayseri ve Yöresi Tarih Sempozyumu Bildirileri (10-11 Nisan 2003)*. (Haz. A. Aktan, A. Öztürk vd.,) Kayseri: Erciyes Üniversitesi Kayseri ve Yöresi Tarih Araştırmaları Merkezi. ss.293-294.
- İnalçık, H. (2006). Murad II. *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt:31, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. ss.164-172.
- İnbaşı, M. (1992). *XVI. Yüzyıl Başlarında Kayseri Şehri*. Kayseri: Kayseri Valiliği İl Kültür Müdürlüğü.
- Jong, D.F. (2005). Bektaşilikte İkonografi Dini kıyafetlerde, ayinlerde kullanılan eşyalarda ve resim sanatında sembolizm ve temalar üzerine bir inceleme. *Tarihten Teolojiye: İslam İnançlarında Hz. Ali*. (Haz. A.Y. Ocak), Ankara: Türk Tarih Kurumu. ss.251-276.
- Karakaş, M. (1997). *XVIII. Yüzyılın İkinci Yarısında Kayseri (1750-1775)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Necipoğlu, G. (2013). *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ocak, A. Y. (1978). "Zâviyeler: Dinî, Sosyal ve Kültürel Tarih Açısından Bir Deneme", *Vakıflar Dergisi*. 12. Sayı. ss.247-269.
- Öz, M. (2013). Zülfikar. *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt:44, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. ss.553-554.
- Özbek, Y. (2009). Büyük Bürüngüz Daniş Ali Bey Camii. *Kayseri Ansiklopedisi*, Cilt:1, Kayseri Büyükşehir Belediyesi. ss.281-283.

- Özcan, A. (2002). Kılıç Alayı. *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt:25, Ankara: Türk Diyanet Vakfı. ss.408-410.
- Öztürk, M. (2005). Tefsir ve Hadis Tarihinde Hz. Ali, *Hayatı Kişiliği ve Düşünceleriyle Hz. Ali Sempozyumu Tebliğ ve Müzakereleri, (08-10 Ekim 2004 Bursa)*. (Haz. M.S. Arık). Bursa: İl Müftülüğü. ss.59-88.
- Sevinç, B. (2013). Yiğit ve Silahlı Adam Diyalektiğinde Kılıç İmgesi. *Turkish Studies*. 8/6. ss.619-639.
- Taşkıran, H. İ. (1997). *Yazı ve Mimari*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Topuzoğlu, T.R. (1986). Zülfekar. *MEB İslam Ansiklopedisi*, Cilt:13, İstanbul: Türk Diyanet Vakfı. ss.649-650.
- Üzüm, İ. (2004). Şâh-ı Merdân Murtazâ Ali: Kültürel Alevi Kaynaklarına Göre Hz. Ali Tasavvuru. *İslam Araştırmaları Dergisi*. 11. Sayı. ss.75-104.
- Yeğen, A. (1993). *Kayseri'de Tarihi Eserler*. Kayseri: İl Kültür Müdürlüğü.
- Yıldıran Sarıkaya, M. (2013). Zülfikar-Türk Edebiyatı. *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt:44, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. ss.554-556.

### **Extended Abstract**

The minbar, which is used to recite Friday and Bayram khutbahs, refers to architectural elements such as a stepped elevation, rostrum, seat and throne on which the orator appears better when he recites khutbahs in the mosque and makes his voice heard better. An example of the minbars, which is an important part of the mosques, is the stone minbar of the Daniş Ali Bey Mosque. Daniş Ali Bey Mosque, which has a special place among the mosques of Kayseri during the Ottoman Period, and its minbar with a zulfiqar ornament constitutes our subject. The fact that there is no research other than the general studies on Daniş Ali Bey Mosque and minbar in Buyuk Burunguz Village makes this study special and necessary. In this study, the mosque will be introduced briefly with its historical and architectural features, and especially the zulfiqar motif on the passageway arch of the minbar of the structure will be examined and identified with the calligraphic composition.

This mosque, located in Buyuk Burunguz Village in Melikgazi District of Kayseri Province is also very important in terms of architectural and ornamental features. The architect of the mosque, which was constructed in 1582-1587 by Danis Ali Bey, is unknown. The mosque, whose current form has been shaped by extensions made on different dates, has cut-stone walls and a zawiya. However, due to the additions made over in time, it is

different from the plan developments of other mosques with a zawiya in Anatolia today, it consists of four sections: summer masjîd, winter masjîd, shrine, and kitchen. It is known that the rectangular-shaped summer masjîd was built in 1580-1582. The shrine and the winter masjîd section to the west of this place were added to the summer section in 1587. In the shrine, there are two sarcophagi belong to Daniş Ali Bey and his wife Şefika. A kitchen was added in 1738 and there is also a fountain. The square-shaped building, built of ashlar masonry, is covered with a vault and has a cut stone minaret with a single balcony.

The mosque, which is located in an old Ottoman village of Buyuk Burunguz, attracts attention especially with its Zulfikar ornament and calligraphic composition on its stone minbar. This ornament, located on the passageway of the minbar, has special importance due to the period of this application and its location. The minbar, which is our subject, is located in the southwest corner of the worship section which is called summer masjîd, adjacent to the qibla wall.

On the mihrab side of the passageway arch of the minbar in question, there is a remarkable ornamental composition, which is not seen in the architectural decoration of classical Ottoman minbar ornament. This ornamental group, which is quite different and special, can be divided into two such as calligraphic composition and as Zulfikar. The Zulfikar, which is generally seen in miniatures, flags, âlems, and tombstones, is seen as a minbar ornament first time. It is also the only known example of the composition that is formed by calligraphy together Zulfikar, which is an important element of Islamic art and culture, in the minbar architecture. The fact that the zulfikar motif, widely used in Islamic art, is located on the minbar of a mosque with a 16th-century lodge, renders this issue important. It is believed that the Zulfikar is double-edged or bifurcated and also believed that one of the two edges symbolizes faith, the other one symbolizes science, and the handle symbolizes justice. According to the Bektashi belief, it is given to Hz. Ali by Hz. Muhammed the Prophet to ensure justice. An architectural symbolism between this ornament group, which positioned on the passageway arch, and the 'gate of science' description that was used by Hz. Muhammed for Hz. Ali attracts attention. The Zulfikar; expresses many meanings such as Hz. Muhammad, Hz. Ali, faith, science (knowledge), righteousness, justice, right, valor, and courage. Minbars are not only an elevation where the caliphs swore in, the court cases were seen, the war decisions were announced, but also they are where the law and justice were taught and the wrong legal practices were corrected. Therefore, a strong link in terms of symbolic and iconographic between the relation of Zulfikar and the minbar, attracts attention. This bond is strengthened by the phrase "Lâfetâilla Ali, lâseyfe or Zulfikâr" (Only Ali is young in among the youth and Zulfikar is the only sword in among the swords.) in the calligraphy program.

As a result, it is seen that the calligraphy program with Zulfiqar on the passageway arch of the Kayseri Burunguz Mosque minbar is a decorative element that makes the mosque privileged in its period and structure type. An architectural symbolism between this ornament group, positioned on the passageway arch, and the 'gate of science' description that was used by Hz. Muhammed for Hz. Ali attracts attention. With this ornament preference, the importance of Hz. Ali, the characteristics he represents and the love for him are emphasized in an architectural element like minbar.

## TÜRK-İSLAM SANATI GEOMETRİK SÜSLEMESİNDE ALİ İSMİNİN ÜÇ KOLLU ÇARKA UYARLANMASI

Alper ALTIN \*

### Öz

*İnsanlar çağlar boyunca maddi nesnelere ve manevi kavramlara farklı anlamlar yüklemiştir. Olumlu ya da olumsuz düşünülen bu anlamlar çeşitli şekillerde sembolleşmiştir. Sayılar ve sayı sistemleri her kültür ve inanç içerisinde kendi sayı sembolizmini doğurmuştur. Özel anlamlar yüklenen sayılardan biri de üç sayısıdır. Bu sayı, başlangıcı, ortası ve sonu olan ilk rakamdır. Çalışmamızda üç sembolizminin çeşitli dinlerde ve kültürlerde karşılığı irdelenmiştir. İslam öncesi Türk inancındaki yeri araştırılmış ve Türk-İslam sentezi içerisinde nasıl Hz. Ali ile bağdaştırıldığı üzerine görüş belirtilmiştir. Türk-İslam geometrik süslemelerindeki üç kollu çarklarda “Ali” ismi şeklinde yazılan örnekler verilmiş ve bunların süsleme özellikleri üzerinde durulmuştur. Türk-İslam döneminde on iki eserin geometrik süslemesinde “Ali” ismi şeklinde tasarlanan üç kollu çark tespit edilmiştir. Bunlardan yedisi Selçuklu dönemine tarihlenirken, biri Beylikler (Aydinoğulları), üçü de Osmanlı dönemine tarihlenmektedir. “Ali” ismi dini, ticari, eğitim yapıları gibi pek çok yapı grubunda kullanılmıştır. Son olarak çizimlerle ve fotoğraflarla kendi içerisinde değerlendirilen örneklerin benzer ve farklı özellikleri ortaya konulmuştur. Bu süslemenin Türk sanatındaki yeri ifade edilmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Türk-İslam, Mimari, Geometri, Süsleme, Hz. Ali

## ADAPTATION OF THE NAME ALI ON THREE-ARM WHEEL IN THE GEOMETRICAL DECORATION OF TURKISH-ISLAMIC ART

### Abstract

*Throughout the ages, people have given different meanings to material objects and spiritual concepts. These meanings, with positive or negative connotations, have been symbolized in various ways. Numbers and number systems have created their own number symbolism in every culture and belief. One of the numbers laden with special meanings is the number three. This is the first digit with the beginning, middle and end. This study examines the correspondence of three symbolisms in various religions and cultures. Its place in pre-Islamic Turkish faith is investigated and how it is associated with Hz. Ali in the Turkish-Islamic synthesis is interpreted. In the three-arm wheels on the Turkish-Islamic geometric ornaments are shown in the examples written in the form of Ali's name and their ornamental properties are emphasized. Three-armed wheel designed as “Ali” was identified in*

\* Dr. Öğr. Üyesi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, alperaltin@nevsehir.edu.tr, alperaltin38@gmail.com orcid.org/ 0000-0002-9295-3428

*the geometric decoration of twelve works during the Turkish-Islamic period. Seven of these date from the Seljuk period, while one is the Anatolian Dynasties (Aydinoğulları) and three date from the Ottoman period. The name "Ali" is used in many building groups such as religious, commercial and educational buildings. Finally, the examples evaluated in their own inside with drawings and photographs are shown to have similar and different features. The place of this ornament in Turkish Art is explained.*

**Keywords:** Turkish-Islam, Architecture, Geometry, Ornament, Hz. Ali

## Giriş

Hz. Muhammed'in amcasının oğlu ve damadı olan Ali b. Ebi Talib, hicretten yaklaşık 22 yıl kadar önce Mekke'de dünyaya gelmiştir. Hz. Peygamber'e vahiy katipliği ve yol arkadaşlığı yapmıştır (Fırlı, 1989:371). Onun Peygamber'in akrabası ve İslam'ı ilk kabul edenlerden biri olması, savaşlarda üstün cesaret göstermesi ve kahramanlığı, dört büyük halifeden sonuncusu olması, ilme önem vermesi, şehit edilerek öldürülmüş olması ve büyük haksızlığa uğraması gibi pek çok gerekçelerden ötürü bilhassa Bektaşiliğin etkisi ile Türk-İslam sanatında Hz. Ali imgesinin diğer üç halifeye nazaran daha fazla olduğu görülmektedir (Karaoğlu, 2015:39-40). Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemlerinin çağdaş kaynaklarının çoğunda Hz. Ali'den övgüyle bahsedilmesi Şiilik veya Sünnilikle ilgili değil Türk tarihinde Hz. Ali'ye duyulan sevgi ve saygıdan kaynaklanmaktadır (Çakmakoğlu Kuru, 2007:53). Hz. Ali'ye duyulan bu sevgi bazen hüsn-ü hat ile isminin yazılması (Derman, 2014:297-328.), bazen zülfikar veya aslan tasviri (Zarcone, 2012:104-121) olarak imgeleşmiştir. Hatta Allah'ın aslanı gibi cümlelerin aslan biçiminde yazıldığı örnekler de mevcuttur (Schimmel, 2004:443). Halk inançlarında ise Hz. Ali'den bir iz taşıdığına inanılan kaya veya taşlar Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde karşılaşılmaktadır (Ocak, 1983:126).

Türk-İslam sanatında geometrik ve yazılı süsleme, mimari eserlerin bezenmesinde vazgeçilmez bir tezyinat unsuru olmuştur. Yapılarımızın çoğu başta ma'kili, muhakkak, celi sülüs, celi ta'lik gibi farklı yazı türlerinde yazılmak üzere kartuş, madalyon ve kuşaklar halindeki yazılarla süslenmiştir (Tüfekçioğlu, 2001:1). Yapılardaki kitabelerde<sup>1</sup> eser hakkında bilgi içeren metinler, Âyet-i Kerimeler, Hadis-i Şerifler, hikmetli sözler ve dualar, Allah'ın isimleri (Esmâ-i Hüsnâ), Hz. Muhammed'in ismi (İsm-i Nebi) ve "dört seçkin sevgili" (Çihâr Yâr-ı Güzîn) olarak bilinen Hz. Muhammed'den sonra gelen ilk dört halifenin (Hz. Ebû Bekir, Hz. Ömer, Hz. Osman ve Hz. Ali) isimleri yazılmıştır (Subaşı, 2002:435).

Geçmişten günümüze bütün toplumlarda bazı sayılara özel anlamlar yüklendiği bilinmektedir. Toplamlar ve kültürler arasında farklı anlamlar yüklenen sayılar olumlu ya da olumsuz biçimde değerlendirilmiştir (Schimmel, 1998:35). Özel anlamlar yüklenen sayılardan biri de üç sayıdır.

<sup>1</sup> İçeriği fark etmeksizin yapılardaki her tür malzemeye işlenen tüm yazılar, kitabe veya yazıt olarak belirtilmektedir (Arseven, 1965:1101).

Çokluğa açılan ilk sayı olan üç sayısını Lao-tzu şöyle tanımlamaktadır: “Tao birliği oluşturur, birlik ikiliği, ikilik üçlüğü ve üçlük her şeyi oluşturur” (Schimmel, 1998:71). Bu sayı, başlangıcı, ortası ve sonu olan ilk rakamdır. Hayatı doğum, yaşam ve ölüm; zamanı geçmiş, şimdiki ve gelecek; günü sabah, öğlen ve akşam olarak üç evrede düşünmekteyiz. Bununla birlikte kırmızı, sarı ve mavi olmak üzere üç temel renk bulunmakta ve tüm diğer renkler bu renklere dayanmaktadır.

Üç sayısı geometrik bir şekil oluşturan ilk sayı olmasından dolayı da önemlidir. Doğrusal olmayan üç noktadan çekilen düzlemsel çizgi üçgen şekli meydana getirmektedir (Schimmel, 1998:69). Üçgenin kenarlarının özgürlük, eşitlik ve kardeşliği simgelediği ifade edilirken açılarının ise akli, gücü (eylemi) ve güzelliği sembolize ettiği belirtilmektedir (Ersoy, 2000:85). Pisagor dikdörtgen ve altı köşeli yıldız gibi geometrik şekiller üçgenden elde edildiği için üçgeni kozmik olarak “gelişimin başlangıcı” olarak tahayyül etmiştir. Üçgenin bu önemli rolü onu bir nazarlık haline bile getirmiş, toplumlar üçgen kâğıt parçalarını sihir amacıyla kullanmaktan hoşlanmışlardır (Schimmel, 1998:85). Dinimizde muskaların ekseriyetle üçgen şeklinde yapılması bu ilkel inanç kalıntılarından kaynaklanmış olmalıdır.

Üçün doğası, üçleme geleneğini de beraberinde getirmiştir. Çeşitli din ve mitolojilerde üçleme geleneği görülebilmektedir. Sümer mitolojinde An (gök), Ki (yer) ve Enlil (hava) (Kramer, 1999:9); Mezopotamya mitolojisinde Şamaş (Güneş), Sin (Ay) ve İştâr (Venüs) (Black, Green, 2003); Mısır mitolojisinde İsis, Osiris ve Horus (Altunay, 2015:242); Hindu mitolojisinde trimurti ya da trinity olarak bilinen üçlü tanrı Brahma (yaratıcı), Vişnu (koruyucu) ve Şiva (yok edici) vardır (O’Flaherty, 1996). Türklerde sayı sembolizmi eski Göktanrı inancına kadar gitmektedir. Türk mitolojisinde Tanrı Ülgen’in yeri (dünya) yarattıktan sonra onu üç balığın üzerine koyduğundan bahsedilmektedir (İnan, 1986:19). Şamanistlere göre kâinat gök, yeryüzü ve yer altı alemi olmak üzere üç kısımdan meydana gelmektedir (Kalafat, 2004:23). İki gruba ayrılan 24 oğuz boyundan birinin Üç Ok (İç Ok) olması, Türk kültüründe yiğitliğin sembolü at, avrat, pusat üçlemesine bağlanması, misafirin üç gün, üç hafta veya üç ay kalmasının beklenmesi (Schimmel, 1998:93); Türk masallarında gökten üç elma düşmesi gibi unsurlar görülmektedir.

Üç ve üçleme ile ilgili inançlar politeist dinlerde görüldüğü gibi monoteist (semavi) dinlerde de görülmektedir. Yahudi ayininde şofar'ın 3 katlı üflenmesi, Yahudi öğretileri olan Kabala'da ilk notanın cennete düştüğü, ikincisinin kırdığı, üçüncüsünün de kopardığı biçiminde yorumlanmaktadır (Schimmel, 1998:89). Hristiyan inancında “Kutsal Teslis” üçlü birlik (Baba, Oğul, Kutsal Ruh) şeklinde üçleme inancına rastlanılmaktadır (Schimmel, 1998:71-73). Hristiyan mimarisinde teslise dayanan akideden ötürü kiliselerin üçlüğün ve başka derin sembollerin uyumlu kompozisyonlar üzerine inşa edildiği bilinmektedir (Schimmel, 1954:68). Diğer dinlerde olduğu gibi İslam inancında da üç sayısı ile ilişki



görülmektedir. Recep, Şaban ve Ramazan aylarının mübarek üç aylar olarak bilinmesi, abdest alınırken üç uzvun (ağız, burun, yüz) üç kere yıkanması, çocuğa ismi ezanla üç kere tekrar edilerek söylenmesi, otuz üç adet boncuğu bulunan tespihin üç kere zikirle tekrar edilmesi gibi üç sayısıyla ilgili öğeler yer almaktadır. Üç sayısının Alevi-Bektaşî kültüründe de önemi vardır. Horasan Erenleri, Hz. Ali'nin alnında bir kara ben, sağ elinin ayasında bir yeşil ben ve sağ omuzunda bir başka ben olmak üzere üç alameti bulunduğu bahsetmektedirler (Ocak, 1983:185). Allah-Muhammed-Ali'den meydana gelen Teslis'in her dönemdeki Alevilikte görüldüğü belirtilmektedir. Günümüzde Gülbanlarda, Alevi nefeslerinde bu üçleme karşımıza çıkmaktadır (Karamağaralı, 2006:298). Allah-Muhammed-Ali, aynı zamanda Allah-insan-evren üçlüsünü simgelemektedir. Bu üçleme, Alevî-Bektaşî inancının temelini oluştururken, Hacı Bektaş Veli terbiyesinin "Eline, diline, beline, sahip ol." şeklindeki öğüsünde yer alan "el-dil-bel" üçlemesi de bu kültürün temel ahlâk kurallarını simgelemektedir (Günşen, 2007:343). Ayrıca Alevi-Bektaşî geleneğinde "mürşit-rehber-mürit" kavramı büyük değer taşımaktadır (Coşar, 2011:124).

Dört kollu çark (Svastika) gibi iyi şans simgesi olarak düşünülen ve onun kadar eski bir sembol olan üç kollu çark, birbirini takip eden üç koldan meydana gelmektedir. Üç kollu çark batı literatüründe triquetra, triskele veya triskelion olarak geçmektedir (Cooper, 1978:181-182). Türk-İslam mimarisinde üç kollu çark süslemesi gerek Selçuklu gerek Beylikler (Görsel 1) gerekse Osmanlı mimari eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. Geometrik süslemede üç kollu çarklar tek bir model üzerinden oluşturulmamış pek çok farklı denemelere sahne olmuştur. Bunlardan biri de çarkın kollarının Arapça "Ali" ismi şeklinde yazıldığı örneklerdir. Genelde madalyon içerisinde verilen örnekler üçgen ızgaralarla tasarlanmaktadır. Model merkez etrafında döndürme simetrisi ile altı kere tekrar etmektedir (Çizim 1). Bu altı kol, satıh veya renk kontrastı ile erkekli dişili biçimde verildiği için üç kol biçiminde görünmektedir. Modeller üçgen ızgara kullanılarak tasarlanmaktadır. Osmanlı döneminde 15-16. yüzyıla tarihlenen Topkapı rulosundaki iki örneğin üçgen ızgara üzerine çizilmesi bizlere modellerin nasıl tasarlandığına dair güzel bir ipucu vermektedir.

## Örnekler

Aksaray Sultan Hanı, Konya-Aksaray yol güzergahı üzerinde yer almaktadır. Açık kısmı 1229 yılında Sultan I. Alaeddin Keykubad zamanında, kapalı kısmı 1268 yılında III. Gıyaseddin Keyhüsrev zamanında inşa edilmiştir. Han, açık ve kapalı hanlar grubunun en anıtsal örneklerinden biridir (Durukan, 2007:141-142). Aksaray Sultan Hanı'nda üç kollu çark süslemesi taçkapıda yer almaktadır (Görsel 2). Kavsaray çevreleyen sivri kemer biçimindeki bordür ile taçkapıyı ters "U" şeklinde saran bordürlerin arasında köşebentlerde bulunmaktadır. Altıgen çerçeveli madalyonlar içerisinde iki farklı satıhta üç kollu çark mevcuttur (Görsel 3). Kontrast halinde verilen çarklarda üçer kez "Ali" ismi tekrar etmektedir (Schneider,

1980:78). Çarklar yüzeyin oyulması ile kabartılarak verilmiştir (Çizim 2). Her iki köşedeki çark da aynı yöne doğru döner biçimdedir.

Antalya Karatay Medresesi (dar üs-suleha), 1250 tarihinde II. İzzeddin Keykâvus zamanında Celâleddin Karatay tarafından yaptırılmıştır. İki eyvanlı medrese plan şemasındadır (Kuran, 1969:82). Medresedeki üç kollu çark süslemesi Aksaray Sultan Hanı'ndaki modelin negatifi biçimindedir (Çizim 3). Yani alt katmanın yüzeyde, yüzeydeki katmanın ise altta ele alındığı görülmektedir. Üç kollu çark taçkapıdaki kuzey mihrabiye'nin köşebentlerinde yer almaktadır (Görsel 4). Altıgen madalyonlar içerisine yerleştirilmiş çarkların ikisi de aynı yöne doğru dönmektedir (Görsel 5).

Tokat Sümbül Baba Zaviyesi (dar üs-suleha), 1291-1292 yılında Hacı Abdullaoglu Sümbül tarafından inşa ettirilmiştir (Mercan, 2003:21-22). Kapalı avlulu medrese plan tipindeki yapının bitişiğinde türbesi de bulunmaktadır (Kuban, 1965:144). Üç kollu çark süslemesi zaviyenin taçkapısında yer almaktadır (Görsel 6). Taçkapının köşebentlerinde mukarnaslı kavsaranın iki yanında yer alan bezeme altıgen madalyonlar içerisinde verilmiştir (Görsel 7). Süsleme konturların kazınması ile meydana getirilmiştir. Tüm satırlar aynı olduğu için herhangi bir kontrast görülememektedir. Bundan dolayı altı kollu çark biçiminde karşımıza çıkmaktadır (Çizim 4). Ancak "Ali" isminin istifi tıpkı Aksaray Sultan Hanı ve Antalya Karatay Medresesi'ndeki örneklerde olduğu gibidir. Köşebentlerdeki birbirinin aynısı olarak yapılmış madalyonlar aynı yöne doğru dönmektedir.

Malatya Ulu Camisi, I. Alâeddin Keykubat zamanında 1224 yılında Yakup oğlu Mansur tarafından yaptırılmıştır (Arik, 1969:144). Cami eyvanlı ve iç avlulu bir plandadır (Eskici, 2007:362). Yapıda üç kollu çark süslemesi eyvanlı bölümün güneyinde bulunan kemerin köşebentlerindedir (Görsel 8). Çini mozaik tekniğinde yerleştirilen panolar sonsuz biçimde tasarlanan üç kollu çarklarla tezyin edilmiştir (Görsel 9). Kapalı kompozisyonda yapılan süsleme dönüşümlü olarak firuze ve patlıcan moru renkli çinilerle meydana getirilmiştir (Çizim 5). Altıgen biçiminde planlanan her bir küme bal peteği gibi pano boyunca dizilmiştir (Çizim 6). Her iki köşebentteki çarklar aynı yöne doğru dönmektedir. Panolar arasındaki tek fark birbirine zıt renklerde yapılmış olmalarıdır.

Akşehir Ulu Camisi 1213 yılında inşa edilmiş (Cavit, 1934:20), Alaeddin Keykubat döneminde genişletilmiştir (Konyalı, 1945:352). Cami mihraba dik uzanan yedi sahnalı, beş kemer gözlü ve mihrap önü kubbeli bir plana sahiptir (Arslan, 2016:929). Mihrabın köşebentlerinde üç kollu çark süslemesinin kullanıldığı görülmektedir (Görsel 10). Malatya Ulu Camisi'ndeki süsleme ile aynı model kullanılmıştır. Üç kollu çark çini mozaik tekniğinde yapılmıştır (Çizim 7). İkisi arasında sadece renk farkı mevcuttur. Patlıcan moru yerine bisküvi renginde yapılmıştır (Çizim 8). Köşebentin her iki yanında yer alan çarklar birbirine zıt yönde dönmektedir (Görsel 11).

1275 yılında inşa edildiği düşünülen Tokat Gök Medrese açık avlulu, iki eyvanlı ve çift katlıdır (Gündoğdu, Bayhan, vd. 2006:205). Üç kollu çark süslemesi medresenin taçkapısında sivri kemerli açıklığın köşebentinde bulunmaktadır (Görsel 12). Düğüm yaparak ilerleyen geometrik süslemenin arasında altıgen boşluklar oluşturulmuştur. Her iki köşebentte birer adet oluşturulan boşluk içerisine altıgen çini mozaik madalyonlar yerleştirilmiştir (Görsel 13). Firuze ve patlıcan moru rengindeki çini parçalar ile üçlü kollara “Ali” ismi şeklinde çark yapılmıştır (Çizim 9). Batıdaki altıgen pano tamamen yok olmuşken doğudaki kısmen tahrip olmuştur. Diğer üç kollu çarklardan farklı bir model ile tasarlanmıştır. Muhtemelen yok olan diğer panoda doğudakinin aynısıdır.

Kayseri-Sivas yol güzergahında yer alan Tuzhisarı Sultan Hanı, Sultan I. Alaeddin Keykubad zamanında, 1230-34 yıllarında yaptırılmış olabileceği ifade edilmektedir (Özbek, 2007:177). Açık ve kapalı hanlar grubundaki hanın planı Karatay Hanın planını andırmaktadır (Önge, 1995:210). Üç kollu çark taçkapıda giriş açıklığının üzerinde, mukarnas kavsaranın en alt sırasında yer almaktadır (Görsel 14). Küçük bir kemer içerisinde altıgen madalyon içerisinde yapılan süsleme erkekli dişili yapılmadığı için tam algılanamamaktadır (Çizim 10). Taş üzerine işlenmiş olan çarkta hepsi birbirinin aynı biçime sahip olan kollar konturlarının kavisli bir şekilde oyulması ile meydana getirilmiştir (Görsel 15).

Aydınöğlü İsa Bey tarafından 1375 yılında inşa ettirilen Selçuk İsa Bey Camisi, paralel sahnaların mihrap önünde dikey kesildiği bir harim ve kuzeyinde büyük revaklı avluya sahiptir (Ertuğrul, 2000:477). Camide, “Ali” ismi şeklinde tasarlanan üç kollu çark, batı cephedeki taçkapının kuzeyinde yer alan ikinci sıradaki pencerede bulunmaktadır (Görsel 16) (Özsayınar, 2006:491). Pencerenin alınlığında dairesel bir madalyon içerisinde yapılan bezeme altıgen çerçeve ile sınırlandırılmıştır (Görsel 17). “Ali” ismi iki ayrı satıhta üçer kere tekrar etmektedir (Çizim 11). Taçkapının hemen kuzeyindeki ilk pencerede de dairesel madalyon vardır. Ancak bu madalyon sade bırakılmıştır. Aynı modelin buraya da işleneceği ancak yarım bırakıldığı düşünülmektedir.

Bursa Yıldırım Bayezid Camisi'nin kesin inşa tarihi bilinmemektedir. Ancak 1400 tarihli bir vakfiyesi olduğu için bu tarihten önce Yıldırım Bayezid tarafından inşa ettirildiği belirtilmektedir. Külliye'nin birimi olarak inşa edilen cami, tabhaneli bir plana sahiptir (Ayverdi, 1989:420-24). Ortada kubbe ile örtülü avlu, güney yanında asıl harim, doğu ve batısında eyvan ve eyvanın iki yanında birer tabhane yer almaktadır. Kuzeyinde beş gözlü son cemaat yeri vardır. Bursa Yıldırım Bayezid Camisi'nin kuzey cephesinde taçkapının iki yanında birer pencere yer almaktadır. Pencerelerin mermerden yapılmış söveleri ve lentoları geometrik düğümlü örgü ile bezenmiştir (Görsel 18). Örgülerin arasında düzgün altıgenler ve iki kenarı uzun altıgen panolar vardır. Düzgün altıgen panolar içerisinde üç kollu çarkların yer aldığı madalyonlar bulunmaktadır (Görsel 19). Diğer panolar ise hadislerle ve güzel sözlerle tezyin edilmiştir (Yıldız,

2001:30). Her bir pencerede on adet altıgen madalyon vardır. Oyularak iki farklı satıhta meydana getirilmiş çarkların hepsi aynı yöne doğru dönmektedir (Çizim 12). Pencerenin altındaki ve üstündeki altıgenlerle yanlardaki altıgenlerin konumları birbirinden farklı olarak ele alınmıştır.

Edirne Uzunköprü'nün (Cisr-i Ergene) Osmanlı döneminde Sultan II. Murad zamanında 1443-44 tarihinde yaptırıldığı belirtilmektedir. Köprü yüz yetmiş dört gözü ile Anadolu'daki en uzun köprülerden biridir (Çulpan, 2002:98). Uzunköprü'nün memba yönünde yüz yedinci ayağı üzerinde, madalyon içerisinde üç kollu çark süslemesi yer almaktadır (

Görsel 20). Taşın oyulması ile meydana getirilen çark diğerlerinden farklı ele alınmıştır. Modelde derin satıhta yer alan çarkların istifi yüzeydeki satıhlardakinden farklıdır (Çizim 13). Bu süsleme günümüze gelememiş restorasyonlarda kötü bir replika yerleştirilmiştir (Görsel 21).

Topkapı Sarayı Müzesi'nde yer alan ruloda, 15-16. yüzyıla tarihlenen taslak halinde geometrik çizimler bulunmaktadır. Bu çizimlerden 71 numaralı örnekte üçgen ızgara kullanılarak döndürme simetrisi ile meydana getirilen model yer almaktadır (

Çizim 14). Taslakta kırmızı ve siyah olmak üzere iki renk görülmektedir. İçte kırmızı çerçeveli altıgen içerisinde erkekli, dişili olarak yapılmış "Ali" ismi biçiminde üç kollu çark, dışta ise siyah renkteki iki altıgen arasında "Muhammed" ismi istiflenmiştir (Necipoğlu, 1995:266) (Çizim 15). Ma'kilî yazılar altı kere birbirini tekrar etmektedir. Bu çizimin uygulandığı bir örneğe rastlanmamıştır.

Topkapı Sarayı Müzesi'nde yer alan ruloda çark şeklinde tasarlanmış bir başka örnek daha yer almaktadır. 91 numaralı örnekte, ilkinde olduğu gibi içte altıgen içerisinde kırmızı renkle "Ali" dışta altıgen içerisinde ise siyah renkle "Muhammed" ismi yazmaktadır (Necipoğlu, 1995:274) (Çizim 16). Çark süslemesi ilkinden farklı ele alınmıştır. Üçgen ızgara ile tasarlanan modelde konturlar çizgi halinde verilmemiş birim halinde ele alınmıştır. Bundan dolayı model oldukça geniş bir alanı kaplamıştır. İç içe verilmiş on katlı altıgen genişliğindedir. Kolların arasındaki boşluklar aynı renkte ele alındığı için "Ali" adı şeklinde tasarlanan çark, üç kollu çark şeklinde değil de altı kollu çark şeklinde görünmektedir (Çizim 17). Ancak aralardaki boşluklara bakıldığında diğer üç kollu çarklardan farkı yoktur.

## **Sonuç**

Türk-İslam süsleme sanatlarında Hz. Ali'ye duyulan sevginin ve bağlığın işaretlerini pek çok süslemede görebiliriz. Hz. Ali'nin hattatların piri, manevi önderi, kufî yazının mimarı ve en üstün uygulayıcısı olması hasebiyle isminin çeşitli hatlarla farklı şekillerde ele alındığı görülmektedir (Bağcı, 2014:218). Bunlardan biri de ma'kili tarzda meydana getirilmiş yazılardır. Üç, dört, beş ve altı katmanlı simetri ile pek çok şekilde "Ali" isminin yazıldığı modeller tasarlanmış ve Türk-İslam dönemi yapılarını bu modeller süslemiştir (Necefoğlu, 2017:562). Döndürme simetrisi ile yapılan modellerde "Ali" ismi çarkın kollarını meydana getirdiği gibi bazen de

kolların arasında ortaya çıkmaktadır. “Ali” ismi şeklinde tasarlanan üç kollu çarklar aslında altı kollu çark şeklinde yapılmıştır. Ancak bunlar erkekli dişili verilmiş, kimi zaman renk kontrastı ile kimi zaman ise kabartılarak birbirinden ayrılmıştır. Bundan dolayı çarklar, üç kollu bir görünüm arz etmişlerdir.

Araştırmamız kapsamında Türk-İslam döneminde 12 eserin geometrik süslemesinde “Ali” ismi şeklinde tasarlanan üç kollu çark tespit edilmiştir. Bunlardan yedisi Selçuklu dönemine tarihlenirken, biri Beylikler (Aydınoğulları), üçü de Osmanlı dönemine tarihlenmektedir. Aksaray Sultan Hanı, Antalya Karatay Medresesi, Tokat Sümbül Baba Zaviyesi, Tokat Gök Medrese ve Kayseri Tuzhisarı Sultan Hanı’nda taçkapıda, Selçuk İsa Bey Camisi ve Bursa Yıldırım Camisi’nde pencerede, Malatya Ulu Camisi’nde eyvanda, Akşehir Ulu Camisi’nde mihrapta, Edirne Uzunköprü’de ayakta yer almaktadır. Topkapı rulolarında ise 2 adet taslak görmekteyiz. Bu modellerin uygulanıp uygulanmadığı belirlenememiştir. Türk-İslam mimarisi dışında Bakü Şirvan Şah Sarayı içerisindeki 1435-36 tarihli türbenin (Çoruhlu, 2010:214) giriş açıklığının alınlığında, 1442-44 yıllarında Timur’un dördüncü oğlu Şahruh döneminde inşa edilen İran’ın Elburz eyaletine bağlı Varzana Mescid-i Camisi’nde (Hutt, Harrow, 1979:61) (Görsel 22), Hindistan’daki 1566-1567 tarihli Delhi Atğa Han Türbesi’nde, Tahran’daki Behişt-i Zehra Camisi’nde ve Tebriz-Hoy yolu kavşağındaki caminin minaresinde (Necefoğlu, 2017:559) benzer örnekler görülmektedir. Bu örneklerin bizim tespit ettiklerimizden daha fazla olması muhtemeldir.

Süslemeler ekseriyetle altıgen madalyon biçiminde yapılmıştır. Malatya Ulu Camisi’nde eyvan kemeri köşebentlerinde, Akşehir Ulu Camisi’nde mihrap köşebentlerinde pano halinde ele alındığı görülmektedir. Malzeme Tokat Gök Medrese, Malatya Ulu Camisi ve Akşehir Ulu Camisinde çini diğerlerinde ise taş olarak karşımıza çıkmaktadır. Süsleme; Aksaray Sultan Hanı, Bursa Yıldırım Camisi, Selçuk İsa Bey Camisi ve Tokat Sümbül Baba Zaviyesi’nde mermer üzerine; Antalya Karatay Medresesi, Tuzhisarı Sultan Hanı ve Uzunköprü’de yöreye özgü taş üzerine işlenmiştir. Çini malzemeli üç örnek de çini mozaik tekniğinde meydana getirilmiştir. Tokat Gök Medrese ve Malatya Ulu Camisi’ndeki örnekler patlıcan moru ve firuze renkli çini ile yapılmıştır. Akşehir Ulu Camisi’nde ise bisküvi rengi arasında firuze renkli çiniler kullanılmıştır. Aksaray Sultan Hanı, Antalya Karatay Medresesi, Tokat Sümbül Baba Zaviyesi, Malatya Ulu Camisi ve Akşehir Ulu Camisi’ndeki örneklerde yazı aynı form ve biçimde tasarlanmıştır. Birbirinden farkları çerçeveli veya çerçevesiz kullanılması ile istif yönlerinin farklı olmasıdır.

12 örnekte 7 farklı yazı istifi mevcuttur ilk harf olan “ع” harfi hepsinde ortak iken diğer iki harf çeşitlilik göstermektedir (Çizim 18). 1 numaralı yazı istifi 5 yapıda, 4 numaralı yazı istifi ise 2 yapıda karşımıza çıkmaktadır. 1 numaralı yazı istifi Tahran’daki Behişt-i Zehra Camisi’ndeki örnekte (Görsel 23) ve Tebriz-Hoy yolundaki caminin minaresinde (Görsel 24) de yer almaktadır. 4 numaralı istif ise Bakü Şirvan Şah sarayındaki

örnekte (Görsel 25), Varzana Mescid-i Camisi'ndeki örnekte ve Delhi Atğa Han Türbesi'ndeki örnekte (Görsel 26) görülmektedir. Anadolu'daki Türk-İslam dönemi örneklerinden sonra yapıldığı düşünülürse süslemenin Anadolu etkileşiminden kaynaklı olduğu ifade edilebilir. Tokat Gök Medrese, Kayseri Tuzhisarı Sultan Hanı, Edirne Uzunköprü, Topkapı rulosundaki iki örneğin her birinde birbirinden farklı istif görülmektedir. Edirne Uzunköprü ve Topkapı rulosundaki 71 numaralı örnek diğerlerinden bir yönü ile ayrılmaktadır. Dişili ve erkekli olarak tasarlanan çarklar farklı satırlarda veya renklerde olsa da aynı istife sahipken söz konusu iki örnekteki yazı istifleri birbirinden farklıdır. Edirne Uzunköprü'deki derin yüzeydeki istifin diğerleri gibi (ألى) "Ali" ismi şeklinde yazılı olduğu düşünülebilir. Fakat buradaki istif (عمر) "Ömer" biçiminde de okunabilir.

Tuzhisarı Sultan Hanı, Edirne Uzunköprü ve Topkapı rulosundaki örnekler, birbirini kapsayan 6 katlı altıgen içerisinde meydana getirildiği için diğer 5 katlı örneklerden model olarak büyüktür (Çizim 19). Topkapı rulosundaki 91 numaralı örnek ise birbirini kapsayan 10 katlı altıgen içerisinde yapılmıştır. Tokat Sümbül Baba Zaviyesi, Kayseri Sultan Hanı'ndaki altıgen madalyonlar içerisindeki çarklar ve Topkapı rulosu 91 numaralı örnekteki çark ne satır olarak ne de renk olarak kontrast yapmaktadır. Tokat Sümbül Baba Zaviyesi'ndeki model, konturlar kazınarak; Kayseri Tuzhisarı Sultan Hanı'ndaki model ise konturların kenarları yuvarlatılarak meydana getirilmiştir. Bilhassa bu modeller erkekli dişili yapılmadığı altı kollu çark biçiminde görünmektedir. Çarkların bir kısmı saat yönünde döner biçimde ele alınmışken (Aksaray Sultan Hanı, Antalya Karatay Medresesi, Tokat Sümbül Baba Zaviyesi, Selçuk İsa Bey Camisi, Bursa Yıldırım Camisi, Edirne Uzunköprü, Topkapı Rulosu 71 ve 91 numaralı örnek) bir kısmı da tam tersi istikamete (Malatya Ulu Camisi, Tokat Gök Medrese, Kayseri Tuzhisarı Sultan Hanı) döner biçimdedir. Akşehir Ulu camisinin mihrabındaki panolardan batıdaki saat yönü istikametinde dönmekte iken doğudaki tam tersi istikamette dönmektedir.

Sedat Çetintaş Bursa Yıldırım Camisi'ndeki "Ali" yazılarının mimarın (Hüseyin oğlu Ali) adı ile ilişkili olduğunu düşünmektedir (Çetintaş, 1952:29). Daha önceki eserlerde örneği bulunan madalyon Hz. Ali'ye istinaden yapılmıştır. Pencerelemin giriş ve sövelerindeki uzun altıgen panoların içerisinde nesih hatla Hz. Ali'den rivayet edilen öğütler olması bunun göstergesidir (Özbek, 2002:186). Ayrıca mimarlar veya ustalar ekseriyetle yapının sadece tek bir yerine isim yazmaktadırlar. Kendi ismini bu kadar çok tekrar etmesi zaten beklenemez. Buna benzer bir durum Selçuk İsa Bey Camisi için de geçerlidir. Caminin mimarı Şamlı Ali'dir (Ogan, 1956:79). Buradaki "Ali" yazısının bulunduğu üç kollu çark süsleme mimarının adı olduğu için değil Hz. Ali'ye saygıdan dolayı işlenmiştir.

"Ali" ismi dini, ticari, eğitim yapıları gibi pek çok yapı grubunda kullanılmıştır. Bunlar kimi zaman yapıları yaptıran banilerin kimi zaman ise yapan ustaların mezheplerine bağlansa da aslında Anadolu'daki dini hoşgörü ortamı ve Hz. Ali'ye duydukları sevgi ile açıklanabilir (Çakmaklı Kuru,

2007:67). İslam'dan önce eğitim Arap toplulukları arasında yaygın olmadığı ve Yahudilerin Arapça okuma-yazma ile meşgul oldukları bilinmektedir. Hülefa-yı Raşidin'den Ömer, Osman, Ali'nin İslam'dan önce okuma yazma öğrendikleri ve Kureyş kabilesinde bunların sayısının 17'yi geçmediği belirtilmektedir (Öymen, 1963:63). Erken İslam döneminde Ali b. Ebi Talib ve Abdullah b. Abbas'ın yaptıkları halkalarla eğitim verdikleri bilinmektedir (Kazıcı, 1983:22). Hz. Ali'nin bilgisi, yiğitliği, doğruluğu, üstünlüğü, temizliği gibi vasıfları onu öne çıkarmıştır. Onun ismi ve ona ait sözler Konya Sırçalı Medrese, Konya Karatay Medresesi gibi pek çok eğitim yapısının duvarlarına işlenmiştir. Tokat Sümbül Baba Zaviyesi ve Antalya Karatay Medresesi de birer eğitim yapısı olarak inşa edilmiştir. İki yapı da dar üs-suleha olarak bilinmektedir. Bu yapılarda üç kollu çark şeklinde "Ali" isminin yazılması Hülefa-yı Raşidin arasında eğitime en fazla önem veren halife olması ile açıklanabilir. Tarihçi Mustafa Ali, Menakıb-ı Hünerveran adlı eserinde Ali b. Ebi Talib'in özel bir konumu olduğuna kufi yazı türündeki ustalığından ve hat sanatının en büyük piri olarak gördüğünden bahsetmektedir (Bağcı, 2014:219'den Mustafa Ali, 1926:13-14). Eğitim yapılarının yazının öğretildiği mekan olması sebebiyle Hz. Ali'ye ayrı bir sevgi ve saygı göstergesi olarak isminin işlendiği düşünülebilir. Üç kere yazılmasının da sembolik anlamı olmalıdır. Medreselerde tahsilin üç devre veya dereceye ayrıldığı bilinmektedir (Turan, 1948:78-79). Her bir derecede üç senelik bir eğitim alındığı belirtilmektedir (Kuran, 1969:4). Ayrıca Eski akademik ilkelere göre bir sınıfta 3 öğrenci olması koşulu ve bir kararı 3 kişi birlikte alınabileceği gibi sembolik anlamlar da vardır (Schimmel, 1998:76).

Edirne Uzunköprü'de Ali isminin yazılmasının çeşitli gerekçeleri vardır. Saltukname'de Edirne şehrini Hz. Ali tarafından gönderilen gazilerin fethettiğine dair inanç vardır (Çetin, 2014:197). Aynı köprüde seksen dokuzuncu ayak üzerinde aslan figürlü bir madalyon bulunmaktadır (Konuk, 2015:71). İslam aleminde Hz. Ali'nin asil gücünün, arslan figürü ile yansıtıldığı bilinmektedir. Dairesel biçimde yapılmış olan bu madalyonun önemi aslan figürünün görülmesinden ziyade bu aslanların üç kollu çark biçiminde yerleştirilmesi olmuştur (Görsel 27). Hareket halinde birbirini takip eden aslanlar, ayakları üzerinde durmaktadır. Ön ayaklarından birini ileriye doğru atmış kıvrılmış kuyruğu "S" şeklinde verilmiştir (Çizim 20). Aslanların baş kısımları eski fotoğrafta tam seçilememektedir. Ancak bunların madalyonun ortasında birleştiği ifade edilmektedir (Çulpan, 2002:104). Diğer süsleme gibi bu madalyon da günümüze gelememiş yerine kötü bir replika konulmuştur (Görsel 28).

Taçkapının mikro kozmos ile makro kozmos arasındaki bağı sağladığı ve girmek isteyen yapının evrendeki yerini vurguladığı ifade edilmektedir (Ögel, 1994:91). Üç kollu çark şeklinde "Ali" yazılarının ağırlıklı olarak taçkapılarda karşımıza çıkması Hz. Muhammed'in "Ben bilginin şehriyim Ali de onun kapısıdır." hadisinden kaynaklı olmalıdır. Dolayısıyla kapıların Hz. Ali'yi simgelediği görüşü mevcuttur (Çakmakoğlu Kuru, 2007:66). Mimarideki figür, motif veya yazı programı belli bir dünya görüşünün

ifadesi olarak yapıların uygun noktalarına konulmaktadır (Peker, 2006:32). 5 yapının taçkapısında yer alan Ali ismi şeklinde tasarlanan madalyonlar da tesadüfen değil belirli bir süsleme programı çerçevesinde bilinçli bir şekilde konulmuş olmalıdır. Taçkapılarda yer alan kürelerin veya madalyonların kozmolojik mahiyette yerleştirildikleri belirtilmektedir (Ögel, 1987:147). Aslan manasına gelen “Haydar” ve Allah'ın Arslanı anlamındaki "Esedullah" lakaplarıyla Hz. Ali anılmaktadır (Özkafa, 2017:2305). Aynı zamanda arslan burcu arasında bağ olduğu (Uzun, 1992:425-426) “Şir-i Hurşid” olarak Hz. Ali'nin güneş motifi ile temsil edildiği ifade edilmektedir (Sevgen, 1950:334). Anadolu taş tezyinatında aslan figürü kapı bekçisi gibi koruma mahiyetinde yapılması ile birlikte hükümdar yapılarına aidiyeti ile armavarî bir görünüş kazanmaktadır (Ögel, 1987:90). Bu minvalden bakınca “Ali” yazısı şeklindeki madalyonların aynı mahiyette yapıya yerleştirildiği söylenebilir. Bu yapılardan ikisinin Alaeddin Keykubad tarafından yaptırılan Sultan Hanları olduğu düşünülürse çarkların aynı zamanda armavari biçimde sultanı temsil etmesi için yerleştirildiği de belirtilebilir.

### **Kaynakça**

- Altunay, E. (2015). *Paganizm 2 Mezopotamya-Mısır*. İstanbul.
- Arık, M. O. (1969). “Malatya Ulu Camiinin Asli Planı ve Tarihi Hakkında”. *Vakıflar Dergisi*. 8. Ankara. ss.141-145.
- Arseven, C. E. (1965). “Kitabe”. *Sanat Ansiklopedisi*. II. İstanbul. ss.1101.
- Arslan, M. (2016). *Anadolu'da Selçuklu Çağı Cami ve Mescit Mimarisi (Plan-Mimari-Süsleme)*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi. Erzurum.
- Ayverdi, E. H. (1989). *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri I*. İstanbul.
- Bağcı, S. (2014). “Metinlerden Resimlere: Elyazma Tasvirlerinde Hz. Ali”. *Tarihten Teolojiye İslam İnançlarında Hz. Ali*. Ankara. ss.217-264.
- Black, J. G. A. (2003). *Mezopotamya Mitolojisi Sözlüğü Tanrılar İfritler Semboller*. İstanbul.
- Cavit, M. (1934). *Akşehir Kitabeleri ve Tetkikat, Kitabeler-Türbeler-Mezarlar, Akşehirde Gömülü Ünlü İnsanlar*. Muğla.
- Cooper, J. C. (1978). “Triquetra/Triskele/Fylfot”. *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. London. ss.181-182.



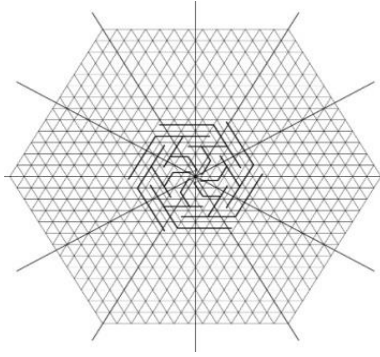
- Coşar, M. (2011). “Alevi-Bektaşî Kültüründe Sayılara Yüklenen Terim Değeri”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*. 60. Ankara. ss.113-128.
- Çakmakoğlu K. A. (2007). “Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Hz. Ali Yazıları”. *Millî Folklor*. 19(74). Ankara. ss.46-69.
- Çetin, İ. (2014). “Türk Halk Edebiyatında Hz. Ali”. *Tarihten Teolojiye İslam İnançlarında Hz. Ali*. Ankara. ss.193-216.
- Çetintaş, S. (1952). *Türk Mimari Anıtları Osmanlı Devri Bursa'da Murad I. ve Bayezid I. Binaları*. İstanbul.
- Çoruhlu, Y. (2010). “Şirvanşahlar Sarayı” *DİA*. 39. İstanbul. ss.213-214.
- Durukan, A. (2007). “Aksaray Sultan Hanı”. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. Ankara. ss.141-160.
- Ersoy, N. (2000). *Semboller ve Yorumları*. İstanbul.
- Ertuğrul, S. (2000). “İsâ Bey Camii” *DİA*. 22. İstanbul. ss.476-478.
- Eskici, B. (2007). “Eski Malatya Ulu Camii ve Cumhuriyet Dönemi Onarımları Üzerine”. *Konya Kitabı X Rüçhan Arık-M. Oluş Arık'a Armağan*. Konya. ss.361-370.
- Fırlalı, E. R. (1989). “Ali”. *DİA*. 2. İstanbul. ss.371-374.
- Gündoğdu, H. Bayhan, A. A. Aktemur, M. Kukaracı, İ. U. Çelik, A. & Güneş, B. (2006). Tarihi yaşatan il Tokat. *Ankara: PYS Vakıf Sistem Matbaa Müdürlüğü*.
- Günşen, A. (2007). “Gizli Dil Açısından Alevilik-Bektaşilik Erkan ve Deyimlerine Bir Bakış”. *Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları*. 2(2). Erzincan. ss.328-350.
- Hutt, A. & Harrow, L.(1979). *Islamic Architecture Iran 2*. London.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara.
- Kalafat, Y. (2004). *Altaylar'dan Anadolu'ya Kamizm Şamanizm*. İstanbul.
- Karamağaralı, N. (2006). “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Hz. Ali İkonografisi”. *Sanatta Anadolu-Asya İlişkileri Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı'ya Armağan*. Ankara. ss.297-316.

- Karaoğlan, H. (2015). "Anadolu'da Hz. Ali Tasavvurları: Kahramanmaraş Örneği". *KSÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 26. Kahramanmaraş. ss.37-70.
- Kazıcı, Z. (1983). *Ana Hatları ile İslam Eğitim Tarihi*. İstanbul.
- Konuk, N. (2015). *Edirne Uzunköprü'deki Osmanlı Devri Mimari Eserleri*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Konyalı, İ. H. (1945). *Nasreddin Hocanın Şehri Akşehir: Tarihi-Turistik Kılavuz*. İstanbul.
- Kramer, S. N. (1999). *Sümer Mitolojisi*. İstanbul.
- Kuban, D. (1965). *Anadolu Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*. İstanbul.
- Kuran, A. (1969). *Anadolu Medreseleri*. Ankara.
- Mercan, M. U. & M. E. (2003). *Tokat Kitabeleri*. Ankara.
- Mustafa A. (1926). *Menakıb- Hünerveran*. İstanbul.
- Necefoglu, H. (2017). "Türk Sanatında Hz. Ali Desenleri". *Yeni Türkiye Dergisi. İslam Dünyası Özel Sayısı*. IV(98). Ankara. ss. 558-562.
- Necipoglu, G. (1995). *The Topkapi Scroll-Geometry and Ornament in Islamic Architecture*. Santa Monica.
- O'flaherty, W. D. (1996). *Hindu Mitolojisi*. (Çev. Kudret Emiroğlu). İstanbul.
- Ocak, A. Y. (1983). *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*. İstanbul.
- Ogan, A. (1956). "Aydın Oğullarından İsa Bey Cami'i". *Vakıflar Dergisi*. 3. Ankara. ss.73-80.
- Ögel, S. (1987). *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*. Ankara.
- Ögel, S. (1994). *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*. İstanbul.
- Önge, Y. (1995). *Anadolu'da XII-XIII. Yüzyıl Türk Hamamları*. Ankara.
- Öymen, H. R. (1963). "İslamiyette Öğretim ve Eğitim Hareketleri I". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 1. Ankara. ss.61-79.

- Özbek, Y. (2002). *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)*. Ankara.
- Özbek, Y. (2007). “Tuzhisarı Sultan Hanı”. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. Ankara. ss.175-194.
- Özkafa, F. (2017). “Hayvan Tasvirli Hat Eserleri”. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*. 6(5). İstanbul. ss. 2299-2322.
- Özsayınar, Z. C. (2006). “Mimaride Yazı”. *Anadolu Selçukluları ve Beylikleri Dönemi Uygarlığı*. 2. Ankara. ss.487-491.
- Peker, A. U. (2006). “Evrenin Binası Mimaride Yazı ve Kozmolojik Anlam”. *Anadolu Selçukluları ve Beylikleri Dönemi Uygarlığı*. 2. Ankara. ss.31-41.
- Schimmel, A. (1954). “Dinde Sembolün Fonksiyonu Nedir?”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 3(3). Ankara. ss.67-73.
- Schimmel, A. (1998). *Sayıların Gizemi*. (Çev. Mustafa Küpüşoğlu). İstanbul.
- Schimmel, A. (2004). *İslamın Mistik Boyutları*. (Çev. Ergun Kocabıyık). İstanbul.
- Sevgen N. (1950). “Anadolu'da Koyun ve At Motifli Mezar Taşları”. *Tarih Dünyası*. 1(8). İstanbul. ss.333-336.
- Subaşı, H. (2002). “Hattat İsmail Hakkı Altunbezer ve Afyon Gedik Ahmet Paşa Camii Yazıları”. *VI. Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*. Afyonkarahisar. ss.429-452
- Turan, O. (1948). “Selçuklu Devri Vakfiyeleri III Celalettin Karatay Vakıflar ve Vakfiyeleri”. *Belleten*. XII(45). Ankara. ss.17-158.
- Tüfekçioğlu, A. (2001). *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*. Ankara.
- Uzun, M. (1992). “Edebiyatta Burç”. *DİA*. 6. İstanbul. ss.424-426.
- Zarcone, T. (2012). “The Lion of Ali in Anatolia: History, Symbolism and Iconology”. *The Art and Material Culture of Iranian Shi'ism*. New York. ss.104-121.



**Görsel 1:** Bünyan Ulu Camisi, Taçkapının Doğu Mihrabiye Alınlığı (A. Altın)



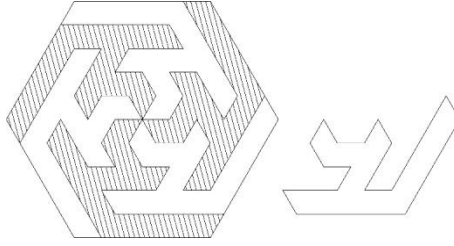
**Çizim 1:** Üçgen Izgarada Döndürme Simetrisi İle Çarkların Tasarlanması (A. Altın)



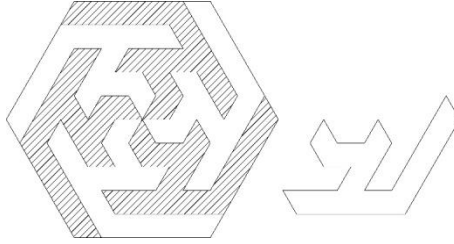
**Görsel 2:** Aksaray Sultan Hanı Taçkapısı (A. Altın)



**Görsel 3:** Aksaray Sultan Hamı Taçkapısı Köşebentindeki Süsleme (A. Altın)



**Çizim 2:** Aksaray Sultan Hamı Taçkapısındaki Madalyonun Çizimi (A. Altın)



**Çizim 3:** Antalya Karatay Medresesi Taçkapısındaki Madalyonun Çizimi (A. Altın)



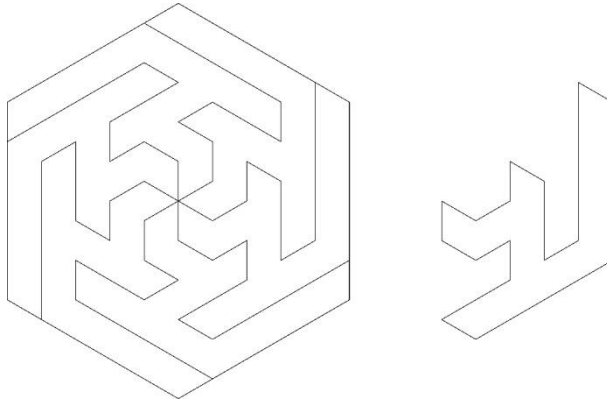
**Görsel 4:** Antalya Karatay Medresesi Taçkapısı Mihrabiye (M. Arslan'dan)



**Görsel 5:** Antalya Karatay Medresesi Taçkapısı Mihrabiye Köşebentindeki Süsleme Detay (M. Arslan'dan)



**Görsel 6:** Tokat Sümbül Baba Zaviyesi Taçkapısı (A. Altın)



**Çizim 4:** Tokat Sümbül Baba Zaviyesi Taçkapısındaki Madalyonun Çizimi (A. Altın)



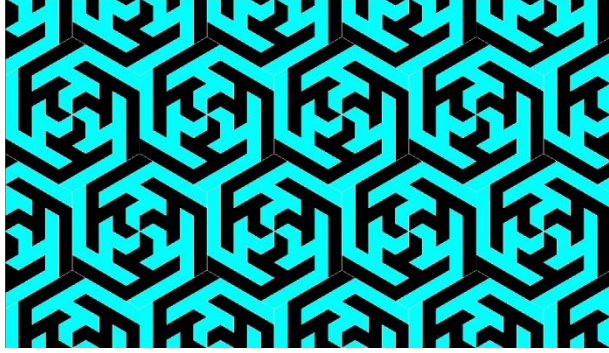
**Görsel 7:** Tokat Sümbül Baba Zaviyesi Taçkapı Köşebentindeki Süsleme (A. Altın)



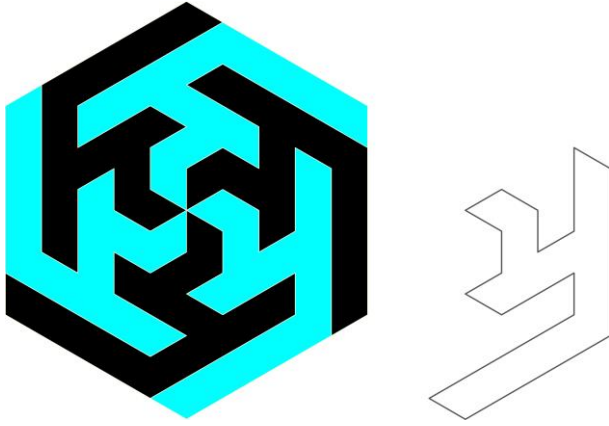
**Görsel 8:** Malatya Ulu Camisi Eyvan Kemerli Köşebent



**Görsel 9:** Malatya Ulu Camisi Eyvan Kemerli Köşebent Detay (A. Altın)



Çizim 5: Malatya Ulu Camisindeki Panonun Çizimi (A. Altın)

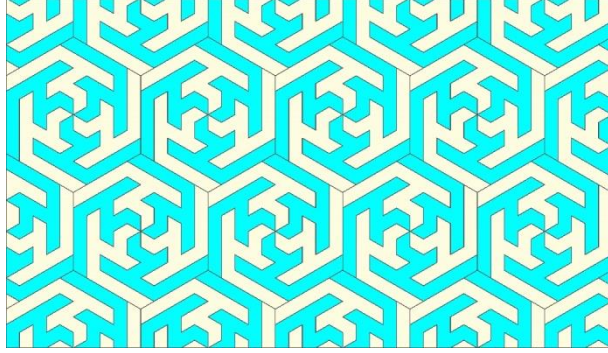


Çizim 6: Malatya Ulu Camisindeki Panonun Model Çizimi (A. Altın)

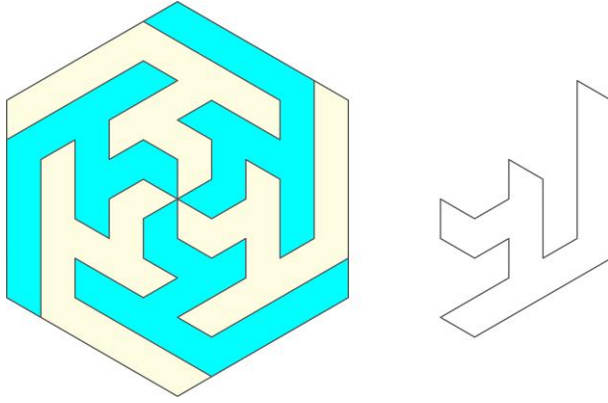


Görsel 10: Akşehir Ulu Camisi Mihrabı (A. Altın)





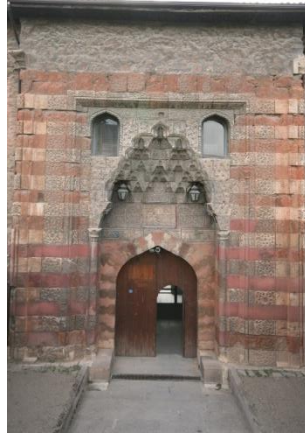
**Çizim 7:** Akşehir Ulu Camisindeki Panonun Çizimi (A. Altın)



**Çizim 8:** Akşehir Ulu Camisindeki Panonun Model Çizimi (A. Altın)



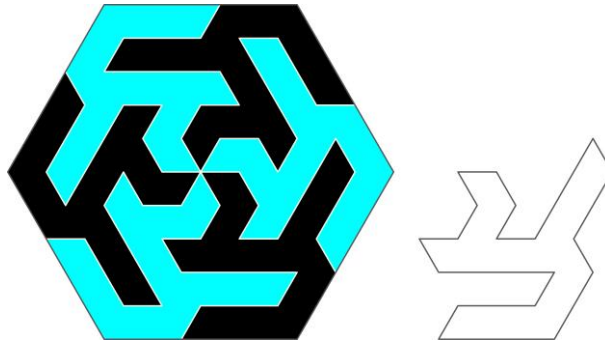
**Görsele 11:** Akşehir Ulu Camisi Mihrabının Köşebentindeki Süsleme (A. Altın)



**Görsel 12:** Tokat Gök Medrese Taçkapısı (A. Altın)



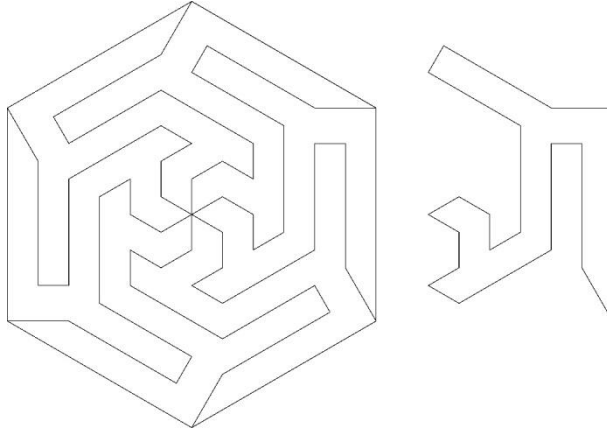
**Görsel 13:** Tokat Gök Medrese Taçkapısı Köşebentindeki Süsleme (A. Altın)



**Çizim 9:** Tokat Gök Medrese Taçkapısındaki Madalyonun Çizimi (A. Altın)



**Görsel 14:** Kayseri Tuzhisarı Sultan Hanı Kapalı Bölümünün Taçkapısı (M. Arslan'dan)



**Çizim 10:** Kayseri Tuzhisarı Sultan Hanı Taçkapısındaki Madalyonun Çizimi (A. Altın)



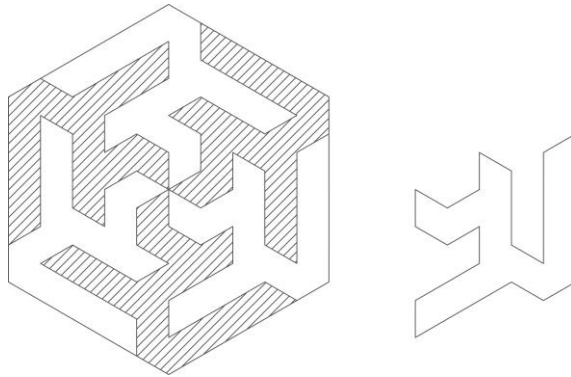
**Görsel 15:** Kayseri Tuzhisarı Sultan Hanı Kapalı Bölümünün Taçkapısındaki Süsleme (M. Arslan'dan)



**Görsel 16:** Selçuk İsa Bey Camisi Taçkapının Kuzeyinde Yer Alan İkinci Sıradaki Pencere (M. Yılmaz'dan)



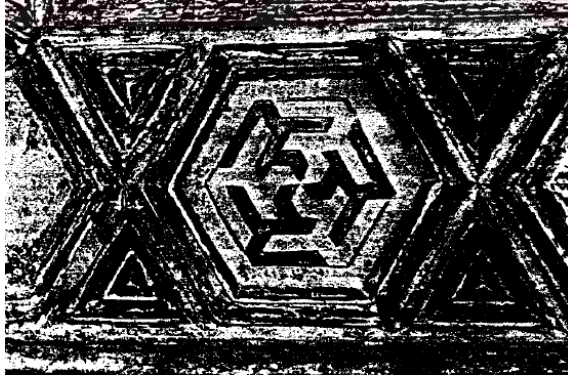
**Görsel 17:** Selçuk İsa Bey Camisi Pencerenin Alınlığındaki Süsleme (M. Yılmaz'dan)



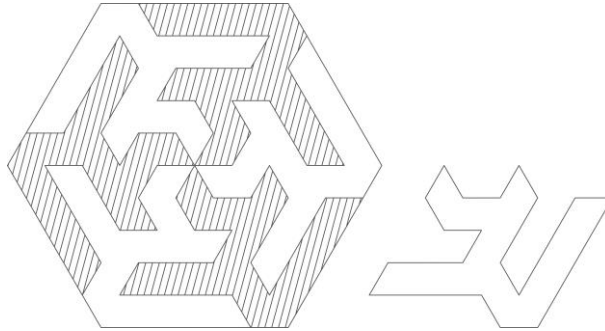
**Çizim 11:** Selçuk İsa Bey Camisi Pencerenin Alınlığındaki Madalyonun Çizimi (A. Altın)



**Görsel 18:** Yıldırım Bayezid Camisi'nin Kuzey Cephesindeki Pencere (Y. Özbek'ten)



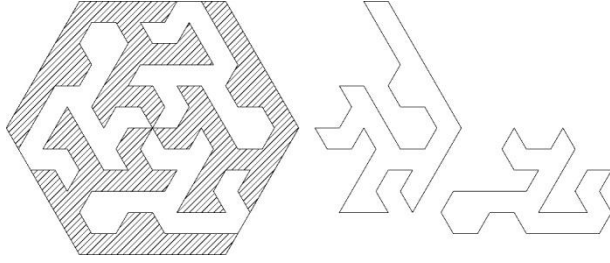
**Görsel 19:** Yıldırım Bayezid Camisi Pencerenin Lentosu ve Sövesindeki Süsleme (S. T. Yıldız'dan)



**Çizim 12:** Yıldırım Bayezid Camisi Pencerenin Lentosu ve Sövesindeki Madalyonun Çizimi (A. Altın)



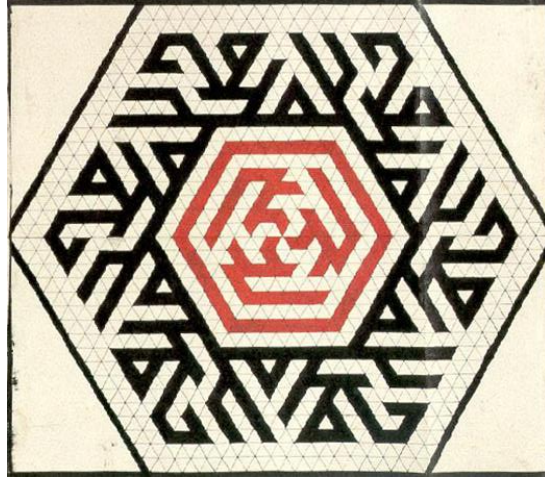
**Görsel 20:** Edirne Uzunköprü Memba Yönü 107. Ayak Üzerindeki Madalyonun Özgün Hali (C. Çulpan'dan)



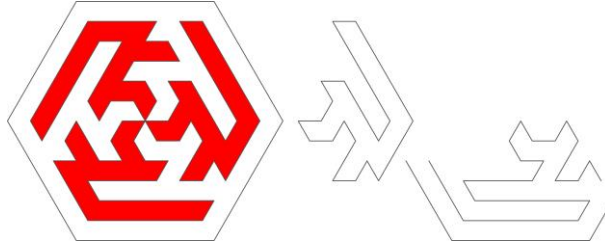
**Çizim 13:** Edirne Uzunköprü'deki Madalyonun Çizimi (A. Altın)



**Görsel 21:** Edirne Uzunköprü Memba Yönü 107. Ayak Üzerinde Yer Alan Replika Madalyon (N. Konuk'tan)



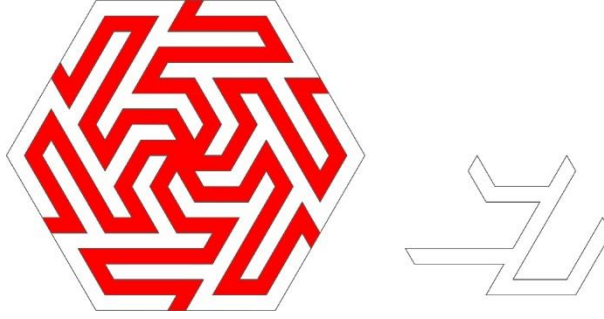
Çizim 14: Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Ruloda Yer Alan 71. Örnek (G. Necipoğlu'ndan)



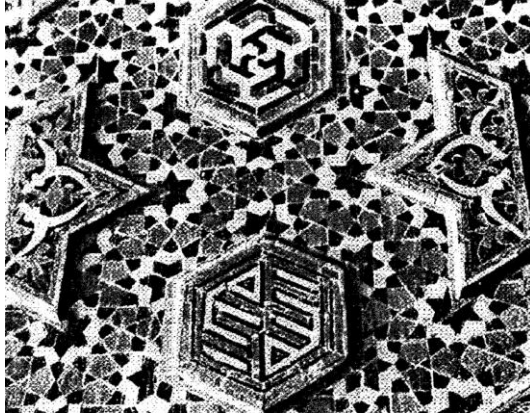
Çizim 15: Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Ruloda Yer Alan 71. Örneğin Çizimi (A. Altın)



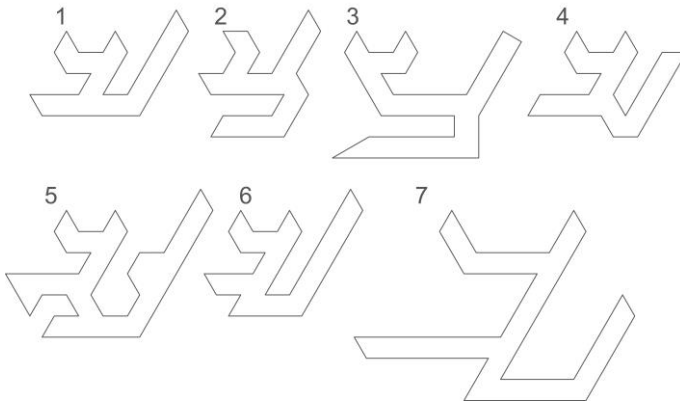
Çizim 16: Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Ruloda Yer Alan 91. Örnek (G. Necipoğlu'ndan)



Çizim 17: Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Ruloda Yer Alan 91. Örneğin Çizimi (A. Altın)



Görsele 22: Varzana Mescid-i Camisi'ndeki Süsleme (A. Hutt, L. Harrow'dan)



Çizim 18: Çarklardaki "Ali" İsimlerinin İstifleri (A. Altın)





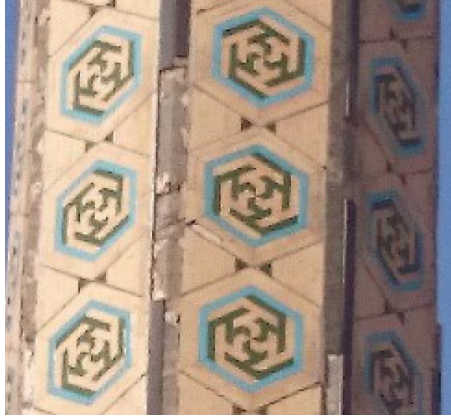
**Görsel 23:** Delhi Atğa Han Türbesi'ndeki Süsleme (H. Necefoğlu)



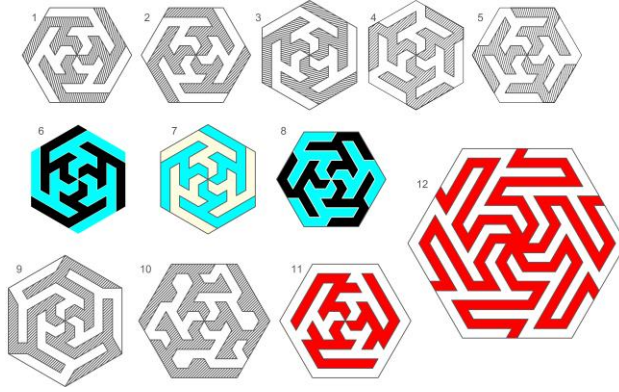
**Görsel 24:** Tahran'daki Behişt-i Zehra Camisi'nde Kubbe Göbeğindeki Süsleme (H. Necefoğlu)



**Görsel 25:** Bakü Şirvanşah Sarayı Kapı Alınlığındaki Üç Kollu Çark  
(<http://wikimapia.org>)



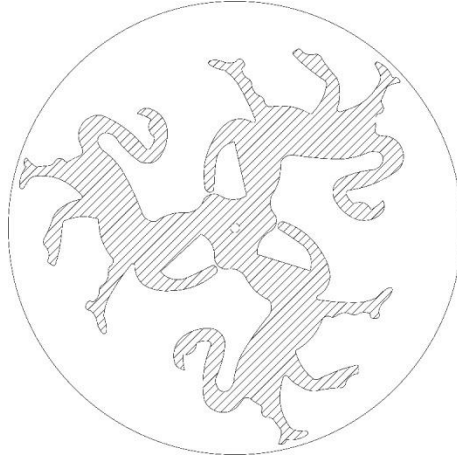
**Görsel 26:** Tebriz-Hoy Yolundaki Caminin Minaresindeki Süslemeler (H. Necefoğlu)



**Çizim 19:** Türk-İslam Eserlerindeki “Ali” İsmi ile Yapılan Çarklar (A. Altın)



**Görsel 27:** Edirne Uzunköprü Memba Yönü 89. Ayak Üzerindeki Madalyonun Özgün Hali (C. Çulpan'dan)



**Çizim 20:** Edirne Uzunköprü'deki Madalyonun Çizimi (A. Altın)



**Görsel 28:** Edirne Uzunköprü Memba Yönü 89. Ayak Üzerinde Yer Alan Replika Madalyon (N. Konuk'tan)

### **Extended Abstract**

Ali Abi Talib, who was born in Mecca about 22 years ago, is the son and son-in-law of the uncle of the Prophet Muhammad. For so many reasons, like being a relative of the Prophet, being one of the firsts to accept Islam, showing courage and heroism in wars, being the last of the four great caliphs, attaching importance to science, being martyred and assassinated, and specifically due to the school of Bektashism in Anatolia, the image of Ali appears more than the other three caliphs in the Turkish-Islamic art. The praise in the contemporary sources of the period for Hz. Ali is not something about Shi'ism or Sunnism in Turkish history but something originating from love and respect for Ali. This respect and love for him is sometimes embodied in the form of calligraphy (hüsn-ü hat) and sometimes found in the depictions like zulfiqar or lion.

In all societies, numbers have been given special meanings. Numbers have sometimes been associated with different positive or negative meanings

in several societies and cultures. One of the numbers laden with special meanings is the number three. This is the first digit with the beginning, middle and end. Life, birth, life and death; past, present and future; day, noon and evening in three phases. However, there are three basic colors: red, yellow and blue, and all other colors consist of these colors. The number three is also important because it is the first number to form a geometric shape. The planar line drawn from three non-linear points forms a triangular shape.

Geometric and written decoration has become an indispensable element in the decoration of architectural works in Turkish-Islamic art. Most of our buildings are decorated with carriages, medallions and generations written in different types of writing such as "ma'kili", "muhakkak", "celi sülüs", "celi ta'lik". Three-armed wheel ornaments, which are different adaptation of the swastika, wheel of fortune or pinwheel motifs encountered in geometric decoration, have been seen since prehistoric times. The symbol, considered as a symbol of good luck, consists of three successive branches. The three-spoke wheel is known in the western literature as triquetra, triskele or triskelion. In the Turkish-Islamic art, three-armed wheel decoration is seen in both Seljuk and Anatolian Dynasties and Ottoman architectural works. In the geometric ornament, the three-armed wheels have witnessed many different styles that have not been created on a single model. One of them is the example of the arms of the wheel written in Arabic "Ali" name. In general, the examples given in the medallion are designed with triangular grids. The model is repeated six times with rotational symmetry around the center. These six arms appear in the form of three arms as they are given in a male-female form with surface or color contrast. The models are designed using a triangular grid. Drawing on two triangular grids on the Topkapı scroll dating from the 15th-16th century in the Ottoman period gives us a good clue as to how the models were designed.

Within the scope of our study, three-armed wheel designed as "Ali" name was identified in the geometric decoration of 12 works during the Turkish-Islamic period. Seven of these date from the Seljuk period, while one is the Anatolian Dynasties (Aydinoğulları) and three date from the Ottoman period. In addition to Turkish-Islamic architecture, similar examples are found in the Baku Shirvan Shah Palace and the Varzana Mosque. These examples are likely to be more than we have identified.

The ornaments are usually made in the form of hexagonal medallions. Material is seen as tile in three buildings and stone in others. In 12 examples, there are 7 different stacks, the first letter "ع" is common to all, while the other two letters vary. The number 1 type of inscription is in 5 buildings and the number 4 type of inscription is in 2 buildings. The sequence no. 4 is also seen in the example in the Shirvan Shah palace in Baku. Each of the others has a different sequence.

As the samples in Tuzhisarı Sultan Han, Edirne Uzunköprü and Topkapı scrolls are formed in a 6-layer hexagonal covering each other, they

are larger than the other 5-layer samples. Sample numbered 91 in Topkapı scroll is made of 10 layers of hexagons covering each other. The wheels in the sample numbered 3 contrast neither surface nor color. These models appear to be in the form of a six-armed wheel with no male thread. Some of the wheels are rotated in a clockwise direction and some of them are rotated in the opposite direction.

The name “Ali” is used in many building groups such as religious, commercial and educational buildings. This could be actually explained by the love for Hz. Ali and the religious tolerance environment in Anatolia, while they could sometimes be associated with the sects of the constructors and the masters having these structures built.

## ÇANKIRI İNAÇ KÖYÜ ESKİ CAMİSİ VE ALÇI MİNBERİ\*

Betül ÖZCAN BALKIR\*\*

**Öz**

*İnaç, Çankırı'nın 8 km doğusunda kurulmuş bir köydür. Merkez ilçeye bağlı köyün eski camisi, Çankırı merkez ilçede bulunan ve Geç Osmanlı döneminden günümüze ulaşabilen 23 camiden biridir. Yapı, Anadolu Türk sanatında sıkça görülen dikdörtgen planlı, düz ahşap tavanlı camilerdendir. Bu çalışmamızda doktora tezimizin bir bölümünü meydana getiren İnaç Köyü Camisi'nin mimari özellikleri rölöve ve fotoğraflarla desteklenerek kısaca tanıtılacak; ayrıca ünik alçı minberi üzerinde de durularak Anadolu Tür mimarisindeki yeri belirtilecektir. Kuzey güney yönünde boyuna dikdörtgen planlı caminin üzeri içten düz ahşap tavan dıştan kırma çatı ile örtülüdür. Duvarları sıvalı yapının inşa malzemesi kabayonu taştır. Düşey dikdörtgen biçimli pencereleri, sade cepheleri ve duvarları ile sıradan bir taşra yapısı izlenimi vermektedir. Ancak bu eser, içerisinde barındırdığı alçı mihrabı ve özellikle de ünik alçı minberi ile özel bir yere sahiptir. Maalesef uzun zamandır ibadete kapalı cami, içindeki bu değerlerle birlikte yok olmaya terk edilmiştir. Caminin minberi, mimari unsurları ve bezemeleri itibarıyla genel minber özelliklerini taşımakla birlikte, yaptığımız araştırmada, alçı malzemeyle yapılmış başka bir minbere rastlamamamız nedeniyle, şimdilik ünik bir eser olarak Anadolu Türk Sanatı'ndaki yerini almıştır. Caminin ve özellikle minberin tanıtılıp, yetkililerin dikkatine sunulması, korumaya alınmasını sağlamak çalışmamızın aslı amacıdır.*

**Anahtar Kelimeler:** Çankırı, Cami, Türk Mimarisi, Alçı, Minber

## ANCIENT MOSQUE AND GYPSUM MINBAR IN ÇANKIRI İNAC VILLAGE

**Abstract**

*İnaç Village is a village located in 8 km east of Çankırı. The old mosque of the village, which is connected to the central district, is one of the 23 mosques in the central district of Çankırı that survived from the late Ottoman period. The building is one of the mosques with a rectangular plan and flat wooden ceilings frequently seen in Anatolian Turkish art. In this study, the architectural features of İnaç Village Mosque, which constitutes a part of our doctorate thesis, will be briefly introduced with a survey and photographs and also the special plaster minbar will be*

\* Çankırı İnaç Köyü Camisi, Nisan 2018'de tamamlamış olduğumuz "Çankırı İli Türk Dönemi Mimari Eserleri" başlıklı doktora tezimizde bir bölüm olmakla birlikte, ünik alçı minberinin Türk Sanat Tarihindeki yerinin önemini vurgulamak amacıyla ayrıca yayınlama gereği duyulmuştur. Bkz. ilgili tez: Özcan Balkır, B. (2018). Çankırı (Merkez İlçe ve Köyleri) Türk Dönemi Mimari Eserleri. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi A.B.D. yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara.

\*\* Dr. Araştırma Görevlisi, Yozgat Bozok Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, betulozcan77@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6634-2818>.

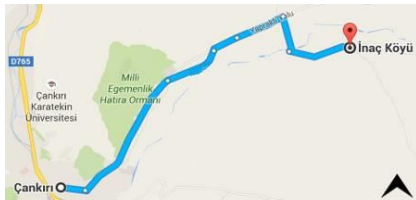
emphasized and its place in Anatolian Turkish architecture will be indicated. The rectangular planned longitudinal mosque is covered with a flat wooden ceiling from the inside and a hipped roof from the outside. The building material of the plastered walls is pitch-faced stone. Its rectangular windows, plain facades and walls give the impression of an ordinary rural structure. However, this work has a special place with the plaster mihrab and especially the plaster minbar which is unique. Unfortunately, the mosque, closed for a long time, has been left to disappear with these values. Although the minbar of the mosque has the characteristics of the general minbar in terms of its architectural elements and decorations, it has taken its place in Anatolian Turkish Art as a unique work since we did not come across another minbar made of gypsum material in our research. The purpose of our study is to introduce the mosque and especially the minbar and attract the attention of the authorities.

**Keywords:** Çankırı, Mosque, Turkish Architecture, Gypsum, Minbar

İnaç Köyü, Orta Anadolu'nun kuzeyinde, Batı Karadeniz sınırında bulunan Çankırı ili merkez ilçesine bağlıdır<sup>1</sup>. İlçenin 8 km doğusunda, 40°37'49.008" kuzey enlemi, 33°41' 45.996" doğu boylamında kurulmuştur (Harita 1-2). Çankırı merkez ilçede köy camileriyle birlikte çok sayıda ve farklı türde yapı çeşitliliği vardır. Çoğunluğu Geç Osmanlı dönemine tarihlenen bu yapılardan camiler ağırlıklı gruptur. Günümüze gelebilen camiler, örtü sistemi bakımından ahşap çatılı ve yığma/kâgır kubbeli olmak üzere iki gruba ayrılır. Düz ahşap tavanlı, dikdörtgen planlı camiler ve alçı mihraplarla ilgili genel yayınlar bulunmakla birlikte, İnaç Köyü Camisi ve minberi daha önce doktora tezimiz dışında herhangi bir çalışmada veya yayında yer almamıştır.

Doktora tezimizin de bir bölümünü oluşturan bu çalışmada, ahşap tavanlı camiler arasında yer alan İnaç Köyü Eski Camisi, mimari özelliklerinin yanı sıra ünik alçı minberi tanıtılarak, Anadolu Türk sanat ve mimarlık tarihi içindeki yeri ve önemi belirtilecektir.

Cami, köyün merkezinde, doğudan batıya hafif eğimli bir arazi üzerine inşa edilmiştir. Kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı, içten ahşap tavanlı dıştan kırma çatılı bir kuruluşa sahiptir (Fotoğraf 1).



**Harita 1:** İnaç Köyü Yolu  
(<https://www.google.com.tr/maps/>)(13.05.2016'da alındı)



**Harita 2:** İnaç Köyü Eski Cami konumu(GoogleEarth'ten 13.5/2016'da alındı)

<sup>1</sup>19. yy' a ait Şerhiye sicillerinde İnaç Köyü'nün adı geçmekle birlikte, 16. Yy. tapu tahrir defterlerinde kaydı yoktur: Kankal, 2011, 48; Elişol, 2008, 26. 18. yy' a ait defterlerde İnaç Karyesi'nin adına rastlanır: VGM 1131 numaralı defter, sayfa 25, sıra:17; VGM 1105 numaralı defter, sayfa 71, sıra:3; VGM 1104 numaralı defter, sayfa 75, sıra:6; VGM 1147 numaralı defter, sayfa 79, sıra:4.



**Fotoğraf 1:** İnaç Köyü Eski Cami, kuzeydoğudan görünüm.

Yapım kitabesi günümüze gelemeyen yapı hakkında; Çankırı Hurufat defterlerinde “İnaç Karyesi Camisi” ile ilgili H. Ramazan 1123/ M. Ekim Kasım 1711 tarihli kadı arzı<sup>2</sup>, H. Cemaziyelevvel 1146/ M. Ekim-Kasım 1733 tarihli inayet<sup>3</sup>, H. Muharrem 1167/ M. Ekim- Kasım 1753 tarihli tevcih<sup>4</sup> ve H. Recep 1197/ Haziran- Temmuz 1783 tarihli<sup>5</sup> kayıtlara rastlanmıştır. Bu belgelerden hareketle caminin 1711 tarihinden önce inşa edilmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Mimari yönden orijinal durumunu büyük ölçüde koruduğunu düşündüğümüz eser, yıllardır ibadete kapalı olması nedeniyle oldukça harap ve bugünde kullanılmamaktadır.

Yapı, kuzey güney yönünde dikdörtgen planlı ibadet mekânı ve bunun kuzeyine eklenen giriş ve depo olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Dikdörtgen planlı ibadet mekânının kuzeybatısında giriş kapısı, güneyde eksende yarım daire mihrap nişi, bunun iki yanında simetrik birer pencere. Güneybatı köşede minber, güneydoğu köşede vaaz kürsüsü, kuzeyde de doğu-batı yönünde dikdörtgen kadınlar mahfili vardır. Mahfile kuzeybatı köşede yer alan merdivenlerle çıkılmaktadır. Kadınlar Mahfili ekseninde yarım daire şeklinde ibadet mekânına doğru taşmaktadır. Yapının kuzeyine sonradan eklenen giriş mekânı doğu batı doğrultusunda dikdörtgen planlı, depo bölümü ise L planlıdır. Giriş ve deponun duvar kalınlığı ana kütleli duvar kalınlıklarının  $\frac{1}{4}$ 'ü kadardır. Kuzeyde üst kata çıkan 7 basamaklı bir merdiven vardır (Çizim 1). Mekânların üzeri düz ahşap tavan ve dıştan kırma çatı ile örtülüdür.

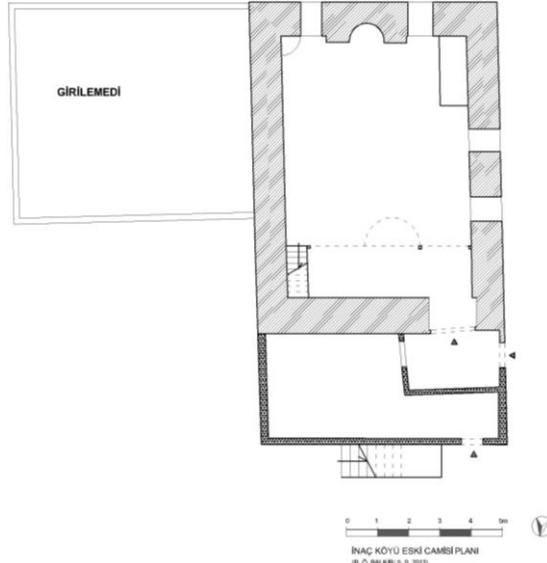
<sup>2</sup> VGM 1131 numaralı defter, sayfa 25, sıra:17.

<sup>3</sup> VGM 1105 numaralı defter, sayfa 71, sıra:3.

<sup>4</sup> VGM 1104 numaralı defter, sayfa 75, sıra:6.

<sup>5</sup> VGM 1147 numaralı defter, sayfa 79, sıra:4.





Çizim 1: İnaç Köyü Eski Cami planı. B. Ö. Balkır/ 5.9.2013

Ana binanın inşa malzemesi, mahfil katında duvarda yer alan bir çatlaktan gördüğümüz kadarıyla kabayonu taştır. Giriş ve depo ise hıms tekniğinde ahşap iskelet arası kerpiç dolguludur. Minare, mahfil, tavan ve pencere- kapı doğramaları ahşaptır, minber ve mihrap ise alçı malzemelidir. Çankırı’da hatta Anadolu’da günümüze gelebilen tek alçı minberdir.

Cepheler, ana kütle ve örtü sisteminden ibaret iki kademelidir. Cephe yüzeyleri sıvalı olduğundan son derece kütleli bir görünüş sergiler (Fotoğraf 1-5). Dıştan kiremit kaplı kırma çatı ile örtülüdür. Çatının dört yöndeki uzantısı aynı zamanda saçağı da teşkil etmiştir.

Cami, güneydoğudan kuzeybatıya hafif eğimli bir araziye inşa edildiğinden doğu cephesi diğerlerine göre daha alçaktır. Doğu cephede herhangi bir açıklık yoktur (Fotoğraf 5). Cephenin güney yanına sonradan, bugün odunluk olarak kullanılan bir bölüm eklenmiştir. Odunluk kilitli olduğundan içeri girilememiştir.

Pencere sayıları ve düzenlemeleri cephelere göre farklılık gösterir. Güney ve batı cephede alt seviyeye yerleştirilmiş tek sıra, kuzey cephede de üst seviyede tek sıra pencere açılmıştır (Fotoğraf 2-4).

Güney ve batı cephelerde ikişer pencere vardır. Batı cephenin kuzeyinde giriş mekânının kapısı yer alır.

Doğu cephede herhangi bir açıklık yoktur (Fotoğraf 5). Cephenin güney tarafında sonradan bitleştirilmiş odunluk bulunur.

Pencerelerin hepsi boyuna dikdörtgen biçimlidir. Kuzey cephedeki hariç diğerleri daha küçük boyutludur. Kuzey cephedeki pencereye ahşap çubuklardan hazırlanmış şebekeler yerleştirilmiştir (Fotoğraf 6). Çubukların kesişme yerlerinde yine ahşaptan yapılmış köşeleri pahlı kübik biçimli

lokmalara yer alır. Pencerelerin düz ahşap söveleri ve dış kenarlarında ahşap kasaları vardır.



**Fotoğraf 2:** Batı cephe.



**Fotoğraf 3:** Güney cephe.



**Fotoğraf 4:** Kuzey cephe.



**Fotoğraf 5:**Doğu cephe.



**Fotoğraf 6:** Kuzey cephedeki pencere

Batı cephenin kuzeyinde yer alan giriş bölümünün kapısı, dikdörtgen bir açıklığa sahiptir (Fotoğraf 2). Kuzey cephenin batısında açılmış dikdörtgen biçimli kapı, deponun girişidir (Fotoğraf 4). Kapı kilitli olduğundan içeri girilememiştir. Kapının biraz doğusuna kabayonu taşla inşa edilmiş merdiven bitştirilmiştir. Merdivenden mahfilin ikinci katı ile bağlantılı dikdörtgen biçimli üçüncü bir kapıya ulaşılır.

Batı cephenin kuzey köşesine çatıyı delerek yükselen, yandan ahşap ayaklarla desteklenen direktten oluşan sembolik minare yerleştirilmiştir (Fotoğraf 2,4). Minare metal malzemeden konik külahla ve tepesinde yukarı bakan tek hilalden meydana gelen alem yer alır.

Batıdaki kapıdan doğu batı yönlü dikdörtgen planlı küçük bir giriş mekânına geçilir (Fotoğraf 7). Düz ahşap tavanla örtülü bu mekânın doğusunda depoya açılan, boyuna dikdörtgen biçimli bir pencere vardır (Fotoğraf 8). Girişin güney duvarının batı ucunda boyuna dikdörtgen harim kapısı yer alır (Fotoğraf 9).



**Fotoğraf 7:** Giriş mekânı.



**Fotoğraf 8:** Giriş mekânının doğu duvarındaki pencere



**Fotoğraf 9:** Giriş mekânı güney duvarındaki harim kapısı

Harim, kuzey güney yönünde dikdörtgen planlı, düz ahşap tavanlıdır (Fotoğraf 10-13). Bir hayli harap durumdaki caminin duvarları sıvalıdır, yer yer çatlaklar göze çarpar. Caminin zemini ahşap kaplamayla yükseltilmiştir. Dairesel panolar içindeki yazılar haricinde duvarlarda süsleme yoktur. Süslemeler, ahşap tavan yüzeyinde, alçı minber ve mihrapta yoğunur. Pencere açıklıkları cephelerle aynı düzen ve görünüşü yansıtırlar.

Pencerelerin iç sövelerine de ahşap kasalar yapılmıştır. Güney duvardaki pencereler mihrabın hemen iki yanına simetrik yerleştirilmiştir.



**Fotoğraf 10:** Doğu duvar.



**Fotoğraf 11:** Batı duvar.



**Fotoğraf 12:** Güney duvar.

Harimin kuzeyinde ahşap iki katlı mahfil yer alır (Fotoğraf 13). Mahfil kuzey duvar boyunca uzanır. Ayrıca deponun üstü de mahfile dâhil edilmiştir. Altta üç, üstte geride iki adet ahşap direkle desteklenmiştir. Batı yandaki direk duvara bitişiktir. Alttaki desteklerin S kıvrımlı yastıkları vardır. Bu yastıkların kirişlerle birleşmesiyle batıdaki ve ortadaki açıklık aynalı kemer görünümü kazanmıştır. Doğudaki alt direk ile doğu duvar yarım daire bir kemerle birbirine bağlanmıştır. Mahfilin orta bölümü, yarım daire balkon şeklinde harime doğru çıkıntı yapar. Önüne bir parmaklık yerleştirilmiştir. Mahfil üst katına harimin doğu duvarının kuzeyine bitiştirilmiş merdivenle ulaşılır. Bütün direkler alt ve üstte kare prizma biçimli olup, belli bir seviyede alttan ve üstten pahlanarak sekizgene dönüştürülmüştür (Fotoğraf 14 a, b). Alttaki direklerin profilli kare biçimli başlıkları vardır. Pahlar tek bir mukarnas dilimi biçimindedir ve başlangıç ve bitiş yerleri ok ucu şeklinde kabarma olarak yapılmıştır. Alttaki pahların biraz üstünden, üsttekilerin de biraz altından ince ikişer bilezik yapılmıştır. Üstteki direkler daha basit olup, pahların ucu sade birer mukarnas dilimi şeklindedir. Üst direklerin kare prizma başlıkları ve kaideleri arasında iki dilimli akordeon biçimli birer süsleme yer alır. Üstteki direklerin kuzeyinde alttaki depo ve giriş kısmının üzerine denk gelen kısım yer alır. Burası da harimin özgün kuzey duvarı kaldırılarak mahfile dahil edilmiştir.



**Fotoğraf 13:** Kuzey duvar.



**Fotoğraf 14:** Alt üst direklerden örnek

Mihrap, güney duvarda eksene yerleştirilmiş, duvardan harime doğru hafif taşıntılı boyuna dikdörtgen bir kütleyle sahiptir (Fotoğraf 15). Yarım daire mihrap nişi yedi sıra mukarnas kavsaralıdır. Mihrap nişi dıştan dört silme ile çerçevelenmiştir.

Alçı minber, güneybatı köşede batı duvara bitişik yapılmıştır (Fotoğraf 16, 19 a-b). Geometrik süslemelerle hareketlendirilmiştir. Çankırı'da ve Anadolu'da günümüze gelebilmiş tek alçı minberdir.

Vaiz kürsüsü, güneydoğu köşede ahşap malzemeli, çeyrek daire biçimli ve çeyrek koni kaideli sade bir düzenlemeye sahiptir (Fotoğraf 18).



*Fotoğraf 14: Mihrap*



*Fotoğraf 15: Minber*



*Fotoğraf 16: Vaiz kürsüsü.*

Eserde süsleme, minberde, mihrapta, tavanda, duvarlarda ve taşıyıcılarda karşımıza çıkar. Bunlar, ahşap çakılarak applike, alçı kalıplama ve boyama olarak gruplandırılır.

Tavan ortada dairesel göbek, etrafında ana tavan ve dış çerçeve olmak üzere üç bölümden oluşur. (Fotoğraf 18). Göbek, üç kademeli çokgen merkezden çıkan profilli çıtalarla birbirinden ayrılan yirmi dört kollu yıldız şeklinde düzenlenmiştir. Yıldızın çerçeveleri sarı, içleri kırmızı renge boyanmıştır.

Ana tavan, profilli çıtaların birbirine dik çakılmasıyla kasetlenmiştir. Tavanın köşelerinde göbekte yer alan yıldızın çeyreği yerleştirilmiştir.

Dış çerçeve içbükey enli bir silmeyle ana tavadan ayrılır. Çerçeve ana tavadan harime doğru taşıntılı yapılmıştır. Çerçevenin köşelerinde çıtalarla geometrik desenler meydana getirilerek süsleme yapılmıştır.



*Fotoğraf 17:* Tavan.

Minber, doğu yan aynası iç içe iki dik üçgen şeklindedir (Fotoğraf 19b, 20). Üçgenin ortasında daha küçük boyutlu bir dik üçgen kabartma olarak yapılmıştır. Bu üçgenin merkezinde de yarım küre biçimli kabaralı göbeği olan bir yıldız çiçeği motifi vardır

Korkuluk, üç sıra silmeden meydana gelir (Fotoğraf: 19b, 20). Alttaki ve üstteki silmede, yarım altıgenlerin kesişmesiyle aralarda uzatılmış altıgen ve ortalarda baklavalardan oluşan geometrik süsleme görülür. Baklavalanın ortasında dilimli kabaralar, uzatılmış altıgenlerin içinde ise eşkenar dörtgen/baklava merkezli çarkı felek kompozisyonunun çeşitlemesi vardır. Uç kısımlar içe sipiral olarak dönerek, yatay eksenlerde ok uçlarıyla sonlanmaktadır. Ayrıca, bu kompozisyona eli belinde ve ok ucu kompozisyonunda denilmektedir (Fotoğraf 21). Korkulukta altıgenlerin çapraz köşelerinden geçen zig zag biçimindeki kırık çizgilerin altıgenlerin dikey ekseninde düz çizgilerle kesişmesiyle aralarda düzgün olmayan dörtgenlerden oluşan geometrik kompozisyon görülmektedir.

Korkulukla kapı sövesi ve köşk sövesi arasında, üst tarafı S-C kıvrımlarla hareketlendirilmiş köşelikler yapılmıştır.

Minber süpürgeliğinin alt kısımları, zemin yükseltildiği için döşemenin altında kalmıştır. Aynalıktan enine dikdörtgen bir süsleme şeridiyle ayrılır (Fotoğraf 22). Şeridin altındaki bölüm dikine bir süsleme şeridi ile iki bölüme ayrılmıştır. Bu bölümlerin içine dekoratif birer kaş kemer yapılmıştır. Süpürgelik, köşk altı diğer bölümlerdeki silmelerde de korkuluktaki süslemelerin aynısı yapılmıştır. Köşk altında aynalı kemer biçiminde bir geçiş bölümü yer alır buranın üstü düz sıvalıdır (Fotoğraf: 23a). Köşk altı, köşk kısmını da içine alacak şekilde bir süsleme şeridi ile çerçevelenmiştir. Köşk kısmının güney ve batı tarafı duvara bitişiktir. Kuzey ve doğu tarafı aynalı kemerle dışa açılır (Fotoğraf: 23b). Kûlah, yukarıya doğru daralan silindir biçiminde bir kaideye oturur (Fotoğraf: 23c). Kaide, konik biçimli kûlahtan enli bir kaytan silme ile ayrılır. Kûlahın tepesinde alem yer alır. Minber kapısı, kaş kemerli bir açıklığa sahiptir (Fotoğraf 24a). Kapının etrafında iki sıra süsleme şeridi yer alır (Fotoğraf: 24b). Dıştaki şeritte kıvrım dal üzerinde rumilerden meydana gelen bitkisel bezeme, içteki şeritte ise iç içe geçmiş daireler içinde yıldız biçimli geometrik bezeme vardır. Çerçevenin üstündeki alınlıkta enine dikdörtgen bir pano içinde “Bismillahirrahmanirrahim” yazmaktadır (Fotoğraf 25). Kapı ortada üç dilimli tam yanlarda yarım palmet biçiminde tepelikle sonlanır. Tepeliğin ortadaki üçgen bölümünde dekoratif bir süsleme yapılmıştır. Kapının doğu sövesinde, korkuluktaki kompozisyona yer verilmiştir. Minber çerçeveleri yeşil, kırmızı ve mavi renklerle boyanmıştır.



**Fotoğraf 18:** a) Minber kuzeyden b) Minber doğudan görünüşü





**Fotoğraf 19:** Minber aynası ve korkuluğu



**Fotoğraf 20:** Korkuluk silmelerinden ayrıntı



**Fotoğraf 21:** Süpürgelik.



**Fotoğraf 22:** a) Köşk altı.

b) Köşk kuzey yanı.

c) Külâh.



**Fotoğraf 23:a)**Minber kapısı.



**b)** Kapı sövelerindeki süslemeler.



**Fotoğraf 24:** Kapı alınlığı.

Alçı mihrap da minber kadar yoğun ve minberle benzer süslemeye sahiptir. Güney duvarından hafif taşıntı yapan dikdörtgen biçimli bir kütleyle sahip mihrap yan yana iki geniş, iki dar olmak üzere dört süsleme şeridi ile çerçevelenmiştir (Fotoğraf 26-27). Çerçevelerden en dıştakinde iki sıra mukarnas dizisi yer alır. Mukarnasların içine zeytin dalı gibi bitkisel bir motif yapılmıştır (Fotoğraf 28). Bir sonraki enli şeritte minber bölümlerini ayıran ve çerçeveyeleyen silmelerdeki geometrik kompozisyona yer verilmiştir. Sonraki ince şeritlerde de minber kapısının çerçevesindeki düzen tekrarlanmıştır. Kavsara kemer köşeliklerinde birer kabara yer alır (Fotoğraf 29). Kabaların ortasına yıldız biçimi oyulmuştur. Etrafında ise damla ve daire motiflerine yer verilmiştir. Mihrap nişi yarım daire kesitlidir (Fotoğraf 26). Yedi sıra mukarnaslı kavsaranın en alt sırasında üç dekoratif aynalı kemer yapılmıştır (Fotoğraf 30-31). Ayrıca iki yanlarında da yarım aynalı kemer yer alır. Kemerlerin yaslandığı dekoratif ayakların ortasına da küçük

kabaralar yerleştirilmiştir. Her bir kemerin içinde ortası kabaralı dairesel biçimli yıldız çiçeği yapılmıştır. İkinci sırada sivri kemerli üç küçük niş yer alır (Fotoğraf 32). Her bir nişin içinde kazındığı için okunamayan Arap harfli yazılar vardır. Mihrap mavi, kırmızı, yeşil ve beyaz renklerle boyanmıştır.

Duvarlarda pencerelerle tavan arasında kalan bölüme kırmızı çerçeveli siyah zemin üzerine sarı renkli yazılardan oluşan panolar yapılmıştır. Güneyde mihrabın batı tarafında “Allah”, doğu tarafında “Muhammet” (Fotoğraf 33); batı duvarda güneyden kuzeye doğru sırayla “Ebubekir”, “Osman”, “Hasan”; doğu duvarda da güneyden kuzeye doğru sırayla, “Ömer”, “Ali”, “Hüseyin” isimleri yazmaktadır.



**Fotoğraf 25:**Mihrap



**Fotoğraf 26:**Mihrap çerçevesindeki kompozisyon



**Fotoğraf 27:** Çerçevdeki mukarnasların içindeki bezeme



**Fotoğraf 28:** Köşeliklerdeki kabaralar



**Fotoğraf 29:** Mihrap kavsarası



**Fotoğraf 30:** Kavsaranın en alt sırasındaki süsleme



**Fotoğraf 31:** Kavsaranın ikinci sırasındaki yazılar.



**Fotoğraf 32:** Güney duvardaki yazı panoları.

İnaç köyü Camisi, kuzey güney yönünde dikdörtgen planlı ve düz ahşap tavanlı cami şemasındadır. Dıştan kırma çatı örtülüdür. Cepheleri ve duvarları son derece sade yapının duvarları kabayonu taşla inşa edilmiş ve sıvanmıştır.

Türk mimarisinde dikdörtgen planlı, düz ahşap tavanlı cami şeması Anadolu Selçukluları döneminden Osmanlı'nın son zamanlarına kadar her dönemde karşımıza çıkar. Ahşap kirişlemeli tavanın ahşap direklerle desteklendiği örnekler, özellikle erken dönemlerde ilk örneklerini verirken<sup>6</sup>,

<sup>6</sup>Ahşap destekli camilerle ilgili genel bilgi için bkz.: Kızıltan, A. (1958). *Anadolu Beyliklerinde Cami ve Mescitler*. İstanbul; Otto-Dorn, K. (1959). "Seldschukische Holzsaulenmoscheen in Kleinasien". *Aus Der Welt*

17. yüzyıl' dan itibaren kirişlemeli ve ahşap direklerinin yanı sıra duvarlar tarafından taşınan düz ahşap tavanlı örnekler yaygınlaşır. Ahşap kirişlemeli örneklerin çok azı mihrap duvarına paralel sahnalara bölünmüş enine dikdörtgen plan gösterirken<sup>7</sup>, büyük çoğunluğu mihrap aksı boyunca dikdörtgen planlı, mihrap duvarına dik sahnalara ayrılmış orta sahnın genelde geniş ve yüksek tutulduğu örneklerdir<sup>8</sup>. Özellikle Taşra'da çoğu cami ve mescit genellikle bu plan şemasını yansıtır. Çankırı cami ve mescitlerinde de düz ahşap tavan ve çoğunlukla mihrap aksında dikdörtgen plan şeması yaygındır. Ahşap tavanlı dikdörtgen planlı bu camilerde tavan doğrudan duvarlara oturmaktadır. Çankırı Merkez ilçede İmaret Camisi<sup>9</sup>, Alacamescit C.<sup>10</sup>, Karataş C.<sup>11</sup>, Ovacık<sup>12</sup>, Çayırpınarı<sup>13</sup>, İçyenice<sup>14</sup>, Küçüklü<sup>15</sup>, Başgeğmez<sup>16</sup>, Karadayı<sup>17</sup>, Dutagaç<sup>18</sup>, Beşdut<sup>19</sup>, Çağabey<sup>20</sup>, Paşa<sup>21</sup>, Alaçat<sup>22</sup>,

---

**Der İslamischen Kunst, Festschrift für Ernst Kühnel.** Berlin, 59-88; Otto-Dorn, K. (1962). "Der Seldschukische Moscheebau in Kleinasien", *Institut für Auslands-Beziehungen, Stuttgart, Zeitschrift für Kulturaustausch*, 2-3, 158-163; Öney, G. (1971). *Ankara'da Türk Devri Yapıları*. Ankara; Aslanapa, O. (1993). *Türk Sanatı*. (3. Baskı). İstanbul; Kuran, A. (1993). "Anadolu'da Ahşap Sütunlu Selçuklu Mimarisi". *Malazgirt Armağanı*. (2. Baskı). Ankara: TTK Yay., 179-186; Erdemir, Y. (1987). "Tokat Yöresi'ndeki Ahşap Camiler'in Kültürümüzdeki Yeri". *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu (2-6 Temmuz 1986)*. Ankara, 295-312; Çal, H. (2000). *Niğde Şehri'ndeki Ahşap Tavanlı Camiler ve Mescitler*. Ankara.

<sup>7</sup> Enine dikdörtgen, mihrap önüne paralel sahnalı eserlerden Afyon Ulu C. (1272) için bkz., Otto-Dorn, 1959, 59-64; Erken, 1983, 94-100. Sivrihisar Ulu C. (1275) için bkz., Otto-Dorn, K. (1965-1967). "Die Ulu Dschami in Sivrihisar", *Anadolu (Anatolia)*. IX, 161-168. Niğde Şah Mescidi (1413) için bkz., Diez E., Aslanapa O., Koman, M. (1950). *Karaman Devri Sanatı*. İstanbul, 158; Kızıltan, 1958, 32-34; Çal, 2000, 3-10.

<sup>8</sup> Ahşap direkli kirişlemeli ahşap çatılı mihrap aksında dikdörtgen planlı camilere örnek olarak *Konya Sahip Ata C.* (1258): Karamağaralı, H. (1982). " Sahip Ata Camii'nin Restitüsyonu Hakkında Bir Deneme". *Rölöve ve Restorasyon Dergisi*. 3, 49-75; *Ankara Arslanhane C.* (13. yy.): Otto-Dorn, 1959, 64-69; Öney, 1971, 20-24; *Beşşehir Eşrefoğlu C.* (1297-1299): Kızıltan, 1958, 36-46; Otto-Dorn, 1959, 77-84; *Konya Meram Mescidi* (1402-1424): Diez-Aslapa-Koman, 1950, 142 ve Kızıltan, 1958, 24; *Kasabaköy Candaroğlu Mahmut Bey C.* (1366): Akok, M. (1946). "Kastamoun'nun Kasabaköyünde Candaroğlu Mahmut Bey Camii". *Bulleten*. CX (37), 293-301 ve Kızıltan, 1958, 55-62; *Ayaş Ulu C.* (15.yy. başı): Otto-Dorn, 1959, 72 ve Karamağaralı, B. (1973). "Ayaş Ulu Camii". *Ayaş ve Bünyamin Ayaş, Tarihte-Günümüzde Ayaş ve Bünyamin Ayaş-i Sempozyumu (Ayaş, 2-4 Temmuz 1993)*. Ankara, 53-59; *Ankara Hacı İvaz Mescidi* (14.yy. sonu-15. Yy. başı): Beyazıt, M. (2007). "Ankara Hacı İvaz Mescidi". *A. Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. 47/1, 179-201; *Kastamonu Küreihadit Köyü İsmail Bey C.* (1451): Kızıltan, 1958, 64-68; *Ayaş Bünyamin C.* (15.yy. sonu): Erken, 1983, 481-483; *Karaman İlisra Köyü C.* (1533 onarımı): Diez-Aslanapa-Koman (1950), 104-105; *Kırkkale Balı Şeyh Yukarı C.* (16.yy.): Erken, 1983, 511-513; *Yozgat Divanlı Köyü C.* (1678-1679): Acun, H. (2005). *Bozkaz Sancağı'nda (Yozgat İli) Türk Mimarisi*. Ankara, 302-304; *Yozgat Gelingüllü Köyü C.*: Acun, 2005, 210-211 yayınlarına geçmiş belli başlı eserlerdir, ancak bu tarz eserlerin daha fazla olduğu da bilinmektedir.

<sup>9</sup> Özcan Balkır, 2018: 58-77.

<sup>10</sup> Özcan Balkır, 2018: 199-217

<sup>11</sup> Özcan Balkır, 2018: 218-233.

<sup>12</sup> Özcan Balkır, 2018: 256-278.

<sup>13</sup> Özcan Balkır, 2018: 279-292.

<sup>14</sup> Özcan Balkır, 2018: 293-303.

<sup>15</sup> Özcan Balkır, 2018: 304-317.

<sup>16</sup> Özcan Balkır, 2018: 318-334.

<sup>17</sup> Özcan Balkır, 2018: 352-376.

<sup>18</sup> Özcan Balkır, 2018: 375-385.

<sup>19</sup> Özcan Balkır, 2018: 386-397.

<sup>20</sup> Özcan Balkır, 2018: 398-411.

<sup>21</sup> Özcan Balkır, 2018: 412-430.

<sup>22</sup> Özcan Balkır, 2018: 431-443.

Doğantepe<sup>23</sup>, Ünür<sup>24</sup>, Çivi<sup>25</sup>, Köyleri Camileri, Eldivan Seydi Köyü Hacı Murad-ı Veli C. (1874-1875), Ilgaz Kızılibrik Köyü C. (1945), Ilgaz Yerkuyu Köyü C., Kızılırmak Merkez Ulu C., Kızılırmak Kahyalı Köyü C. (1825), Kızılırmak Karallı Köyü, Kızılırmak Karamürsel Köyü C., Kızılırmak Sakarca Köyü C. (1839-1840), Kızılırmak Yukarıalagöz Köyü C, Kurşunlu Demirciören Köyü C. (19.yüzyıl), Kurşunlu Eskiahir Köyü C. (1861-1862), Kurşunlu Kapaklı Köyü C. (19.yüzyıl), Orta Dodurga Köyü C. (19.yüzyıl), Orta Doğanlar Köyü C. (1793- 1794), Orta Hasanhacı Köyü C. (1875), Şabanözü Gürpınar Köyü C. (1900), Şabanözü Mart Köyü C., Şabanözü Paşasultan C. ek kısmı (1866-1867) bu tarzda inşa edilmiş benzer örneklerdir<sup>26</sup>.

Düz ahşap tavanlı, dikdörtgen şemalı plan, Anadolu genelinde de yaygın bir cami şemasıdır: Kastamonu Hasan Efendi C. (1588)<sup>27</sup>, Çorum Kellegözü C. (17.yüzyıl)<sup>28</sup>, Konya Hacı Fettah C. (1712)<sup>29</sup>, Merzifon Buğdaylı C. (1781)<sup>30</sup>, Samsun Terme Yukarı Söğütlü Köyü C. (1716)<sup>31</sup>, Amasya Kızılkışlacık C. (1865)<sup>32</sup>, Yozgat Başçavuş C. (1800-1801)<sup>33</sup>, Niğde Dörtayak C. (18. yüzyıl ortaları)<sup>34</sup>, Sivas Uzun Hacıoğlu C. (1807)<sup>35</sup>, Bursa Yıldırım Davut Kadı C. (1885)<sup>36</sup>, Kırşehir Alaaddin C. (1893)<sup>37</sup>, Boyabat Boyalı Köyü C. (19. yüzyıl)<sup>38</sup>, düz ahşap tavanlı dikdörtgen planlı cami şemasının yüzlerce örneğinden sadece birkaçıdır.

İnaç Köyü Camisi'nde olduğu gibi bu tip camilerde taşıyıcı eleman duvarlardır. İçten düz ahşap tavanla örtülü camiler dıştan yöreye göre toprak dam veya kırma çatı örtülmekle birlikte, toprak dam olanların da çoğunluğu günümüzde kırma çatıya çevrilmiştir.

İnaç Köyü Camisi'nin ana kütesi kabayonu taşla inşa edilmiştir. Taş, Anadolu mimarisinin ana inşa malzemesidir. Türkler de Anadolu'ya yerleştikten sonra inşa ettikleri eserlerde asıl olarak taş malzemeyi kullanmışlardır. Ancak, İnaç Köyü Camisinin ek bölümünde olduğu gibi

<sup>23</sup> Özcan Balkır, 2018: 463-474.

<sup>24</sup> Özcan Balkır, 2018: 475-489.

<sup>25</sup> Özcan Balkır, 2018: 490-510.

<sup>26</sup> Merkez ilçe haricindeki örnekler için bkz: Özcan Balkır, 2018: 784-787.

<sup>27</sup> Bilici, Z. K. (1991). **Kastamonu'da Türk Devri Mimarisi ve Şehir Dokusunun Gelişimi (18. Yüzyıl Sonuna Kadar)**. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.72-74.

<sup>28</sup> Dündar, A. (2011). **Osmanlı Devletinde Mimarlık ve Mimarlar**. Ankara.38-42.

<sup>29</sup> Karpuz, H. (2009-b). **Türk Kültür Varlıkları Envanteri: Konya 42**. C.I, Ankara: TTK Yay., 151-153.

<sup>30</sup> Çerkez, M. (2005). **Merzifon'da Türk Devri Mimari Eserleri**. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara. 274-278.

<sup>31</sup> **Samsun İl Özel İdaresi Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri**. Samsun 2009, 511.

<sup>32</sup> **Amasya Kültür Envanteri**. Amasya Valiliği, Amasya 2007.

<sup>33</sup> Acun, 2005, 71-75.

<sup>34</sup> Çal, 2000: 77-86: Niğde'de bulunan düz ahşap tavanlı camiler için bkz.

<sup>35</sup> **Sivas Kültür Envanteri (Merkez İlçe)**... 2011, 150.

<sup>36</sup> **Bursa Kültür Varlıkları Envanteri: Amsal Eserler**. Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yay. (2011), 79.

<sup>37</sup> **Kırşehir İli Turizm Envanteri**. Kırşehir 2000, 25.

<sup>38</sup> Çal, H. (2014). **Boyovası/Boyabat Kazasında Türk Mimarisi (Hurufat Defterlerine göre)**. 1. Baskı. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi yay 43-47: Boyabat'da bulunan düz ahşap tavanlı camiler için bkz.

hımış tekniğinde ahşap iskelet arası, kerpiç, tuğla dolgulu inşa edilen eserler de azımsanmayacak kadar yaygındır.

Mahfiller genelde harim kuzey duvarı ile sınırlanırken, İnaç Köyü camisinin mahfili, kuzeydeki ek bölümlerin üstü de dâhil edilerek genişletilmiştir. Çankırı'da İmaret Camisi, Karataş Camisi ve Ünür Köyü Camisi mahfilleri de bu şekilde yapılmıştır.

Kadınlar mahfilinin ilk örneklerinden birine Beyşehir Eşrefoğlu Camisi'nde rastlıyoruz. Caminin kuzey duvarı önüne yerleştirilmiştir. Bugün camilerde gördüğümüz kadınlar mahfili olarak kullanılan birimler de bu gelenekte çoğunlukla kuzey duvarın önünde boylu boyunca uzanan kuruluşlardır. Bu camilerde rastladığımız gibi son cemaat yeri üst katlarının kadınlar mahfiline dahil edilmesi suretiyle mahfilin genişletildiği örnekler Anadolu'da bir çok yapı da rastlamak mümkündür. Çankırı'daki eserlerde bu durum sonradan yapılan onarımlar esnasında meydana gelmiştir. Çorum Çakır, İnaç Köyü Camisi'nin alçı mihrabı, Çankırı merkez ilçeye bağlı Karadayı Köyü, Ovacık Köyü, Kızılırmak Sakarca Köyü, Yukarı Alagöz Köyü ve Şabanözü Gürpınar Köyü Camileri'nin mihrapları ile gerek malzeme, gerekse mukarnas kavsaraları, çerçevelerindeki mukarnaslı silme, iç çerçevelerdeki motif kompozisyonları, köşeliklerindeki gülbezeler ve dolgu bezemesi bakımından büyük oranda benzerlik gösterirler. Bu örnekler Çankırı merkez ilçenin güney, güneydoğu ve güneybatısında bulunan ilçelerdedir<sup>43</sup>.

İnaç Köyü Camisi'nin alçı mihrabı, Çankırı merkez ilçeye bağlı Karadayı Köyü, Ovacık Köyü, Kızılırmak Sakarca Köyü, Yukarı Alagöz Köyü ve Şabanözü Gürpınar Köyü Camileri'nin mihrapları ile gerek malzeme, gerekse mukarnas kavsaraları, çerçevelerindeki mukarnaslı silme, iç çerçevelerdeki motif kompozisyonları, köşeliklerindeki gülbezeler ve dolgu bezemesi bakımından büyük oranda benzerlik gösterirler. Bu örnekler Çankırı merkez ilçenin güney, güneydoğu ve güneybatısında bulunan ilçelerdedir<sup>43</sup>.

Alçı Mihraplara, 14.yüzyıl öncesinde, yalnızca Harput Ulu Cami (12.yüzyıl 2.yarısı) ve Konya Sakahane Mescidi (13.yüzyıl 2.yarısı) mihraplarında rastlanır<sup>44</sup>. Alçı mihrapların asıl gelişimi 14. – 15.yüzyıl'larda görülmekle birlikte hemen her dönemde örneklerine rastlamak mümkündür. Kastamonu Kemah Köyü Halil Bey C. (1363)<sup>45</sup>, Kastamonu Kasabaköy Mahmut Bey C. (1366)<sup>46</sup>, Merzifon II. Murad C. (1426)<sup>47</sup>, Boyabat Cuma Köyü 2. Bayezid C. (15.yüzyıl sonu)<sup>48</sup>, Ayaş Ulu C. (13.yüzyıl sonu-14.yüzyıl başı)<sup>49</sup>, Karaman Akçaşehir Ulu C. (14.yüzyıl)<sup>50</sup>, Karaman Yollarbaşı (İlistra) (14.yüzyıl)<sup>51</sup>, Afyon Kabe Mescidi (1399)<sup>52</sup>, Edirne Gazi

<sup>39</sup> Acun, 2005: 123-125.

<sup>40</sup> Acun, 2005: 57-60.

<sup>41</sup> Acun, 2005: 71-75.

<sup>42</sup> Acun, 2005: 105-108.

<sup>43</sup> Özcan Balkır, 2018: 256-278, 352-374, 804-805.

<sup>44</sup> Bakırer, Ö. (2000). **Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları**. Ankara, 33.

<sup>45</sup> Bakırer, 2000: 223-224.

<sup>46</sup> Bakırer, 2000: 224-225.

<sup>47</sup> Çerkez, 2005: 202-203.

<sup>48</sup> Çal, 2014, 54.

<sup>49</sup> Bakırer, 2000: 225-227.

<sup>50</sup> Bakırer, 2000: 227-228.

<sup>51</sup> Bakırer, 2000: 228-230.

<sup>52</sup> Bakırer, 2000: 237-238.

Mihal C. (1422)<sup>53</sup>, Ankara'da çoğu 15. yüzyıl ve 18. yüzyıl ilk yarısına tarihlenen 52 adet mihrap<sup>54</sup>, Çorum Abdülbaki Paşa C. (17.yüzyıl ilk çeyreği)<sup>55</sup>, Çorum Çakır C. (19.yüzyıl ortaları)<sup>56</sup>, Çorum İnaçtullah C. (1900)<sup>57</sup>, Çorum Kellegöz C. (17.yüzyıl2. yarısı / 1908'de onarılmış)<sup>58</sup>, Kulaksız C. (1814-15)<sup>59</sup>, Kayseri Mehmet Ali Bey C. (1889)<sup>60</sup>, Kayseri Germir Aşağı Mahalle C. (19.yüzyıl)<sup>61</sup>, Kayseri Yeni C. (1900)<sup>62</sup>, Kayseri Methiye Köyü C. (1902)<sup>63</sup>, Kayseri Hilmiye Köyü C. (1904-1906)<sup>64</sup>, Kayseri Aziziye C. (1912)<sup>65</sup> mihrapları alçı malzemeyle yapılmış mihraplardandır.

İnaç Köyü Camisi mihrabında karşımıza çıkan kompozisyon, mukarnaslı kavsara, çerçevede en dışta mukarnas dizisi, ikinci ve üçüncü bordürlerde kalıplama tekniğinde yapılmış yüzeysel kabartma geometrik ve bitkisel unsurlardan meydana gelen silmeler, silmelerin üzerindeki küçük kabaralar, köşeliklerde gülbezekler veya kabaralar, kavsara alt sırasındaki küçük nişler içindeki gülbezekler ile özellikle Ankara ve Kastamonu'daki Beylikler dönemine tarihlenen alçı mihrapları hatırlatır. Ankara Ahi Elvan C., Ankara Örtmeli Mescid, Ankara İki Şerefeli C., Ankara İlyakut Köyü C., Ankara Hacı İvaz Mescidi, Direkli C., Ankara Hacı Doğan Mescidi, Ankara Hacı Seyid Mescidi, Ankara Hacı Bayram C., Kastamonu Kemah Köyü Halil Bey C., Kastamonu Kasabaköy Mahmut Bey C., Kastamonu Honsalar C. (1439'dan önce)<sup>66</sup>, Boyabat Cuma Köyü 2. Bayezid C., Edirne Gazi Mihal C. mihrapları üç veya dört yönden mukarnaslı silmeyle çerçevelenen, mukarnas kavsaralı erken dönem alçı mihraplardandır. Bursa Orhan C.

<sup>53</sup> Ayverdi, E.H. (1989). **Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri, 855-886 (1451-1481)**. C.IV. İstanbul. 388.

<sup>54</sup> Eskici, B. (2001). **Ankara Mihrapları**. Ankara: Ahi Yakup C. harim ve son cemaat yeri mihrapları (1392), Ahi Tura Mescidi (14. Yy.sonu), Ahi Elvan C. (1413), Örtmeli Mescidi (14.yy.sonu-15.yy. başı), Resul Efendi C. (14.yy), İlyakut Köyü C. (14.yy), Karacabey C. (1427-1440), Gecik Mescidi (1443), Abdulkadir İsfehani Mescidi (15.yy), Geneği Mescidi (15.yy), Hacettepe C. (15.yy), Poyracı Mescidi (15.yy), Hacı İvaz Mescidi harim ve son cemaat yeri mihrapları (15.yy), Direkli C. (15.yy), Molla Büyük Mescidi (15.yy), Karanlık Mescidi (15.yy), Hacı Doğan Mescidi (15.yy), Rüstem Nail Mescidi (15.yy), Hacı Seyid Mescidi (15.yy), Eyüp Mescidi (15.yy), Ayaş Ulu C. (15.yy), Başayaş Köyü C. (15.yy), Kalecik Saray C. (15.yy), Ayaş Killik C. (1560), Hallaç Mahmut C. (1545), Kurşunlu C. (16.yy), Leblebicioğlu C. (1713), Hacı Bayram C. (1714), Hacı İlyas C. (18.yy. ilk yarısı), Ağaç Ayak C. (18.yy ilk yarısı), Zincirli C. (18.yy ilk yarısı), Hacı Musa C. (18.yy ilk yarısı), Yeşil Ahi C. (18.yy ilk yarısı), Balaban Mescidi (18.yy ilk yarısı), İbadullah C., Kağncioğlu C., Çiçeklioğlu C. (18.yy ilk yarısı), Zeynel Abidin Mescidi (18.yy ilk yarısı), Hacı Arap C. doğu ve batı kanat mihrapları (18.yy ilk yarısı), Şeyh İzzettin C. (18.yy ilk yarısı), Devdiran Mescidi (18.yy ilk yarısı), Ayaş Bünyamin C. (18.yy ilk yarısı), Ayaş Şeyh Muhyiddin C. (18.yy ilk yarısı), Sinanlı Ulu C. (18.yy ilk yarısı), Kutüören Köyü C. (18.yy ilk yarısı), Telli Hacı Halil Mescidi (1762), Sarı Kadı C. (1760-1783), Eskicioğlu C. (18.yy. ikinci yarısı), Ayaş Aktaş Mescidi (18.yy 2. Yarısı) mihrapları alçı malzemeyle yapılmıştır.

<sup>55</sup> Dündar, 2004: 8-14, fotoğraf:12.

<sup>56</sup> Dündar, 2004: 15-19, fotoğraf:26.

<sup>57</sup> Dündar, 2004: 27-31, fotoğraf:53.

<sup>58</sup> Dündar, 2004: 38-43, fotoğraf:239.

<sup>59</sup> Dündar, 2004: 50-56, fotoğraf:259.

<sup>60</sup> Yurdakul, E. (2007). **Kayseri Mihrapları (Kayseri Merkez ve İlçelerinde Bulunan Cami ve Mescidlerdeki Mihraplar)**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Kayseri, 192-193, Tablo-1.

<sup>61</sup> Yurdakul, 2007: 192-193, Tablo-1.

<sup>62</sup> Yurdakul, 2007: 192-193, Tablo-1.

<sup>63</sup> Yurdakul, 2007: 192-193, Tablo-1.

<sup>64</sup> Yurdakul, 2007: 192-193, Tablo-1.

<sup>65</sup> Yurdakul, 2007: 192-193, Tablo-1.

<sup>66</sup> Karaçağ, A. (2002). **Beylikler Devri Mimarisinde Alçı Süslemeler**. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Konya, 276.



(1340)<sup>67</sup>, Bursa Yeşil C. (1419)<sup>68</sup>, Edirne Muradiye C. (1436)<sup>69</sup> ve Konya Selimiye C. (16.yüzyıl 2. yarısı)<sup>70</sup> mihrapları da çerçevede mukarnaslı silmeye yer veren Erken ve Klasik Osmanlı dönemi mihraplarıdır. Mukarnas dizisi, Çankırı örneklerinde dıştan birinci sıraya, saydığımız örneklerin bir kısmında ikinci veya üçüncü sıraya<sup>71</sup>, Ankara dışındaki örneklerde de çoğunlukla dıştan ilk sıraya yerleştirilmiştir. Örtmeli Mescit ve Ahi Elvan C. gibi bazı örneklerde de Çankırı örneklerindeki gibi mukarnas nişleri arasına bitkisel motifler işlenmiştir<sup>72</sup>. Çerçeve kullanılarak mukarnasların nişlerinin bitkisel bezemelerle süslediği diğer bir yapı da Amasya Bayezid Paşa Camisidir. Caminin batı tabhane mekânının alçı panolarındaki mukarnaslı çerçevelerde nişlerin içi bezelidir<sup>73</sup>.

Erken ve klasik dönemde bütün mihrap kavsaraları mukarnaslıdır. Geç Osmanlı döneminden ise mukarnaslı örnekler azalır. İstanbul Hırka-i Şerif C. (1847-1851)<sup>74</sup>, İstanbul Ortaköy C. (1854)<sup>75</sup>, İstanbul Yıldız (Hamidiye) C. (1885-1886)<sup>76</sup> başkentteki mukarnas kavsaralı örneklerdendir. İnaç Köyü Camisi mihrabı da Geç bir örnek olması bakımından dikkate değer.

İnaç Köyü Camisi'ni Türk Sanat Tarihi açısından önemli kılan/öne çıkaran alçı malzemeli minberidir. Minber dik üçgen biçimli aynalığındaki geometrik bezemeleri, yan yana çemberler içinde üçgen dilimler meydana getirecek şekilde çubuklar bırakılarak parça düşürülmesiyle elde edilmiş birer kompozisyona sahip ajur tekniğindeki korkuluğu, iki dikdörtgen çökertmeye bölünmüş ve bunların içine birer kaş kemerli açıklık yapılmış süpürgeliği, geçit şeklindeki köşk altı, konik külahlı köşk kısmı gibi ana unsurlarıyla tipik ahşap veya taş minberlerden çok farklı değildir. Ancak, incelediğimiz minber, malzemesiyle farklılık getirmektedir. Minberlerle ilgili bugüne kadar yapılmış yayınlarda malzeme olarak Anadolu Selçuklu Döneminde yalnızca ahşap, Beylikler döneminde ahşap, taş ve mermer, Osmanlı döneminde ise taş, mermer ve ahşap kullanıldığı görülmüştür. Bu yayınlarda alçı malzemeli minbere rastlanmamıştır<sup>77</sup>. Çankırı İnaç Köyü

<sup>67</sup> Bozkurt, T. (2007). **Osmanlı Selatin Cami Mihrapları**. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Konya, 20-25,289.

<sup>68</sup> Bozkurt, 2007: 54-64.

<sup>69</sup> Bozkurt, 2007: 69-77.

<sup>70</sup> Bozkurt, 2007: 120-124.

<sup>71</sup> Bkz: Eskici, 2001; Bozkurt, 2007: Mukarnaslı silme Ankara Hacı İvaz Mescidi, Direkli C., Ankara Hacı Doğan Mescidi, Ankara Hacı Seyid Mescidi, Ankara Ahi Elvan C., Ankara Örtmeli Mescidi, Bursa Orhan C. mihraplarında dıştan ikinci sıradadır. Bursa Yeşil C mihrabında 3. Sırada, Edirne Muradiye C. mihrabında 4. Sırada ve Konya Sultan Selim C. Mihrabında 5. Sırada yer almaktadır.

<sup>72</sup> Karaçağ, 2002: 73-74, 208.

<sup>73</sup> Karaçağ, 2002: 147,151.

<sup>74</sup> Bozkurt, 2007: 192-196.

<sup>75</sup> Bozkurt, 2007: 202-206.

<sup>76</sup> Bozkurt, 2007: 207-210.

<sup>77</sup> Oral, M. Z. (1962). "Anadolu'da San'at Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri". **Vakıflar Dergisi**, V, 23-77; Bakırer, Ö. (1976). **13. ve 14. Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları**. Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınevi; Çam, N. (2006). **Gaziantep Türk Kültür Varlıkları Envanteri**. Ankara; Türk Tarih Kurumu Yayınları; Apa, G. (2007). **Osmanlı Dönemi Selâtin Cami Minberleri**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya; Bayrakal, S. (2007). **Erken Osmanlı Dönemi Minberleri (1300-1500)**. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir; Özkarcı, M.( 2007). **Türk Kültür Varlıkları Envanteri: Kahramanmaraş**. Ankara: Türk Tarih Kurumu

Camisi'nin minberi alçıdan yapılmış olması nedeniyle şimdilik bilinen tek örnektir diyebiliriz.

Anadolu Selçuklu döneminden itibaren Geç Osmanlı Dönemi dahil olmak üzere minberlerin yan aynalıkları çoğunlukla dik üçgen biçimli yapılmıştır<sup>78</sup>. Genellikle silmelerle çevrili aynalıklar, dönemine ve bulunduğu yöreye göre bezenmiştir. İnaç Köyü Camisi'nin minberinde ve Çankırı ilindeki diğer tarihi camilerin minberlerin de aynalıkları dik üçgendir. Geç Osmanlı Döneminden Dolmabahçe C. (1855)<sup>79</sup>, İstanbul Zeynep Sultan C. (18.yüzyıl sonu 19. yüzyıl başı)<sup>80</sup>, İstanbul Zühdi Paşa C. (1883)147<sup>81</sup>, İstanbul Nallı Mescit (1866-1920)148<sup>82</sup>, Trabzon Akçaabat Orta Mahalle C. (1807)<sup>83</sup>, Trabzon Araklı Kayacık Köyü C. (1768)<sup>84</sup>, Trabzon Arsin Çatak Köyü C.(1899)<sup>85</sup> minberleri de aynalıkları da dik üçgen biçimindeki yüzlerce örnekten birkaçıdır.

---

Yayımları; Karpuz, H. (2009). **Türk Kültür Varlıkları Envanteri: Karaman**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları; Karpuz, H. (2009). **Türk Kültür Varlıkları Envanteri: Konya**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları; Çam, N. (2010). **Türk Kültür Varlıkları Envanteri: Adana**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları; Altın, A. (2011). **Kayseri Minberleri (Cumhuriyet Dönemine Kadar)**. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri; Acun, H. (Editör) (2013). **Manisa İlçeleri Türk Kültür Varlıkları Envanteri**. Ankara; Türk Tarih Kurumu Yayınları; Oral, B.(2014). **Mimar Koca Sinan'ın İstanbul'daki Camilerinde Minber**. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara; Özkarcı, M. (2014). **Türk Kültür Varlıkları Envanteri: Niğde**. Ankara; Çal, 2014; Apa Kurtişoğlu, G. (2015). **Anadolu Selçuklu Dönemi Ahşap Minberleri**. Konya: Selçuklu Belediyesi Yayını; Taşkan, D. (2016). **Trabzon İli Camilerinde Ahşap Minberler**. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.

<sup>78</sup> Aksaray Ulu C. (M.1116/1155), Konya Alaeddin C. (1155), Ankara Alaeddin C. (1198), Divriği Kale C. (1180-81), Harput Ulu C. (1186), Malatya Ulu C. (13.yy), Kayseri Ulu C. (13.yy), Kayseri Lala Paşa C. (1206), Siirt Ulu C. (1214-15), Kayseri Hunat Hatun C. (1238), Sivrihisar Ulu C. (1245-46), Ankara Arslanhane C. (1289-90) ve Beyşehir Eşrefoğlu C. (1299) minberleri için bkz: Oral, 1962, 23-77; Apa Kurtişoğlu, 2015.

Bergama Ulu C. (1398), Bursa Ulu C. (1399), Ayaş Ulu C. (15.yy), Ankara Ahi Elvan C. (1413), Edime Eski C. (1414), Bursa Umur Bey Namazgahı (15.yy), İstanbul Murad Paşa C. (1471-72), Afyon Gedik Ahmed Paşa C. (15.yy), Manisa İvaz Paşa C. (1484), İstanbul Davud Paşa C. (1485), Amasya II. Bayezid C. (1486), Amasya Mehmed Paşa C. (1486), Edirne II. Bayezid C. (1487), Malkara Gazi Ömer Bey C. (1487), Kütahya Hisar Beyi Oğlu Mustafa C. (1487), Manisa Hatuniye C. (1490), Edime Süleyman Paşa C. (1493), İstanbul Çemberlitaş Atik Ali Paşa C. (1496) gibi Erken Osmanlı Dönemi minberleri için bkz: Bayrakal, 2007.

İstanbul Yavuz Sultan Selim C. (1522-23), Üsküdar Mihrimah Sultan C. (1542), İstanbul Şehzade Mehmed C. (1544-48), İstanbul Süleymaniye C. (1562-63), Konya Selimiye C. (1566), Edirne Selimiye C. (1569—1575), Karapınar Sultan Selim C. (1569), Atik Valide Sultan C. (1577-83), Manisa Muradiye C. (1578), Hadım İbrahim Paşa C. (1551), Sinan Paşa C. (1555), Kara Ahmed Paşa C. (1565), Rüstem Paşa C. (1561), Edirnekapi Mihrimah Sultan C. (1562-65), Kadirga Sokullu Mehmed Paşa C. (1571-72), Azapkapı Sokullu Mehmed Paşa C. (1577-78), Zal Mahmud Paşa C. (1551-1580), Kılıç Ali Paşa C. (1580), Mehmed Ağa C. (1591), Ramazan Efendi C. (1586), Mesih Mehmed Paşa C. (1586), Nişancı Mehmed Paşa C. (1584-89), İstanbul Sultan Ahmet C. (1616), gibi Klasik dönem minberleri için bkz: Oral, 2014.

<sup>79</sup> Batur, A. (1994). "Dolmabahçe Camii". **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**. İstanbul, (C. 3, s.88).

<sup>80</sup> Gültekin, G. (1994)"Zeynep Sultan Camisi ve Sıbyan Mektebi". **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**. İstanbul, (C. 7, s.551).

<sup>81</sup> Demirsar, B. (1994). "Zühdi Paşa Camii". **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**. İstanbul, (C. 7, s. 568).

<sup>82</sup> İstanbul Nallı Mescit (1866-1920) minberi için bkz.: Karakaya, E. (1994). "Nallı Mescid". **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**. İstanbul, (C. 6, s.42).

<sup>83</sup> Taşkan, 2016: 621.

<sup>84</sup> Taşkan, 2016: 621.

<sup>85</sup> Taşkan, 2016: 621.

İnaç Camisi minberinde rastladığımız kemerli açıklık biçimindeki süpürgelikler, Çankırı Karadayı, Çivi, Çağabey Köylerinin camilerindeki minberlerde de karşımıza çıkar. Bu şekilde kemerli süpürgeliklere Erken Osmanlı döneminden itibaren rastlanıyor<sup>86</sup>. Erken Osmanlı döneminden<sup>87</sup>: Manisa İvaz Paşa C. (1484), Amasya 2. Bayezid C. (1485), Edirne 2. Bayezid C. (1487-88), Manisa Hatuniye C. (1490-91); *Klasik Dönemden*<sup>88</sup> Atik Valide Sultan C. (1577-83), Yavuz Selim C. (1522-23), Şehzade Mehmed C. (1544-48), Sinan Paşa C. (1555), Süleymaniye C. (1562), Edirnekapı Mihrimah Sultan C. (1562-65), Kadirga Sokullu Mehmed Paşa C. (1571-72), Kılıç Ali Paşa C. (1580), Mehmed Ağa C. (1591), Ramazan Efendi C. (1586); *Geç dönemden*<sup>89</sup>: Nuru Osmaniye C. (1748-55), Ayazma C. (1757-60), İstanbul Fatih C. (1771), Trabzon Gülbahar Hatun C. (19.yüzyıl)<sup>90</sup>, Trabzon İskender Paşa C. (19.yüzyıl)<sup>91</sup> ve Trabzon Çarşı C. (1839)<sup>92</sup> minberlerindeki gibi birçoğunda süpürgelik kısmında kemerli açıklıklara yer verilmiştir.

Parça düşürülerek yapılan ajurlu korkuluklar hemen her dönemde tercih edilen bir teknik olmuştur<sup>93</sup>. Trabzon'da Maçka Akmescit Köyü C. (1873), Çaykara Çambaşı Köyü Orta Mah. C. (1889), Maçka Şahinkaya Beldesi Oğulağaç Köyü C. (1868), Merkez Ebubekir C. (1759), Of Gürpınar Beldesi Hacı Bayram Mh. C. (1887), Rize 'de Fındıklı Yenimahalle C. (1810), Fındıklı Merkez C. (1845), Fındıklı Meyveli Köyü C. (1871), Ardeşen Işıklı Köyü C. (1887), Ardeşen Seslikaya Köyü C. (1886), Hemşin Yaltkaya Köyü Ali Çelebi C. (1863), Güneysu Çamlıca Köyü Ilıca C. (1862); Artvin'de ise Merkez C. (1866), Camili (Macahel) Maralköy İremit C.(19.yüzyıl), Hopa Esenkıyı Köyü Yukarı Mh. C. (1850) ve Arhavi Ortacalar Köyü C. (19.yüzyıl) minber korkulukları<sup>94</sup>, Kayseri'de Talas Han C. (1899), Yeşilhisar Keşlik Köyü C. (1899), Pınarbaşı Mehmet Ali Bey C. (1889), Yeşilhisar Hasan Efendi C. (1894), Pınarbaşı Methiye Köyü C. (1902), Pınarbaşı Aziziye C. (1912) minber korkulukları<sup>95</sup> bu şekilde yapılmıştır. Bu örneklerin çoğu oldukça bezemelidir. İnaç Köyü Camisi Minber korkuluğunu bu eserlerle karşılaştırdığımızda son derece sadedir.

Minber korkuluğu köşelikleri hem kapı hem köşkle birleştiği yere konmuştur. Çankırı Büyük Cami, Buğdaypazarı, Alacamescit ve Ovacık Köyü Camilerinde de bu şekilde uygulanmıştır<sup>96</sup>. Köşelik, Anadolu Selçuklu dönemi minberlerinde görülmez; Erken Osmanlı döneminde Bursa Ulu C. ve

<sup>86</sup> Taşkan, 2016: 635.

<sup>87</sup> Bayrakal, 2007.

<sup>88</sup> Oral, 2014.

<sup>89</sup> Apa, 2007.

<sup>90</sup> Taşkan, 2016: 636.

<sup>91</sup> Taşkan, 2016: 636.

<sup>92</sup> Taşkan, 2016: 636.

<sup>93</sup> Taşkan, 2016: 645, dip not: 209, 210, 211;

<sup>94</sup> Taşkan, 2016: 646-647.

<sup>95</sup> Altın, A. (2011). *Kayseri Minberi (Cumhuriyet Dönemine Kadar)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Kayseri, 202 298; Taşkan, 2016: 647.

<sup>96</sup> Özcan Balkır, 2018: 93-113, 159-217, 256-278.

Edirne Eski C. gibi çok az örnekte, Klasik dönem minberlerinin çoğunda uygulanmıştır. Geç dönemde ise daha azalan bir unsurdur<sup>97</sup>.

Söz konusu minberdeki gibi köşk altı, kemerli açıklık şeklinde geçit olarak değerlendirilen örneklere Anadolu Selçuklu Döneminde rastlanmaz, Osmanlıda ise her dönemde görülür<sup>98</sup>.

İnaç Köyü Camisinin minberindeki gibi duvara bitişik olması nedeniyle batı bölümü kapalı minber köşkünün sahip örneğe incelediğimiz yayınlarda rastlanmamıştır. Genelde örnekler baldaken kuruluşudur. Anadolu Selçuklu döneminden Osmanlı'nın son zamanları dâhil çoğunlukla camilerin minberleri baldaken köşklü yapılmıştır<sup>99</sup>.

Sonuç itibariyle, Çankırı İnaç Köyü Camisi, düz ahşap tavanlı kuzey güney yönlü dikdörtgen planı, sade kütlesi ile Anadolu'da 13. yüzyıldan beri görülen bir plan şemasının geç döneme ait oldukça mütevazı bir örneğidir. Ancak bu mütevazılığının yanında, alçı mihrabı ve özellikle ünik alçı minberi ile şaşırtıcı bir örnektir. Taşrada yapılan sıradan bir camide bu kadar özenli mihrap ve minber vb. unsurlar ilgi çekmektedir. Maalesef cami atıl duruma gelip kullanılmaz olunca, bu değerli unsurlar da kaderine terkedilmiştir. Bir hayli yıpranmış olan caminin, mihrabının ve ünik minberinin bir an önce korumaya alınması şarttır. Dileğimiz bu eserlere yetkililerin dikkatini çekerek kurtarılması ve gelecek kuşaklara aktarılmasının sağlanmasıdır.

## Kaynakça

### Arşiv Belgeleri:

- VGM 1131 numaralı defter, sayfa 25, sıra:17
- VGM 1105 numaralı defter, sayfa 71, sıra:3
- VGM 1104 numaralı defter, sayfa 75, sıra:6
- VGM 1147 numaralı defter, sayfa 79, sıra:4
- VGM 1131 numaralı defter, sayfa 25, sıra:17
- VGM 1105 numaralı defter, sayfa 71, sıra:3
- VGM 1104 numaralı defter, sayfa 75, sıra:6
- VGM 1147 numaralı defter, sayfa 79, sıra:4

### Yayınlar

Acun, H. (2005). *Bozok Sancağı 'nda (Yozgat İli) Türk Mimarisi*. Ankara.

Acun, H. (Editör) (2013). *Manisa İlçeleri Türk Kültür Varlıkları Envanteri*. Ankara; Türk Tarih Kurumu Yayınları.

<sup>97</sup> Taşkan, 2016: 648-649.

<sup>98</sup> Taşkan, 2016: 659.

<sup>99</sup> Taşkan, 2016: 680.

- Akok, M. (1946). Kastamoun'nun Kasabaköyünde Candaroğlu Mahmut Bey Camii. *Belleten*. CX (37), ss.293-301.
- Altın, A. (2011). *Kayseri Minberleri (Cumhuriyet Dönemine Kadar)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.  
*Amasya Kültür Envanteri*. Amasya Valiliği, Amasya 2007.
- Apa, G. (2007). *Osmanlı Dönemi Selâtin Cami Minberleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.
- Apa Kurtişoğlu, G. (2015). *Anadolu Selçuklu Dönemi Ahşap Minberleri*. Konya: Selçuklu Belediyesi Yayını.
- Aslanapa, O. (1993). *Türk Sanatı*. (3. Baskı). İstanbul.
- Ayverdi, E.H. (1989). *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri, 855-886 (1451-1481)*. C.IV. İstanbul.
- Bakırer, Ö. (1976). *13. ve 14. Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları*. Ankara:Türk Tarih Kurumu Yayınevi.
- Bakırer, Ö. (2000). *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları*. Ankara.
- Batur, A. (1994). Dolmabahçe Camii. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul, C. 3, ss.88.
- Bayrakal, S. (2007). *Erken Osmanlı Dönemi Minberleri (1300-1500)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Beyazıt, M. (2007). Ankara Hacı İvaz Mescidi. *A. Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. 47(1). ss.179-201.
- Bilici, Z. K. (1991). *Kastamonu'da Türk Devri Mimarisi ve Şehir Dokusunun Gelişimi (18. Yüzyıl Sonuna Kadar)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı. Ankara.
- Bozkurt, T. (2007). *Osmanlı Selatin Cami Mihrapları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı. Konya.
- Bursa Kültür Varlıkları Envanteri: Anıtsal Eserler*. Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yay. (2011). 79.
- Çal, H. (2000). *Niğde Şehri'ndeki Ahşap Tavanlı Camiler ve Mescitler*. Ankara.

- Çal, H. (2014). *Boyovası/Boyabat Kazasında Türk Mimarisi (Hurufat Defterlerine göre)*. 1. Baskı. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay.
- Çam, N. (2006). *Gaziantep Türk Kültür Varlıkları Envanteri*. Ankara; Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Çam, N. (2010). *Türk Kültür Varlıkları Envanteri: Adana*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Çerkez, M. (2005). *Merzifon'da Türk Devri Mimari Eserleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı. Ankara.
- Demirsar, B. (1994). "Zühdi Paşa Camii". *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul. C. 7, ss. 568)
- Diez E., Aslanapa O., Koman, M. (1950). *Karaman Devri Sanatı*. İstanbul.
- Dündar, A. (2011). *Osmanlı Devletinde Mimarlık ve Mimarlar*. Ankara.
- Erdemir, Y. (1987). Tokat Yöresi'ndeki Ahşap Camiler'in Kültürümüzdeki Yeri. *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu (2-6 Temmuz 1986)*. Ankara. ss.295-312
- Erken, S. (1983). *Türkiye Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, I. Ankara.
- Eskici, B. (2001). *Ankara Mihrablari*. Ankara.
- Gültekin, G. (1994). Zeynep Sultan Camisi ve Sıbyan Mektebi. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul. C. 7, ss.551.
- Karaçağ, A. (2002). *Beylikler Devri Mimarisinde Alçı Süslemeler*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı. Konya.
- Karakaya, E. (1994). Nallı Mescid. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul. C. 6, ss.42.
- Karamağaralı, B. (1993). Ayaş Ulu Camii. *Ayaş ve Bünyamin Ayaşı, Tarihte-Günümüzde Ayaş ve Bünyamin Ayaş-i Sempozyumu (Ayaş, 2-4 Temmuz 1993)*. Ankara. ss.53-59.
- Karamağaralı, H. (1982). Sahip Ata Camii'nin Restitüsyonu Hakkında Bir Deneme. *Rölöve ve Restorasyon Dergisi*. 3, ss.49-75.

- Karpuz, H. (2009). *Türk Kültür Varlıkları Envanteri: Karaman*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Karpuz, H. (2009-b). *Türk Kültür Varlıkları Envanteri: Konya 42*. C.I, Ankara: Tarih Kurumu Yayınları.
- Kırşehir İli Turizm Envanteri*. Kırşehir. (2000).
- Kızıltan, A. (1958). *Anadolu Beyliklerinde Cami ve Mescitler*. İstanbul.
- Kuran, A. (1993). Anadolu'da Ahşap Sütunlu Selçuklu Mimarisi. *Malazgirt Armağanı*. (2. Baskı). Ankara: Tarih Kurumu Yayınları. ss.179-186.
- Oral, B.(2014). *Mimar Koca Sinan'ın İstanbul'daki Camilerinde Minber*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Oral, M. Z. (1962). Anadolu'da San'at Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri. *Vakıflar Dergisi*. V, 23-77.
- Otto-Dorn, K. (1959). Seldschukische Holzsaulenmoscheen in Kleinasien. *Aus Der Welt Der İslamischen Kunst, Festschrift für Ernst Kühnel*. Berlin. Ss.59-88.
- Otto-Dorn, K. (1962). Der Seldschukische Moscheebau in Kleinasien, *Institut für Auslands-Beziehungen, Stuttgart, Zeitschrift für Kulturaustausch*. 2-3, ss.158-163.
- Otto-Dorn, K. (1965-1967). Die Ulu Dschami in Sivrihisar, *Anadolu (Anatolia)*. IX, ss.161-168.
- Öney, G. (1971). *Ankara'da Türk Devri Yapıları*. Ankara.
- Özcan Balkır, B. (2018). *Çankırı (Merkez İlçe ve Köyleri) Türk Dönemi Mimari Eserleri*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi A.B.D. yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara.
- Özkarıcı, M.( 2007). *Türk Kültür Varlıkları Envanteri: Kahramanmaraş*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özkarıcı, M. (2014). *Türk Kültür Varlıkları Envanteri: Niğde*. Ankara. *Samsun İl Özel İdaresi Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri*. Samsun 2009. *Sivas Kültür Envanteri (Merkez İlçe)*. 2011.

Taşkan, D. (2016). *Trabzon İli Camilerinde Ahşap Minberler*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı. Ankara.

Yurdakul, E. (2007). *Kayseri Mihrapları (Kayseri Merkez ve İlçelerinde Bulunan Cami ve Mescidlerdeki Mihraplar)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı. Kayseri.

### **Extended Abstract**

İnaç Village is in the central district of Çankırı province, located on the border of the Western Black Sea region, north of Central Anatolia. In the central district of Çankırı, most of the mosques dating from the Late Ottoman period can be divided into two groups: wooden roofed and masonry domes. In this study, which is a part of our PhD thesis, İnaç Village Old Mosque, which is among the mosques with wooden roof, besides the architectural features, the plaster minbar which we think is unique will be introduced and its place and importance in the history of Anatolian Turkish art and architecture will be indicated.

The mosque was built in the center of the village on a slightly sloping terrain from east to west. It has a rectangular plan in the north-south direction. To the north of the building, a rectangular entrance with an east-west direction and a storage section were added. The spaces are covered with a flat wooden ceiling from the inside and a hipped roof from the outside.

There is no inscription on the building. It is found in the archive documents since the 18th century.

The enceinte section was built with pitch-faced stone, and the additional sections were built with a mudbrick between wooden skeleton in the technique of studwork. Minaret, mahfil, ceiling and window-door joinery is made of wood, minbar and mihrab are made of gypsum.

All openings in the structure are longitudinally rectangular. The symbolic minaret of a wooden pole was placed on the northern corner of the western facade. The gate to the west leads to a small rectangular entrance to the east-west direction. A rectangular shaped harim door was opened at the western end of the south wall of the entrance. The gate of the enceinte has a simple rectangular shape. The walls of the harim are plain. The decorations are dense on the wooden ceiling surface, plaster minbar and mihrab.

To the north of the enceinte is a two-storey tribune with wooden material. Tribune extends along the northern wall. The top of the storage is also included in the tribune.

The mihrab was placed on the axis of the southern wall; it has a longitudinally rectangular mass with slightly overhang from the wall to the enceinte. The niche of the semicircular cross-section of the mihrab, framed by four rows of wiping, have arching with muqarnas. In the frames,



mukarnas, floral and geometric motifs are used. In addition, there are rose nail on corner of arching and under the arching.

The minbar is located on the southwest corner adjacent to the west and south walls. It was made of plaster. Aynalık, guard rail and door jamb frames are enlivened with geometric ornaments consisting of sequential arrangement of motifs “elibelinde”. It is the only plaster minbar that has survived in Çankırı. Besides the cone base is cylindrical is not common feature.

The preacher's chair is a simple element placed in the southeast corner with wooden material, a quarter circle and a quarter cone base.

Ornamentation in the work, minbar, mihrab, ceiling, walls and carriers are encountered. They are grouped as appliqué, plaster molding and painting by nailing wood.

The rectangular mosque scheme with flat wooden ceilings in Turkish architecture appears in every period from the Anatolian Seljuk period to the late Ottoman period. Examples of wood-beamed ceilings supported by wooden poles, especially in the early period when giving the first examples; also, From the 17th century onwards, examples of flat wooden ceilings carried by the walls became widespread. In Çankırı mosques and masjids, flat wooden ceilings and rectangular plan schemes are common in the mihrab axis. In these rectangular mosques with wooden ceilings, the ceiling sits directly on the walls. Çankırı İmaret, Kastamoun Hasan Efendi, Çorum Kellegözü Mosques are just a few of hundreds of examples of a rectangular mosque scheme with flat wooden ceilings.

The İnaç Village Mosque is similar to the rectangular mosques in terms of the simplicity of its structure, establishment, tribune, minbar, mihrab layout and on the mihrab axis with flat wooden ceilings, especially built in the provinces in the late period. What distinguishes the İnaç Village Mosque from other ordinary examples is the mihrab with gypsum material and especially the gypsum minbar. Plaster mihrabs began to develop from the 14th-15th century. The mihrab is similar to the mihrabs of Karadayı Village, Kızılırmak Sakarca Village and Yukarı Alagöz Village Mosques, which are connected to the central district of Çankırı. This composition is reminiscent of plaster mihrabs dating back to the Principalities period in Ankara and Kastamonu. Muqarnas arching and the mukarnas series used in the frame is a feature encountered in the Early and Classical Ottoman mihrabs. Although the mihrab of İnaç Köy Mosque was built in the late 18th century, it is remarkable that it reflects the characteristics of the early examples.

The minbar is not very different from the wooden or stone pulp with its structural and decoration elements. However, the minbar that we examine is different in material It has been seen in the publications about the minbar that only wood was used in the Anatolian Seljuk Period and stone, marble and wood were used in the Ottoman period. No gypsum minbar was found in

these publications. Since the minbar of the İnaç Village Mosque is made of plaster, we can say that it is unique.

Consequently, İnaç Village Mosque is a modest example of a plan scheme that has been seen in Anatolia since the 13th century with its plan and simple mass. However, besides this modesty, it is surprising with its gypsum mihrab and especially its unique minbar. Unfortunately, since the mosque is no longer used, it is neglected with all its elements. The heavily worn minbar must be protected as soon as possible. Our wish is to have these works taken into our registered cultural assets as soon as possible, repaired and opened for worship and transferred to future generations.



**İZMİR KADİFEKALE (SMYRNA AKROPOLİSİ) BİZANS SARNICI  
BULUNTUSU (2015) SERAMİK ÖRNEĞİ IŞIĞINDA GEÇ BİZANS  
SIRLI SERAMİKLERİNDE HEKSAGRAM (DAVUD YILDIZI)  
SEMBOLÜ \***

**Dilek MAKTAL CANKO \*\***

**Öz**

*İlk insanların simsiyah gecede yönlerini bulmalarını sağlayan bir kılavuz, günlerini aydınlatan bir yaşam kaynağı olan yıldızlar, ilahi rehberlik, koruyuculuk ve umudu simgeleyen son derece önemli semboller olmuşlardır. Hıristiyanlıkta yıldız motifi, ilahi rehberlik ve koruma sunan Beytullahim Yıldızı ile sembolleştirilmiştir. İki eşkenar üçgenin düz ve ters olarak birbirine geçmeli bir şekilde üst üste yerleştirilmesiyle oluşturulan altı kollu yıldız sembolü, heksagram (Davud Yıldızı) olarak adlandırılmaktadır. Üst üste kesilmiş ve ayrılmaz bir şekilde birbirinin içine geçmiş iki üçgen, iyi ve kötünün dolayısıyla tüm zıtlıkların evrende sonsuz bir döngü ile birbirine bağlı olmasını simgeler. Zıtlıkların birliğini temsil eden heksagram, makrokosmosun sembolüdür. Sembole yüklenen anlamlar Kral Davud ve oğlu Süleyman efsaneleri ile birleşince kötülüklerden koruyan apotropeik bir motife dönüşmüştür. Eski çağlardan beri apotropeik anlamından dolayı en sık kullanılan motiflerden biri olan heksagram, Bizans sanatında da kullanılmıştır. Geç Bizans dönemi seramiklerinde bu sembol sıkça görülmektedir. Bu makalede heksagram motifyle bezenen geç Bizans dönemi sırlı seramikleri belirlenerek motifin kullanımı incelenmiş, bezeme ve stil özelliklerine göre gruplandırılmıştır. İzmir Kadifekale Bizans sarnıcı 2015 kazısından ele geçen heksagram motifli seramik kaide parçası tanıtılmış, bu parçanın gruplanan Bizans sırlı seramiklerindeki yeri belirlenmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** *Heksagram, Davud Yıldızı, Süleyman Mührü, Geç Bizans Dönemi, Bizans Seramiği*

**HEXAGRAM ‘STAR OF DAVID’ SYMBOL ON LATE BYZANTINE  
POTTERY IN THE LIGHT OF A GLAZED POTTERY FIND FROM  
BYZANTINE CISTERN IN İZMİR KADİFEKALE (SMYRNA  
ACROPOLIS) IN 2015**

**Abstract**

*The stars have been very important for humans since the beginning of the humanity as a guide to find their way in the dark night and a source of life that enlighten their days. In Christianity, some of the stars has been symbolized with the Star of Bethlehem offering divine guidance and protection. The six-pointed star*

\* İzmir Kadifekale Bizans Sarnıcı 2015 Araştırma Kazısı Bizans Seramik Buluntuları Ege Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiştir. Proje Numarası: 17-EDB-014.

\*\* Araş. Gör. Dr., Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, dilek.m.canko@ege.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-4034-6797>

symbol which is formed by placing two equilateral triangles on top of each other in a straight and inverse manner is called hexagram 'Star of David'. The two triangles which are overlapped and inseparably intertwined represent the 'good and evil' in cosmos with its all antimonies as infinite loop. The hexagram representing the unity of antimonies is the symbol of the macro cosmos. The meanings attributed to the symbol combined with the legends of King David and his son Solomon have transformed into an apotropaic symbol that protects from evil. Hexagram is one of the most frequently used symbols due to its apotropaic meaning since ancient times, has also been used in Byzantine art. The symbol was used frequently on Late Byzantine glazed wares. In this article, Byzantine glazed pottery finds with hexagram symbol was examined according to decoration and stylistic features. A glazed base fragment with hexagram found in a Byzantine cistern in 2015 Smyrna Kadifekale excavation was presented and its place in Byzantine pottery was examined.

**Keywords:** Hexagram, Star of David, Seal of Solomon, Late Byzantine Period, Byzantine Pottery.

## Giriş

“Herkesin bir yıldızı var ama hepsi birbirinden farklı... Yıldızlar, yolcular için kılavuz; bilginler için araştırılması gereken bir mesele; bazıları içinse gökyüzündeki küçük ışık kaynağıdır sadece... Oysa bütün yıldızlar sessizdir.” (Saint-Euxpery, 2016: 109). *Küçük Prens*'in etkileyici sözleri, yıldızların insanlık tarihindeki önemini özetlemektedir. Yıldızlar, ilk insanların simsiyah gecede yönlerini bulmalarını sağlayan bir kılavuz ve günlerini aydınlatan bir yaşam kaynağı olmuştur. Dünya insanlık tarihinin her döneminde gizemli, ulaşılmaz oluşları ile merak uyandırmışlar ve güçleri ile insanlığın yaşamını etkilediklerine inanılmıştır.

Gizemli, uzak, ulaşılmaz, güçlü olan yıldızlar; insanların varoluşundan beri ilahi rehberlik, koruyuculuk ve umudu simgeleyen son derece önemli semboller olmuşlardır. Sembolik anlamlarından dolayı yıldız motifi, birçok uygarlıkta insanların kendilerini ifade etmek için yaptıkları sanat eserleri üzerinde sıklıkla kullanılmıştır. Bizans sanatında da yıldız motifi; çoğunlukla beş, altı ve sekiz kollu olarak ve bunlara farklı sembolik anlamlar yüklenerek kullanılmıştır. Bu makalede heksagram (Davud Yıldızı) olarak tanınan altı kollu yıldız motifinin Bizans seramiklerinde kullanımı incelenmiş, İzmir Kadifekale Bizans Sarnıcı Kazısı'ndan (2015) ele geçen heksagram motifli bir seramik tabak örneği tanıtılmıştır.

## 1. HEKSAGRAM (ALTI KOLLU YILDIZ-DAVUD YILDIZI) SEMBOLÜ

İki eşkenar üçgenin düz ve ters olarak birbirine geçmeli bir şekilde üst üste yerleştirilmesiyle oluşturulan altı kollu yıldız sembolü heksagram olarak adlandırılmaktadır. Birçok uygarlıkta bir sembol olarak kullanılması ve bazı efsanelere konu olması, sembolün “Davud Yıldızı ya da Davud Kalkanı

(Magen David)”<sup>1</sup> ve “Süleyman Mührü (Mühr-i Süleyman)”<sup>2</sup> isimleri ile de anılmasına neden olmuştur.<sup>3</sup>

Sembol, üçgenlerin birbirinin üzerine yerleştirme şekillerine göre farklılık göstermektedir. Üçgenlerin içi içe ya da üst üste mi oldukları belli olmayan formu 1948 yılında kurulan İsrail devletinin bayrağı üzerinde ve Yahudiliğin dini sembollerinden biri olarak sinagoglarda görülmekte iken (Machate, 2001: 61-62)<sup>4</sup>, üçgenlerin kenarlarının birbiri üzerine geçmeksizin çizilmesi ile oluşturulan altı kollu yıldız Türk-İslam eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.<sup>5</sup> *Davud Yıldızı (Kalkanı)* ya da *Süleyman Mührü* olarak adlandırılan formunda üçgenler birbirinden ayrılamayacak şekilde örülmüş gibi birbirinin içinden geçmektedir. Bu sembolün üçgenlerin köşeleri yuvarlaklaştırılarak deforme edilmiş varyasyonları da bulunmaktadır (Resim 1) (Machate, 2001: 61).

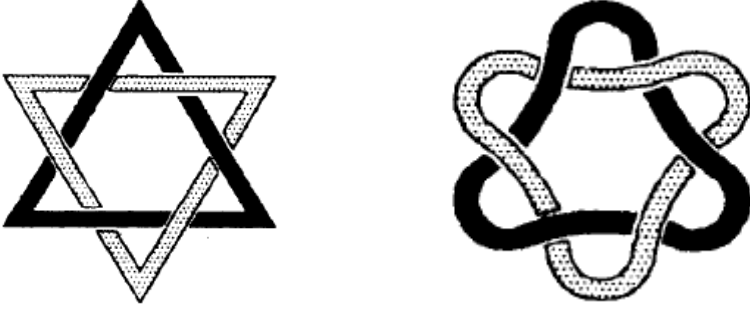
<sup>1</sup>Bu sembolün Kral Davud ile ilişkilendirilmesi ve Davud Yıldızı ya da Kalkanı ismini almasının nedeni bir efsaneye dayanmaktadır. Efsaneye göre, Davud, Golyat ile savaşırken kullandığı kalkanın üzerine bu altı köşeli yıldız motifi işlenmiştir. İbranicede “Davud-Vav-Dalet” harfleriyle yazılan David ismi altı köşeli yıldız şeklinde yazılıyordu. Bu nedenle bu figür kral Davud’un monogramı idi. Diğer bir efsane ise Golyat’ın kalkanının büyük bir yıldız süslediğini, Davud Golyat’ı öldürdükten sonra kalkanına sahip olduğunda bu sembolü Tanrıya sığınmanın bir ifadesi olarak benimsediğini ifade eder (Altıntaş, 2001: 218). Bu nedenle de ilahi bir koruma sağlayan bu mistik sembolün tehlikeli ve şeytani dünyayı uzak tutan bir tılsım görevi gördüğüne inanılmıştır (Jobes, 1962: 1037). Bununla birlikte büyümlü bir güç olarak Davud yıldızı nosyonu orijinalinde heksagram sembolü ile bağlantılı değildi. Heksagram sembolünü Davud ile birleştiren en erken tarihlî örnek 6. yüzyıldan İtalya Toronto’da bir mezar taşı üzerindedir (Scholem, 2007: 338).

<sup>2</sup> Kral Süleyman ateşe, suya, rüzgara, kuşlara ve hayvanlara hükmetmesini sağlayan yüzük şeklinde tılsımlı bir mührün sahibidir. Cennette Adem’e ait iken Cebrail tarafından Süleyman’a getirilmiş olan bu yüzüğün üzerinde altıgen motif bulunduğu efsanesi bu sembolün Süleyman ile ilişkilendirilmesine neden olmuştur (Pala, 2006:525)

<sup>3</sup> 1300-1700 tarihleri arasında bu sembol için Süleyman Mührü ve Davud Yıldızı (Kalkanı) terimleri ayırım yapılmaksızın kullanılmış; ancak bu tarihten sonra Davud Yıldızı (Kalkanı) terimi üstün gelmeye başlamıştı (Scholem, 1949: 248).

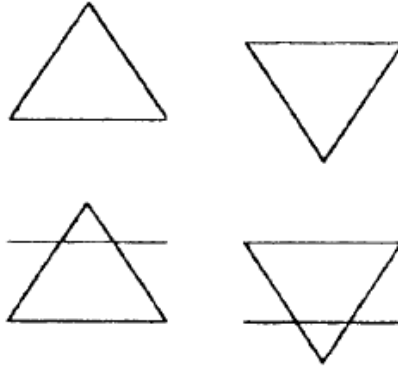
<sup>4</sup> Bu sembolün ortaçağda Yahudi sembolü olduğuna ilişkin veri bulunmamaktadır. Bununla birlikte 14. yüzyılda Prag Yahudi Cemaati tarafından milli sembol olarak flama üzerine uygulanan sembol, sinagoglarda ve mezar taşlarından sıkça kullanılmıştır. 19. yüzyılda Yahudiler, hacin Hıristiyanlığı sembolize ettiği gibi, Yahudiliğin sembolü olacak basit ve etkili bir işaret aradılar. Bu da Davud Kalkanının resmi ve ritüel simgesi olarak kullanımında yükselişe geçmesine neden oldu. Sembol Kral Davud’a verilen önemden dolayı resmi bir sembol haline geldi. (Scholem, 2007: 338; Altıntaş, 2001: 219-220). Yahudi söyleminde Davud yıldızı, Yahudilere daha parlak bir gelecek vaadini simgelemiş ve Yahudiliğin sembolü olarak algılanmıştır. (Altıntaş, 2001: 217). Davud yıldızı sembolünün nasıl ve ne zaman Yahudilere özgü bir sembol haline geldiği hakkında daha fazla bilgi için bkz: Scholem, 1949: 243-251.

<sup>5</sup> Bu sembol İslam kaynaklarında *Mühr-i Süleyman* ismi ile anıldığı için Türk-İslam dünyasında bu ad ile tanınmaktadır. Kuran’da ve hadislerde Süleyman Peygamberin isminin geçmesi İslam eserlerinde, İslamiyet öncesi ve sonrası Türk devletlerinin sanat eserleri üzerinde yoğun olarak görülmesine neden olmuştur. Güç ve kuvvetin işareti olarak, kötü güçlerden korunmak için tılsım sembolü olarak Mühr-i Süleyman gücünü Kuran-ı Kerimden de aldığı için Türkler tarafından benimsenmiş ve Türk kültürüne de rahatlıkla girmiştir (Bayam, 1993: 65). Türk-İslam sanatında Mühr-i Süleyman ve altı kollu yıldız motifi kullanımı hakkında daha geniş bilgi için bakınız: Kuşoğlu, 1990: 32-35; Çam, 1993: 207-230; Bayam, 1993: 61-67; Türeli, 2010.



**Resim 1:** Heksagram (Davud Yıldızı) motifi (Machate, 2001: 61-62, Resim 4-Resim 9)

Altı köşeli yıldızın iki eşkenar üçgenden oluşmasından dolayı sembolü öncelikle üçgen olarak incelemek gereklidir. Hemen hemen her uygarlıkta üç sayısı kutsal, simgesel ve mistik anlamlar taşır (Altıntaş, 2001: 221).<sup>6</sup> Yukarıya doğru yönelen üçgen ateşe karşılık gelir ve erildir. Aşağıya yönelen üçgen ise suya karşılık gelir, dişildir. Su üçgeninin tabanı tarafından kesilen ateş üçgeni hava, ateş üçgeninin tabanı tarafından kesilen su üçgeni ise toprak anlamına gelir (Resim 2) (Machate, 2001: 65; Nozedar, 2008: 178-179; Frutiger, 1989: 294; Liungman, 1991: 33 ve 301). Alev hep yukarı çıkmak istediği için ateş üçgeni yukarı yöneliktir, su aşağıya gitmek istediği için su üçgeni aşağıya bakar. Ateş sıcak ile kuru, su yaşla soğuk, toprak soğuk ile kuru, hava ise yaşla sıcak arasındadır. Bu bileşimler, karşıtlıklar ve zıtlıklar kozmik birliğin bir ifadesi olarak kabul edilmiştir (Ersoy, 1990: 83).



**Resim 2:** Ateş, su, hava ve toprak elementlerinin sembolü (Machate, 2001: 66, Resim 12)

Heksagram temelde Hermetik düşüncenin bir özetidir<sup>7</sup>. Heksagram, evreni oluşturan dört elementinin sentezini ve böylece de bütün zıtlıkların

<sup>6</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: Schimmel, 2000: 69-97.

<sup>7</sup> Hermetik düşünce Antik Mısır'da yaşamış bilge Hermes Trismegistus'un öğretileridir. Mısırlılar onun hatırasını asırlar boyunca saygıyla anmış ve herkesten ayrı tutarak ona "Üç Kere Yüce Hermes" anlamına gelen Trismegistus unvanını vermişlerdir (Kybalion 2013,18). Hermetik düşünce en yüce hakikat anlayışına eğilimlidir. Bu gerçek tüm yaratılmışların, kozmik bir bütünün bir alt kümesi olarak mevcut

birliğini temsil eder, makrokosmosun sembolüdür. Ayrıca Hermetik düşünceye göre altı kollu yıldız (altı kol ve bir merkez olmak üzere) yedi temel metali ve yedi gezegeni içinde toplar, merkezde ise güneş yer almaktadır. Simyanın amacı bütün değersiz elementleri altın ile güneşin simgelediği tek bir mükemmelliğe dönüştürmektir. Bu durum da heksagramda ifadesini bulur (Machate, 2001: 66; Chevalier ve Gheerbrant, 1994: 931).

Üst üste kesişmiş ve ayrılmaz bir şekilde birbirinin içine geçmiş iki üçgen; iyi ve kötü, olumlu olumsuz, erkek ve kadın, dünyanın yaratılışı ve yıkılışı, ruh ve madde gibi zıtlıkların temsilidir (Schimmel, 2000: 137). Dünyanın altı günde yaratılması, İsa'nın altı erdemi gibi altı sayısının sembolik önemi nedeniyle sembolün insanı kötü güçlerden koruyan bir tılsım olduğuna inanılmıştır (Pala, 2006: 524-525). Heksagram sembolünün ilk çağlardan beri dişi ve erkeğin birlikteliğini ve zıtlığını sembolleştirerek evrenin zıtlıklarının birliğini sunan önemli bir tılsım olduğu söylenebilir. İki üçgenin birbirinin içine geçerek düğüm oluşturması da; her şeyin, iyi ve kötünün, güzel ve çirkinin tüm zıtlıkların evrende sonsuz bir döngü ile birbirine bağlı olmasını simgeler.

## 2. BİZANS SANATINDA HEKSAGRAM SEMBOLÜ

Antik Yunan ve Romalılar ilahi ruhu yıldızlarda ve gezegenlerde görerek mitolojik kahramanları veya tanrıları yıldızlar ile özdeşleştirmişlerdir. Hıristiyanlık, yıldızlara kutsallık atfeden pagan atribüleri ve yıldızların insan davranışları üzerindeki kontrolünü reddetse de yıldızlar, efsanelerde önemli yerler almaya devam etmişlerdir: Beytullahim Yıldızı yeni doğmuş İsa'yı bulmak için kılavuz olmuştur (Matta 2: 1-12).

Hıristiyanlıkta yıldız motifi, ilahi rehberlik ve koruma sunan Beytullahim Yıldızı ile sembolleştirilmiştir. Beytullahim Yıldızı'nın görüldüğü "İsa'nın Doğumu"<sup>8</sup> veya "Müneccim (Kahin) Kralların Tapınması" sahnelerinde doğumun gerçekleştirildiği zamana işaret eden yıldız sembolü, çoğunlukla sekiz kolludur. 431 Konsili'nden hemen sonra 432-440 yılları arasında resim programı yenilenen S. Maria Maggiore Kilisesi'nde *Kahin Kralların Tapınması* (Resim 3), Hosios Loukas Manastır Kilisesi'nde *İsa'nın Doğumu* sahnelerinde<sup>9</sup> kutsallık, Yeni Ahit kitaplarına da bezenen sekiz kollu yıldız ile sembolleştirilmiştir (Kazhdan ve Cutler,

---

olduğu fikridir. Hermes'e atfedilen ve Hermetik düşüncenin temel belgelerinden biri sayılan Corpus Hermeticum'da dört element olan toprak, hava, su ve ateşten sıklıkla bahsedilir (Trismegistus 2018, 22-23). Hermetik düşünce hakkında daha fazla bilgi için bkz: Trismegistus 2018; Kybalion 2013; Kılıç 2017.

<sup>8</sup> İsa'nın doğumu sahnelerinde görülen yıldız motifi hakkında daha fazla bilgi için bkz: Pekak ve Gür, 2015: 216-217.

<sup>9</sup> Beytullahim yıldızının sekiz kolu olarak tasvir edildiği *İsa'nın Doğumu* ya da *Müneccim Kralların Tapınması* sahneleri ile ilgili daha fazla örnek için bkz: Byzantium Faith and Power, 2004: 180, Cat: 100; 370, Cat:226; Pennas, 2005: 28; Beckwith, 1986: 57, Fig: 42; 61, Fig: 44.



1991: 1943). Kutsallığın sembolü sekiz kollu yıldız motifi, Bizans sanatında en sık görülen yıldız çeşidi olmuştur.<sup>10</sup>



**Resim 3:** Kahin Kralların Tapınması, S. Maria Maggiore Kilisesi Zafer Takı, mozaik, 4. yüzyıl. (Cormack, 2000: 33, Fig: 14)

<sup>10</sup> Oktagon olarak da bilinen sekiz kollu yıldız motifinin yer aldığı Bizans eserlerinden örnekler: *Anıtsal resim sanatı*: Ravenna'daki Galla Placidia Mausoleum'unda gökyüzünün sembolü olan kubbeye (Lowden, 1997: 110), Khora Manastırı Pareklesionundaki Anastasis sahnesindeki İsa mandorlasında (Cormack, 2000: 207), Aziz Kosmos ve Damionus Kilisesi apsisinde İsa tasvirinin yanında (Eastmond, 2013: 71, cat: 65), Studenika Manastırı'ndaki Çarmıha Geriliş sahnesinde İsa tasvirinin yanında (Eastmond, 2013: 235, cat: 224); Selanik'teki Aziz Demetrios Kilisesi'deki Aziz Demetrios mozağinde Aziz kıyafetinin üstünde (Kourkoutidou-Nikolaidou ve Tourta, 1997: 165), Aya Nikolaos Orphanos Kilisesi apsisinde orans pozisyonundaki Meryem'in yanında (Kourkoutidou-Nikolaidou ve Tourta, 1997: 81); Yunanistan Hosios Loukas Kilisesi Kathalikonu'nda güney batı tonozun tam ortasında (Chatzidakis, 1997: 48, Fig: 39) *Mimari plastik eserler*: Yunanistan Arta'daki Azize Theodora Kilisesi narteksinde bulunan mermer lahitte (Byzantium: Faith and Power, 2004: 98). *Küçük eserler*: Iustinanos'un altın Madalyonu (Lassus, 1966: 2); hacı ampullası (Eastmond, 2013: 91, Cat:89); haç röliker (Arslan, Böhlendorf Arslan, Türk, Koçyiğit, Müller, 2011: 247, Resim: 8); yüzük (Everyday Life in Byzantium, 2002: 451, cat: 616); muska (Everyday Life in Byzantium, 2002: 524, Cat: 722; 525, Cat: 724; 526, Cat: 725; Byzantine Women and Their World, 2003: 291, Cat: 173; Pitarakis, 2015a: 231, Cat: 21; Spier, 1993: Plate 4, Cat: 49; Palte 6/e); seramik (Fındık, 2014: 136, Cat: 237; 229, Cat: 267; Papanikola-Bakurtzi, 1999: 136, Cat: 150, 151; 137, Cat: 153; 229, Cat: 267; François, 2017: 223, Cat: 184; Waksman, Erhan ve Eskalen, 2009: 460, Fig: 3/c; Katsara, 2018: 306, Plate 2/5; Hayes, 1992: Plate: 11/f, Doğer, 2007: 51, Fig: 3; Waksman, Kontogiannis, Skartsis ve Vaxevanis, 2014: 395, Fig: 12/e; Vroom, 2005: 88, Fig: 10.2.)

İki karenin iç içe geçmesiyle oluşmuş sekiz kollu yıldız motifi (☉) de Bizans sanatında sıklıkla görülmektedir: Selanik Aya Dimitrios Kilisesi kuzey kanadında 1917 yangını öncesinde (Kourkoutidou-Nikolaidou ve Tourta, 1997: 156-157), Romalı hekim Dioskorides'in 'De Materia Medica' adlı eserinin Viyana'daki Österreichische Nationalbibliothek'te bulunan 6. yüzyıl başına ait kopyasındaki 6. foliumunda el yazmasının banisi Anicia Juliana'nın çevresinde (Eastmond, 2013: 68, Cat: 62), korkuluk levhalarında (Kalanlar, 2007: 239; Mango, 2006: 60, fig: 51), Konstantinopolis Ayasofya mozaik süslemelerinde (Dalton: 1911:341), goblin eserlerde (Byzantine Women and Their World, 2003: 157, Cat 82; Byzantium and Islam, 2012: 176, Fig: 119b); zemin kaplamalarında (Alas, 2018: 269, Resim 4, 5, 6; Eskici, 2018: 189, Resim 29; Byzantium and Islam, 2012: 35, Fig: 12); taş eserlerde (Türker, 2018: 487, Fig: 162, 163), seramik eserlerde (Dark, 2001: Resim 47; Josifova, 1981: 441, Fig: 4; Vroom ve Fındık, 2015: 290, Cat: 147; Waage, 1933: 317, Fig: 13/d.)

Pentagram olarak bilinen beş kollu yıldız<sup>11</sup>, sanat eserlerinin bezemesinde sıklıkla kullanılan bir sembol olmuştur. İlk çağlardan itibaren görülen sembolün sağlık ve bilgeliğin temsili olarak şeytani güçleri engellemek amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir (Becker, 1994: 230; Schimmel, 2000: 129). Hıristiyan ikonografisinde *Süleyman mührü* olarak bilinen (Liungman, 1991: 298; Jobses, 1962: 1473; The Jewish Encyclopedia, 1901: 252; Pala, 2006: 525; Altıntaş, 2001: 218) beş köşeli yıldız, Bizans sanatında da sıklıkla kullanılan bir motif olmuştur. Pentagram; Bizans sanatında özellikle şeytani güçleri engellemek, nazar ve hastalıklara karşı koruma sağlamak amacıyla çoğunlukla tılsımlar üzerinde tek başına ya da kompozisyon içinde kullanılmıştır (Köroğlu, 2011: 104; Köroğlu, 2003: 18). Kral Süleyman'a kötülükleri ve şeytani yenmesi, gücünü kontrol etmesi için verilen mühür yüzüğe ithafen pentagram sembolü tılsım olarak en çok yüzük, muska<sup>12</sup> ve seramikler<sup>13</sup> üzerinde görülmektedir. II. Romanos ve Eudokia'nın evliliklerini kutsayan fildişi eserde Eudokia'nın tacında haç yerine pentagram motifinin kullanılması (Lowden, 1997: 219) pentagramın haç gibi önemli ve güçlü bir sembol olduğunu kanıtlamaktadır.

Yaradılışın altı gününe ithafen altı sayısının önemi altı kollu yıldızın da anlamını güçlendirmektedir.<sup>14</sup> Altı kollu yıldızın en çok kullanılan çeşidi heksagram sembolüdür.

Heksagram motifinin tarihte ilk olarak kimler tarafından kullanıldığı bilinmese de bu figürün Bronz çağına kadar giden bir geçmişi olduğuna ilişkin görüşler mevcuttur. O dönemlerde süs olarak mı büyü işareti olarak mı kullanıldığı bilinmeyen sembol, birçok uygarlıkta ve Mezopotamya'dan İngiltere'ye çok geniş bir coğrafyada görülmüştür (Scholem, 2007: 337). Tanımlanabilen en eski örneği M.Ö. VII. yüzyıldan Sidon'da bulunmuş Joshua ben Asayahu'ya ait bir mühür üzerindedir. İkinci Tapınak döneminde de pentagramın yanı sıra hem Yahudiler hem de Yahudi olmayanlar tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Kapernaum Sinagogu'nda (2.-3. yüzyıl) bir frizde de heksagram, pentagram ve gamalı haç (swastika) motifleri birlikte görülebilmektedir (Resim 4). Bu dönemde dekoratif amaç dışında her hangi

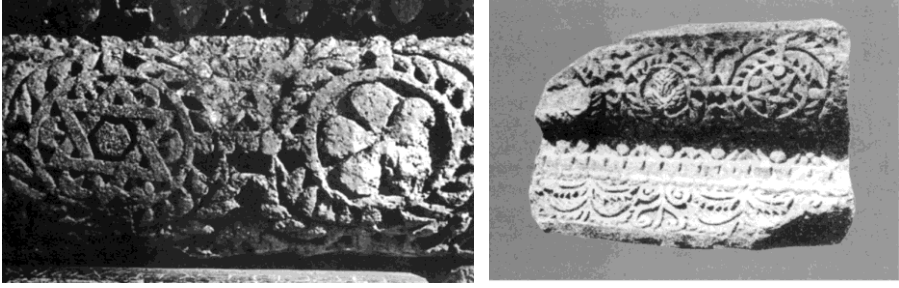
<sup>11</sup> Pentagram akıl, güç ve gizliliği temsil ederken (Jobses, 1962: 1473), bir sağlık tılsımı olmasından dolayı (Jobses, 1962: 1411) antik dönemde Yahudi muskaların üzerinde diğer işaretler ile birlikte sıklıkla görülmektedir (The Jewish Encyclopedia, 1901: 252). Ortaçağ simyacı ve mistikleri pentagramı klasik dönemin beş elementiyle –toprak, ateş, su, hava ve eter (idea)- ilişkilendirmişlerdi. Onlara göre pentagram, elementlere hükmeden ruhu sembolize ediyordu (Lunde, 2009: 45).

<sup>12</sup> Pentagram tasvirli yüzük ve muska örnekleri için bkz: Everyday Life in Byzantium, 2002: 451, Cat: 615; 527, Cat: 727; 586, Cat: 836; Köroğlu, 2003: 20; Spier, 1993: Plat 3, Cat: 33-34; Palte 4, Cat: 46.

<sup>13</sup> Bizans seramiklerinde pentagram sembolü sıklıkla tek motif olarak bir daire içinde tondoda kullanılırken bazı örneklerde tondodan ağız kısmına yayılarak bezendiği dikkat çekmektedir. Pentagram tasvirli seramik örnekleri için bkz: François, 2017: 261, Cat: 308, 262, Cat 312; Papanikola-Bakirtzi, 1999: 230, Cat: 268; 231, Cat: 269; Fındık, 2014: 135, Cat: 233; Demangel ve Mamboury, 1939: 140, Fig: 187/3, 7 ve 13; Wallis, 1907: Plate XI, Fig: 29; Morgan, 1942: 109, Fig: 85/e; 136, Fig: 110/i; Waksman, Erhan ve Eskalen, 2009: 460, Fig: 3/b; Xyngopoulos, 1933: Plate 207 Fig: 17. Rice, 1928: 33, Fig: 40.

<sup>14</sup> Altı kollu yıldız tasvirli Bizans sanat eserlerinden örnekler için bkz: Eastmond, 2013: 234, Cat: 223; 80, Cat: 77; 82, Cat: 79; 89, Cat: 87; Pitarakis, 2015a: 231, Cat: 20; Pitarakis, 2015b: 248, Cat: 33; Pitarakis, 2015c: 349, Cat: 107; Spier, 1993: Palte 4, Cat: 48; DOC, 1968: Plate XVII. Cat: 179, 180a2, 181a.1, 181b.2, 181b.3; Tekin, 1999: 119, Cat: 9, 10, 11, 13; 121, Cat: 17, 123, Cat: 24.

bir amaçla kullanıldığına ilişkin bilgilerimiz yetersizdir (Scholem, 1949: 244). Dönemin Yahudi kaynaklarında da heksagrama ilişkin bilgiye rastlanmaz (The Jewish encyclopedia, 1901: 251-252). Bu nedenle bu dönemde bir Yahudi sembolü olarak değil dekoratif bir motif olarak eserler üzerinde kullanıldığı düşünülmektedir (Scholem, 2007: 337; Meinardus, 1976: 100).



**Resim 4:** Kapernahum Sinagogu (2.-3. Yüzyıl), heksagram ve pentagram motifleri (Ovadia, 1999: 56, Fig: 1)

Bununla birlikte E.R. Goodenough, 14. yüzyıldan önce heksagramın sinagoglarda tamamen dekoratif amaçla kullanıldığı ve sembolik veya didaktik anlamı olmadığı görüşünün aksine; sembolik ya da apotropeik<sup>15</sup> bir anlamı olduğunu savunur. *Davud Yıldızı* olarak adlandırılan heksagram ve *Süleyman Mührü* olarak adlandırılan pentagramın Kral Davud ve oğlu Süleyman'ın sembolleri olarak koruyucu bir motif olarak kullanılmış olması gerektiğini belirtir. Goodenough, bu semboller ile bezenmiş eserlerin kişilerin güvenliğini sağlayan tılsımlar olduğunu ifade etmektedir (1958: 68).

Heksagram motif, ortaçağda Yahudilerin süsleme sanatında *menorah* (yedi kollu şamdan)<sup>16</sup> gibi kült imgelerine göre sınırlı bir kullanım alanına sahipti (Meinardus, 1976: 97). Bizans sanatında ise, altı kollu haç (yıldız)<sup>17</sup> motifinin varyasyonu olarak kullanılan bir sembol olmuştur. Bizans taş eserlerinde bezeme elemanı olarak görülen heksagram örnekleri çoğunlukla Erken ve Orta Bizans dönemine tarihlenmektedir. O. Meinardus'un çalışmasında Suriye'deki Khirbet Sufi Kilisesi altar panosunda, Atina Akropolis'i'nde yer alan Bizans Kilisesi'ne ait mermer blokta (Resim 5) ve Efes Aziz Ioannes Bazilikası'nın mermer altar panosunda heksagram motifleri yayımlanmıştır (Meinardus, 1976: 97-100).

<sup>15</sup> Kötülüğü uzaklaştıran, kötü büyüye etkisiz kılan, kötü ruhlardan koruyan.

<sup>16</sup> Menorahın sembol olarak kullanımı konusunda ayrıntılı bilgi için bkz: Tešić-Radovanović ve Gugolj, 2018: 137-150; Wirgin, 1962: 140-142; Altıntaş, 2001: 223-229.

<sup>17</sup> “Ἰησοῦς Χριστός” (Iesous Khristos) kelimelerinin baş harfleri olan I (iota) ve X (khi) kullanılarak oluşturulan khristogram ✱ Erken Hıristiyanlık döneminde yaygın olarak kullanılan bir semboldür. Bizans sanatındaki bazı örneklerde yıldız motifinin varyasyonu olarak da kullanılan bir sembol olmuştur.



**Resim 5:** Atina Akropolis Bizans Kilisesi mermer blok (Meinardus, 1976: 52/a)



**Resim 6:** Rölyef korkuluk lev., Konstantinopolis (Glory of Byzantium, 2006: 38, Cat: 3)

Metropolitan Sanat Müzesi'nde bulunan olasılıkla Konstantinopolis kökenli 10.-11. yüzyıl tarihli bir korkuluk levhasının merkezinde yer alan şeritli eşkenar dörtgen şeklin köşe boşluklarının ikisinde konsantrik daire içinde heksagram motifi yer almıştır. (Resim 6). Orta Bizans dönemine tarihlenen templon korkuluk levhalarında merkezde yer alan konsantrik dairenin (Resim 7) veya eşkenar dörtgenin (Resim 8) içinde ortadan sıkıştırılmış üç oval formun kesiştirilmesi ve birbiri içine geçmesiyle merkezinde altıgen olan heksagram formu oluşturulmuştur. Bu motiflerin, çizgileri yuvarlatılmış deforme olmuş heksagram motifi olması dikkat çekicidir. Heksagramın çizgileri eğrileştirilmiş, köşeleri yuvarlaklaştırılmış deforme olmuş tipi, en çok Bizans dönemi eserlerinde karşımıza çıkmaktadır (Meinardus, 1976: 98; Scholem, 2007: 337).



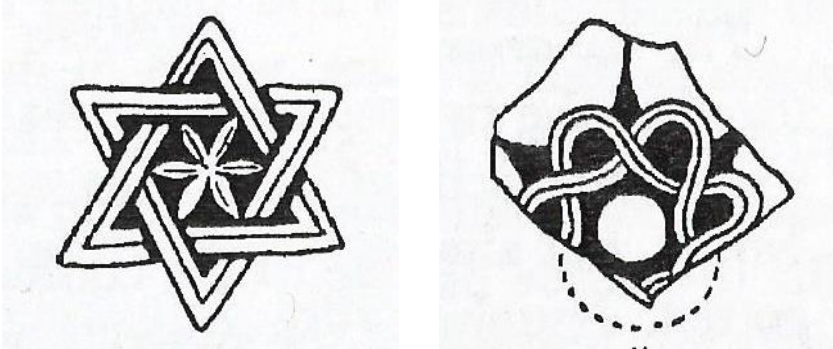
**Resim 7:** Hosios Loukas Manastırı Kilisesi templon korkuluk levhası



**Resim 8:** Konya Akşehir Ulu Camii, minare kaidesinde devşirme olarak kullanılan templon levhası (Boleken, 2010: 256, Fotoğraf: 179)

### 3. BİZANS SERAMİKLERİNDE HEKSAGRAM SEMBOLÜ

Heksagram sembolü, Bizans sırlı seramiklerinde ince ve/veya kalın kazıma ve champléve tekniği ile oluşturulmuş motiflerden birisidir ve ana motif olarak çanak, çömleklerin tondosuna bezenmiştir. İki üçgenin birbirine geçmeli olarak çizilmesi ile oluşan motifin merkezindeki heksagonun içi bazen boş bırakılmış, bazen daire motifi, sıklıkla da altı kollu yıldız/altı yapraklı çiçek motifi ile bezenmiştir (Resim 9). Bu seramiklerde; heksagram, heksagon ve altı kollu yıldız/ altı yapraklı çiçek motifi ile altı sayısına dikkat çekildiği görülmektedir.



**Resim 9:** Bizans seramiklerinde en sık görülen heksagram motifleri (Rice, 1930: 67, Fig: 5 / 2 ve 11)

Bizans sırlı seramiklerinde heksagram motifi üç grupta incelenmiştir:

İlk grup (Tablo 1), heksagram motifini oluşturan üçgenlerin köşeli olarak bezendiği gruptur. İki çizgi ile oluşturulan üçgenlerin çizgi araları şerit (Tablo 1; 1, 3, 4) veya noktalarla (2) bezenmiştir. En sık görüneni iki çizgi arasına tek çizgi ile şerit oluşturulmasıdır. Heksagramın merkezinde oluşan heksagonun (altıgen) içi boş bırakılmış ya da altı köşeli yıldız/altı yapraklı çiçek motifi (1, 2) veya bir monogram ile bezenmiştir (3, 4 – Mikhael monogram (Rice 1930, fig 6/24)). Bazı örneklerde merkezdeki heksagona vurgu yapmak için iki üçgenin birbirini keserek köşelerde oluşturdukları küçük üçgenlerin de kazınarak merkez ile kontrast oluşturulması (3, 4) sağlanmıştır. Hatta, yıldız kollarının da birleştirilerek motifi de kapsayan bir heksagon oluşturulması (4) altıgene yapılan vurguyu arttırmıştır.

**Tablo 1: Bizans Seramiklerinde Sivri Köşeli Heksagram Motifi Örnekleri**



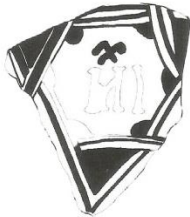
1

Konstantinopolis Hippodrom  
buluntusu  
Rice, 1928: 33, Fig 40



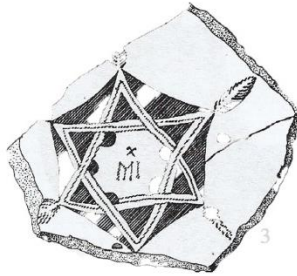
2

Konstantinopolis Mangana Sarayı  
buluntusu  
Demangel ve Mamboury, 1939: 97 Fig 110/8



3

Thasos Adası buluntusu  
François, 1995: Fig: 50/c 267

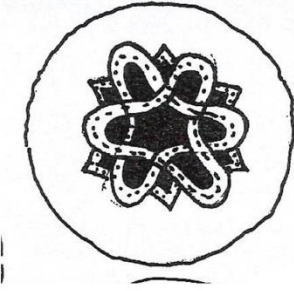


4

Konstantinopolis Hippodrom buluntusu  
Demangel ve Mamboury, 1939:  
141 Fig: 188/3

İkinci grup (Tablo 2), heksagram motifini oluşturan üçgenlerin köşelerinin yuvarlaklaştırıldığı, çizgilerin eğrileştirildiği örneklerden oluşur. İlk gruptaki bezeme özellikleri burada da görülmektedir. Heksagonun merkezinde altı kollu yıldız veya altı yapraklı çiçek motifi en sık görülen bezemedir. Bununla birlikte heksagonun merkezinde üç yapraklı bitki bezeme örneği (2) dikkat çekmektedir. Yıldız kolları arasının birleştirilmesiyle oluşturulan heksagon burada kollar arasından çıkan küçük üçgenlere dönüşmüştür (1, 2). 4 numaralı örnek, üçgen çizgilerinin eğriliğine karşın üçgen köşelerinin sivriliği ile iki grup arasında bulunmaktadır. Ancak eğri hatları nedeniyle ikinci grup içinde değerlendirilmiştir.

**Tablo 2: Bizans Seramiklerinde Yuvarlak Köşeli Heksagram Motifi Örnekleri**



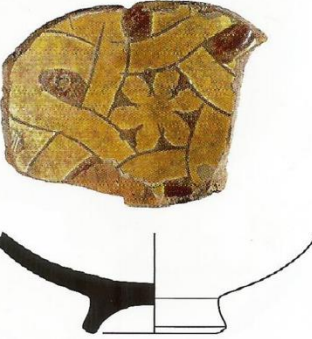
1

Efes Ayasuluk buluntusu  
Parman, 1989: 286, Fig 10b



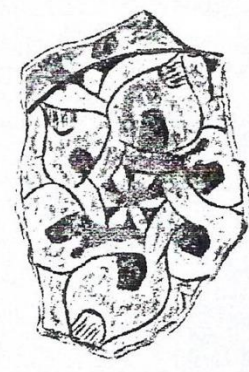
2

Konstantinopolis buluntusu  
François, 2017: 262 Cat: 311



3

Konstantinopolis buluntusu  
François, 2017: 229 Cat: 209



4

Olynthus buluntusu  
Xyngopoulos, 1933: Plate 204 IIA1 b

Üçüncü grup (Tablo 3), motifin seramiğin tondosuna yerleştirilerek ağız kısmına doğru yayıldığı örneklerden oluşur. Merkezde oluşan heksagonun daire (1) veya altı yapraklı çiçek motifi (2) ile bezemesi diğer

gruptakilere benzerdir. 1. örnekte yıldız kolları ile birleştirilerek oluşturulan heksagon; 2. örnekte merkez heksagonun içindeki altı kollu yıldız/altı yapraklı çiçek motifinin altına yerleştirilmiş heksagon ile altı sayısına vurgu yapılmaktadır.

**Tablo 3: Heksagram Motifinin Seramiğin Tüm İç Yüzeyine Yayıldığı Örnekler**



1

Khalkida buluntusu  
Papanikola-Bakirtzi, 1999: 87, Cat: 98



2

Konstantinopolis Hippodrom buluntusu  
Rice, 1930: 33, Plate: 1

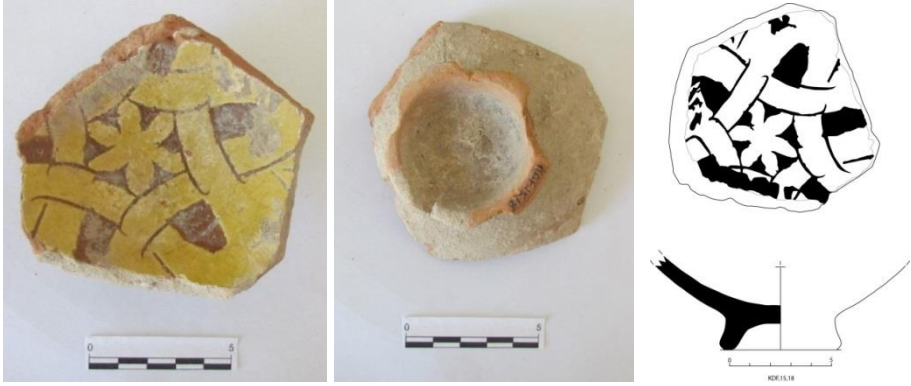
### 3. İZMİR KADİFEKALE BİZANS SARNICI KAZISINDA (2015) BULUNAN HEKSAGRAM MOTİFLİ SIRLI SERAMİK ÖRNEĞİ

1204 yılında Konstantinopolis'in Haçlılar tarafından işgali sonrasında I. Theodoros Laskaris'in Nikea (İznik) merkezli kurduğu devlet ile birlikte Hellenistik ve Roma Smyrna'sının Akropolis'i stratejik konumu nedeniyle önemli bir askeri ve ticari merkez konumuna ulaşmıştır. I. Theodoros Laskaris'den sonra 13. yüzyılın ilk yarısında tahta geçen damadı III. Ioannes Vatatzes (1222-1254) döneminde su ihtiyacını karşılamak amacıyla sur içinde inşa edilen yapılardan biri 1225 yılında yaptırılmış sarnıçtır (Ersoy, 2014: 404). 2015 yılında Doç. Dr. Akın Ersoy başkanlığında yapılan araştırma kazısından ele geçen seramikler, Smyrna'nın geç Bizans dönemi ile ilgili bulgularına ulaşılmasını sağlamaktadır.<sup>18</sup>

182.38-170.65 kodları arasında ele geçen buluntular arasında Palaeologoslar dönemine ait olduğu kabul edilen bir halka kaideli seramik parçası üzerindeki heksagram motifini dikkat çekmektedir (Resim 10). Geometrik-bitkisel motif champeleve tekniğiyle oluşturulmuştur.

<sup>18</sup> İzmir Kadifekale (Smyrna Akropolisi) 2015 yılı araştırma kazısından ele geçen seramikler Lale Doğer ve Dilek Maktal Cankö tarafından yayına hazırlanmaktadır. Malzemeyi çalışmamız için imkan ve uygun koşullar sunan Smyrna Antik kenti kazı başkanı Sayın Doç. Dr. Akın Ersoy'a teşekkürlerimizi sunarız.





**Resim 10:** Heksagram motifli kaide parçası, İzmir Kadifekale 2015 Bizans sarnıcı kazısı buluntusu.

### Katalog

Kazı Envanter No: KADİFEKALE / SMYRNA 3821

Mevki Envanter No / Kasa No: SMKDF.15.21 / KDF.15.18

Tür: kaide parçası

Ölçüler: Mevcut yükseklik: 4 cm, kaide çapı: 5.5 cm

Hamur: Sarımsı kırmızı (Munsell 5 YR 5/6). Orta sertlikte, mikalı, iri siyah, beyaz ve kahve partiküllü, kaba hamur.

Astar: İç yüz krem-beyaz astar, dış yüz astarsız

Sır: İç yüz sarı sır, dış yüz sırsız

Bezeme: Champleve

Tarihlendirme: 13. yüzyıl sonu – 14. yüzyıl başı

Üçgenlerinin köşelerinin yuvarlaklaştırılması, üçgeni oluşturan çizgilerin eğrileştirilmesi bakımından grup 2'ye dahil edebileceğimiz örneğin merkezinde oluşan heksagon, altı kollu yıldız/altı yapraklı çiçek motifi ile bezenmiştir. Üçgenlerin ve heksagonun içi kazınarak çiçek/yıldız motifi ön plana çıkartılmıştır. Louvre Müzesi koleksiyonunda bulunan ve V. François tarafından tanıtılarak büyük olasılıkla Konstantinopolis kökenli olduğu belirtilen örnek (François, 2017: 229, cat. 209, bu çalışmada tablo 2/3) ile Smyrna Akropolisi Bizans sarnıcında bulunan örneğin tıpa tıp benzer olması dikkat çekicidir. 2015 yılında sarnıç içerisinde bulunan heksagram motifli kaide parçası bezeme ve stil özellikleri bakımından geç 13. yüzyıl-14. yüzyıl başına tarihlendirilmiştir.

### Sonuç

İki eşkenar üçgenin düz ve ters olarak birbirine geçmeli bir şekilde yerleştirilmesiyle oluşturulan heksagram sembolü, eski çağlardan itibaren pek çok kültürde görülmesine karşın, Ortaçağ'da Bizans ve Yahudi eserlerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Daha sonra Yahudilerin siyasi ideallerinin bir sembolü ve devletlerinin amblemi haline gelmiş olduğu için günümüzde de Yahudi sembolü olarak algılanmaktadır. Ancak sembol; Hermetik düşüncenin bir özeti olarak evreni oluşturan dört temel elementin

yani ateş, su, toprak ve havanın sentezi ve böylece zıtlıkların birliği olduğu için makro kosmosun sembolü olmasından dolayı evrenseldir. İki üçgenin birbirinin içine geçerek sonsuz bir döngü oluşturması da; her şeyin, iyi ve kötünün dolayısıyla tüm zıtlıkların evrende birbirine bağlı olduğuna ilişkin simgesel bir göndermedir. Sembole yüklenen anlamlar Kral Davud ve oğlu Süleyman Peygamber efsaneleri ile birleştiğinde kötülüklerden koruyan apotropeik bir motife dönüşmüştür.

Heksagram motifi Bizans sanatında altı kollu haç motifinin varyasyonu olarak kullanılan bir sembol olmuştur. Bizans sanatında taş eserlerde kullanılan biçimi, merkezlerinden sıkıştırılmış üç oval formun kesiştirilmesi ve birbirinin içine geçmesiyle merkezde oluşturulan heksagona dikkat çekmektedir. Çizgileri eğrileştirilmiş, üçgenlerin köşeleri yuvarlaklaştırılmış, deforme olmuş heksagram motifi örnekleri Bizans sanatında yaygın olarak görülmektedir.

Bizans seramiklerinde heksagram sembolü sıkça kullanılmıştır. Büyük çoğunluğu seramiklerin tondosuna olasılıkla da tondoyu çevreleyen konsantrik daire içine yerleştirilmiştir. Bazı örneklerde ise yıldız kollarının arasından çıkıntılar ile yıldızın kolların sayısı on ikiye çıkartılmaya çalışıldığı görülmektedir.

Bizans seramiklerindeki heksagram motifinin en dikkat çekici kısmı merkezde oluşan heksagon ve içine sıklıkla yerleştirilen altı kollu yıldız/altı yapraklı çiçek motifidir. Heksagram, heksagon ve altı kollu yıldız/altı yapraklı çiçek motifi ile altı sayısına yapılan vurgu arttırılmıştır. Dünyanın altı günde yaratılması gibi altı sayısının sembolik önemi nedeniyle motifin evrenin ve zıtlıkların uyumunun sembolü olarak apotropeik gücüne inanılmıştır. Heksagram motifinin dini eserlerde kullanılmasından ziyade günlük kullanım eserleri üzerinde görülmesinin nedeni tılsım anlamının ağır basmasından kaynaklanmaktadır. Heksagram motifi, Geç Bizans dönemi seramiklerinde sıklıkla kullanılan apotropeik bir motif olmuştur.

İzmir Kadifekale (Smyrna Akropolisi) Bizans sarnıcı kazısından ele geçen halka kaideli seramik parçası üzerinde yer alan heksagram motifi de çizgilerinin eğriliği, üçgenlerin köşelerinin yuvarlaklaştırılması ve üçgenlerin içlerinin kazınarak heksagondaki altı kollu yıldız/altı yapraklı çiçek motifinin ön plana çıkartılması ile dikkat çekmektedir. Üçgen aralarında kazıma izleri görülmediği için olasılıkla motifin çevresinde heksagon veya ekleme yıldız kolu bulunmamaktadır. Bizans sarnıcı buluntusu kaide parçasının bezeme ve stil özellikleri benzer örneklerle karşılaştırılarak 13. yüzyıl sonu-14. yüzyıl başına tarihlendirilmiştir.

### **Kaynakça**

Alas Ç. (2018). “*Opus Sectile Zemin Panoları ve Duvar Kaplamaları*”. *Aziz Nikolaos Kilisesi Kazıları 1989-2009*. Haz: Sema Doğan, Ebru Fatma Fındık. İstanbul: Homer Kitabevi. ss. 265-299.

- Altıntaş, Y. (Haz). (2001). *Yahudilikte Kavram ve Değerler Dinsel Bayramlar-Dinsel Kavramlar- Dinsel Gerçekler*. İstanbul: Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın.
- Arslan N. Arslan B. B., Türk H., Koçyiğit O., Müller K. (2011), “Assos Kazısı 2009 Yılı Kazı, Restorasyon ve Onarım Çalışmaları”, 32. Kazı Sonuçları Toplantısı 3. Cilt. Ankara. ss. 235-250.
- Bayam B. (1993). “Müühr-ü Süleyman ve Türk Kültüründeki Yeri”. Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal’a Armağan. Ankara. ss. 61-67.
- Becker, U. (1994). *Encyclopedia of Symbols*. New York: The Continuum Publishing Company.
- Beckwith J. (1986). *Early Christian and Byzantine Art*. USA: Penguin Books.
- Boleken Z. (2010). “Anadolu Selçuklu Başkentinde Dini Mimaride Devşirme Malzeme Kullanımı”. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatları Anabilim Dalı yüksek lisans tezi. İstanbul.
- Byzantine Women and Their World (2003). *Byzantine Women and Their World*. E d. Ioli Kalavrezou. Yale University Press.
- Byzantium and Islam (2012). *Byzantium and Islam: Age of Transition, 7th-9th Century*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Byzantium: Faith and Power (2004). *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*. Ed: H. C. Evans. New York.
- Chatzidakis M. (1997). *Byzantine Art in Greece Mosaics – Wall Paintings*. Atina.
- Chevalier J., Gheerbrant A. (1994). *Dictionary of Symbols*. Penguin Books.
- Cormack R. (2000). *Byzantine Art*. Oxford History of Art Series Oxford U. Press.
- Çam N. (1993). “Türk ve İslam Sanatında Altı Kollu Yıldız (Müühr-i Süleyman)”. Yılmaz Önge Armağanı. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları No: 113. ss. 207-230.
- Dalton O.M. (1911). *Byzantine Art and Archaeology*. Oxford.

- Dark K. (2001). *Byzantine Pottery*. USA: Tempus Publishing.
- Demangel R. ve Mamboury E. (1939). *Le quartier des Manges et la première région de Constantinople*, Paris De Boccard.
- DOC (1968). *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, Ed: Bellinger A. R., Grierson. Vol. II/I: Phocas to Theodosius III, ss. 602-717.
- Doğar L. (2007). “Halkın İmge Dünyasında Seramik Sanatı”. *Kalanlar / The Remnants*, 12. Ve 13. Yüzyıllarda Türkiye’de Bizans. İstanbul. ss. 48-55.
- Eastmond A. (2013). *The Glory of Byzantium and Early Christendom*. New York.
- Ersoy A. (2014). “*Smyrna Akropolisi (Kadifekale)*”. *İzmir Kent Ansiklopedisi Arkeoloji*. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları. ss. 403-407.
- Ersoy N. (1990). *Semboller ve Yorumlarla Görünenden Görünmeyene*. İstanbul: Zafer ve Sena Ofset Matbaacılık.
- Eskici B. (2018) “Malzeme Sorunları ve Koruma Önerileri”. *Aziz Nikolaos Kilisesi Kazıları 1989-2009*. Haz: Sema Doğan, Ebru Fatma Fındık. İstanbul: Homer Kitabevi. ss. 185-208.
- Everyday Life in Byzantium* (2002). *Everyday Life in Byzantium Byzantine Hours Work and Days in Byzantium*. Ed: D. Papanikola-Bakirtzi. Atina: Helenic Culturel Heritage S.A.
- Fındık N. Ö. (2014). *İznik Sırlı Seramikleri Roma Tiyatrosu Kazısı (1980-1995)*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- François V. (1995). *La Céramique Byzantine A Thasos. Études Thasiennes XVI*. Paris.
- François V. (2017). *La vaisselle de terre à Byzance, Catalogue des collections du Musée du Louvre*. Coédition Somogy/Louvre Editions.
- Frutiger A. (1989). *Signs and Symbols Their Design and Meaning*. Van Nostrand Reinhold.

- Glory of Byzantium (2006). *The Glory of Byzantium Art and Culture of the Middle Byzantine Era*. Ed: Helen C. Evans, William D. Wixom. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Goodenough E .R. (1958). *Jewish Symbols in the Graeco -Roman Period C: 1*. New York.
- Hayes J.W. (1992). *Excavation at Saraçhane in İstanbul 2: The Pottery*. Princeton University Press.
- Jobs, G. (1962). *Dictionary of Mythology Folklore and Symbols*. New York: The Scarecrow Press.
- Josifova M. (1981). “Ceramique a Decor “Sgraffito” de Kaliakra (XIII – La Moitie du XV S.)”. *Byzantino-Bulgarica VII*. Sofia, ss. 437- 444.
- Kalanlar (2007). *Kalanlar-12. ve 13. Yüzyıllarda Türkiye’de Bizans/ the Remnants-12th and 13th Centuries Byzantine Objects in Turkey*. Ed. Prof. Dr. Ayla Ödekan. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı.
- Katsara E. (2018). “Byzantine Glazed Pottery From Sparta (12th to 13th centuries A.D.): Observation in the Light of New Archaeological Finds”. *XIth Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics, Proceedings, (19-24 October 2015 Antalya) Vol. 1*. Ankara: Koç University VEKAM 2018 No.42. ss. 297-310.
- Kazhdan, A. P. ve Cutler, A. (1991). “Star”. *The Oxford Dictionary of Byzantium C: 3*. New York: Oxford University Press. ss. 1943.
- Kılıç M.E. (2017). *Hermesler Hermes – İslam Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce*. İstanbul: Sufi Kitap.
- Kourkoutidou-Nikolaidou E. ve Tourta A. (1997). *Wandering in Byzantine Thessaloniki*. Athens.
- Köroğlu, G. (2003). “Haluk Perk Koleksiyonunda Örneklerle Bizans Uygarlığında Muskalar”, *P Sanat, Kültür, Antika Dergisi*. S: 29 Büyü ve Sanat. Bahar 2003. ss. 16-21.
- Köroğlu, G. (2011). “Bizanslı Tılsımları”, *Aktüel Arkeoloji Dergisi* S: 22 Temmuz-Ağustos. ss. 98-105.
- Kuşoğlu Z. (1990). “Türk Sanatında Mühr-i Süleyman”. *İlgi* S. 61. ss. 32-35.

Kybalion (2013). *Kybalion Yedi Kozmik Yasa Antik Mısır ve Yunan Hermetik Felsefesi*. İstanbul: Hermes Yayınları.

Lassus J. (1966). *The Early Christian and Byzantine World*. London.

Lowden, J. (1997), *Early Christian and Byzantine Art*. Phaidon Press.

Liungman, C. G. (1991). *Dictionary of Symbols*. USA.

Lunde P. (Ed.) (2009). *İşaretler, Semboller, Kodlar, Gizli Diller Şifreler Kitabı*, İstanbul: NTV Yayınları.

Machate W. (2001). “Altı Köşeli Yıldız”. *Mimar Sinan S*: 120. ss. 59-68.

Mango C. (2006). *Bizans Mimarisi*, Haz: Bülent İşler.

Meinardus O. F.A. (1976). “The Hexagram or the Magen David in Byzantine Art”. *Δελτίον XAE* 8. ss. 97-100.

Morgan C. (1942). *The Byzantine Pottery Corinth 11*. American School of Classical Studies at Athens.

Nozedar A. (2008). *The Element Encyclopedia of Secret Signs and Symbols: Th Ultimate A-Z Guide from Alchemy to the Zodiac*. HarperCollins Publishers.

Pala, İ. (2006). “*Mühr-i Süleyman*”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Papanikola-Bakirtzi D. (1999). *Byzantine Glazed Ceramics The Art of Sgraffito*. Atina.

Parman (1989). “The Pottery From St.John’s Basilica at Ephesos”, *BCH Suppl. XVIII*, ss. 277-289.

Pennas C. (2005). *Byzantine Aigina*, Athens: Pergamos.

Pekak S. ve Gür D. (2015). “İsa’nın Doğumu”, *Sanat Tarihi Dergisi C: XXIV S: 2*. ss. 175-226.

Pitarakis B. (2015a). “*Abrasaks*”. *Hayat Kısa, Sanat Uzun Bizans’ta Şifa Sanatı*. İstanbul: Pera Müzesi Yayını. ss. 230-233.

Pitarakis B. (2015b). “*Kral Süleyman’ın Büyüsü*”. *Hayat Kısa, Sanat Uzun Bizans’ta Şifa Sanatı*. İstanbul: Pera Müzesi Yayını. ss. 240-251.

- Pitarakis B. (2015c). “*Hastalıkla Savaşmak Sağlığı Pekiştirmek*”. *Hayat Kısa, Sanat Uzun Bizans'ta Şifa Sanatı*. İstanbul: Pera Müzesi Yayını. ss. 334-363.
- Rice D.T. (1928). “The Byzantine Pottery”. Preliminary Report Upon the Excavations Carried Out in the Hippodrome of Constantinople in 1927. London: The British Academy. ss. 29-42.
- Rice D.T. (1930). *Byzantine Glazed Pottery*. Oxford.
- Saint-Exupery, A.de (2016). *Küçük Prens*. (Çev: Onur Tunç). İstanbul: Yuva Yayınları.
- Schimmel, A. (2000). *Sayılarım Gizemi*. (Çev: Mustafa Küpüşoğlu). İstanbul: 2000.
- Scholem G. (2007). “Mager David” *Encyclopadia Judaica*, C.11, Jerusalem: Keter Publishing House. ss. 687-697.
- Scholem G. (1949). “The Curious History of the Six-Pointed Star”, *Commentary VIII*. ss. 243-251.
- Spier J. (1993). “Byzantine Magical Amulets and Their Tradition”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. S. 56. ss. 25-62.
- Tekin O. (1999). *Bizans Sikkeleri Yapı Kredi Koleksiyonu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Trismegistus H. (2018). *Corpus Hermeticum*. İstanbul: Mavi Kalem Yayınevi.
- The Jewish Encyclopedia (1901), *The Jewish Encyclopedia VIII*, Ktav Publishing House.
- Ovadia A. (1999). “Symbolism in Jewish and Christian Works of Art in Late Antiquity”. *Δελτίον XAE 20* (1998). ss. 55-64.
- Tešić-Radovanović D., Gugolj B. (2018). “The Menorah as a Symbol of Jewish Identity in the Diaspora and an Expression of Aspiration for Renewing the Jerusalem Temple”. *Migrations in Visual Art*. Ed: Erdeljan J, Germ M. vd. *The Pontes Academici Book Series*. ss. 137-150.
- Türel İ. (2010). *Türk Sanatında Altı Köşeli Yıldız*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

- Türker A. Ç. (2018). *Byzantine Arcitectural Sculpture in Çanakkale*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Vroom J. (2005). *Byzantine to Modern In The Aegean 7th to 20th century*. Parnassus Press.
- Vroom J., Fındık E. (2015). “The Pottery Finds”. *Die Türbe im Artemision Ein frühosmanischer Grabbau. Ayasuluk/Selçuk und sein kulturhistorisches Umfeld. Österreichisches Archäologisches Institut Sonderschriften Band 53*, ss. 205-292.
- Waage F. O. (1933). “The Roman and Byzantine Pottery”. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* S. 2. No. 2. ss. 279-328.
- Waksman S.Y., Kontogiannis N.D., Skartsis S.S. and Vaxevanis G. (2014). “Tha Main Middle Byzantine Production and Pottery Manufacture in Thebes and Chalcis”. *The Annual of the British School at Athens* S. 1. 109. ss. 379-422.
- Waksman S.Y., Erhan N., Eskalen S. (2009). “Les ateliers céramiques de Sirkeci (İstanbul). Résultats de la campagne 2008.” *Anatolia Antiqua* no. XVII. ss. 457- 467.
- Wallis H. (1907). *Byzantine Ceramic Art. Notes on Examples of Byzantine Pottery recently found at Constantinople with Illustrations*. London.
- Wirgin W. (1962). “The Memorah as Symbol of Judaism” *Israel Exploration Journal* S. 12. No. 2. ss. 140-142.
- Xyngopoulos A. (1933). “Byzantine Pottery From Olynthus”, *Excavations at Olynthus, Part V, Mosaics, Vases, and Lamps of Olynthus found in 1928 and 1931*. Ed: D. M. Robinson. Oxford. ss. 285-292, Pl. 204-208.

### **Extended Abstract**

The star symbol with a very strong graphic identity has a wide range of usage from flags to commercial identities. Since the star was a guide to the first people to find their way in the night and a source of life that enlighten their days. Therefore, the stars have been very important symbols offering divine guidance and protection, and symbolizing hope since the existence of human beings. In Christianity, the star motif is symbolized by the Star of Bethlehem. In the depictions of the star of Bethlehem in Byzantine art, the star symbol is mostly eight-pointed. Because of its numerical meanings, the eight-pointed star is the symbol of luck and



holiness, the five-pointed star is the symbol of health and wisdom, and the six-pointed star is the symbol of unity of contrasts, macro cosmos.

The six-pointed star symbol, which is formed by placing two equilateral triangles on top of each other in a straight and inverse manner, is called hexagram (Star of David-Magen David). The two triangles, which are overlapped and inseparably intertwined, represent the contrasts such as good and evil, masculine and feminine, spirit and matter, water and fire. The hexagram, representing the unity of contrasts, is the symbol of the macro cosmos. Two triangles intertwining to form a knot symbolizes that everything, the good and the evil, all the contradictions are interconnected by an endless cycle in the universe. The meanings attributed to the symbol, combined with the legends of King Prophet David and his son Solomon, have turned into an apotropaic motif that protects against evil.

In Byzantine art, the hexagram motif has become a symbol used as a variation of the six-pointed cross motif. The shape used in the stone works stands out the hexagonal formed in the center by intersecting and intertwining three oval forms compressed from their centers. Examples of deformed hexagram motifs with curved lines and rounded corners are common. In Byzantine art, the hexagram motif is mostly seen in ceramics.

Hexagram motif is one of the motifs created by thin and/or thick scraping and champlévé technique in Byzantine ceramics, and it is adorned to the tondo of pottery as the main motif. It is noteworthy that the hexagonal formed in the center of the motif formed by drawing two triangles interlocking is emphasized. The hexagon inside the center is often decorated with a six-pointed star/six-petal flower motif. The number of six is pointed out by hexagram, hexagon and six-pointed star/flower motif.

We will examine the hexagram motif in three groups as a decoration style: The first group (Table 1) is the group in which the triangles forming the hexagram motif are angularly decorated. The line spacing of the triangles formed by the two lines can be left blank or can be decorated with strips (1, 3, 4) or dots (2). The most common thing is to create a single line between two lines. The hexagon formed in the center of the hexagram can be left hollow or can be decorated with a hexagonal star/six-petal flower motif (1, 2) monogram (3, 4 –Mikhael monogram). In some examples, in order to emphasize the hexagonal in the center, the small triangles formed by two triangles cutting each other at the corners are also scraped to create contrast with the center (3, 4).

The second group (Table 2) consists of examples in which the corners of the triangles forming the hexagram motif are rounded and the lines are curved. The decoration features of the first group are seen here, as well. Six-pointed star or flower motif in the center of the hexagon is the most common decoration. However, in the center of the hexagon, an example of triple-petal plant decoration (2) draws attention. The hexagon formed by combining the points of the star is transformed into small triangles here (1, 2). Example 4 with its sharp triangular corners stands between two groups despite the

curvature of the triangular lines. However, it is evaluated in the second group because of its curved lines.

The third group (Table 3) consists of examples in which the motif is placed in the tondos of the ceramics and spreading towards the rim. Decoration of the hexagon formed in the center with a circle (1) or six-petal flower motif (2) is alike to the ones in the other group.

After the invasion of Constantinople by the Crusaders in 1204, in Smyrna Acropolis of the state founded by Theodoros Laskaris I with Nikea (İzник) as its center, one of the cisterns constructed in the city walls to meet the water needs in the period was built in 1225 by Ioannes Vatatzes III (1222-1254) who inherited the throne in the first half of the 13th century and the son-in-law of Theodoros Laskaris I. Among the findings, the hexagram motif on a ring-based ceramic fragment cataloged as the last Byzantine Palaeologos pottery (production of Constantinople?) draws attention. The geometric-floral motif in the tondo is created with champléve technique. It has a medium hard dough, micaceous, large black, white and brown particles, coarse dough structure, yellowish red dough color, cream-white coating and a yellow glazed inner face. The hexagon formed in the center of the example which can be included in group 2 in terms of rounding corners and curved lines forming the triangle, is adorned with a six-pointed star/six-petal flower motif. The triangles are engraved to emphasis flower/star motif.

İzmir Kadifekale (Smyrna Acropolis) Byzantine cistern example was evaluated in terms of decoration, style features and similarities with other findings and was dated to the end of 13<sup>th</sup> century-beginning of 14<sup>th</sup> century. The hexagram motif is an apotropaic meaning motif that was frequently used in ceramics during the last Byzantine period.



## **KENTSEL KİMLİK OLGUSUNUN DIŞ CEPHE TASARIMINA YANSIMASI VE ÖRNEK ALAN ÇALIŞMASI ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ**

**Ferda ÖZÇELİK\* & Çiğdem TEKİN\*\***

### **Öz**

*Kültürel, coğrafi yada geleneksel olarak ayırt edici özelliklere sahip olan kimlikli kentler, bu özelliklerini farklı endüstriler için; görünür, tanınır ve tercih edilir kılmak amacıyla pazarlamaya çalışmaktadırlar. Bu çaba içinde çoğu zaman farklı ölçekte yapılar ile mimari mekan üretimi de yer almaktadır. Bu sorumluluğa sahip olan tasarımcı; kent belleğinde yer alan motif, renk yada sembolleri tasarım senaryosunda çeşitli şekillerde kullanmaktadır. Ancak geçmiş ile günümüz arasında kurulmaya çalışılan bu ilişkinin kullanıcıya ulaşabilmesi ve aynı amaçla algılanabilmesi de çok önemlidir. Bu amaçla; çalışma alanı olarak tarih, kültür, gelenek, zanaat ve bunun yanında köklü bir gastronomiye sahip olan Gaziantep kenti seçilerek; kentin belleğinde önemli yere sahip olan motif, sembol ve renkleri tasarım senaryosunun ürünü olarak kullanan büyük ölçekli ve kent için yeni bir yapı türü olan bir mimari mekanın tasarım kararlarının kullanıcı tarafından nasıl algılandığı kullanıcı ve tasarımcı katılımlı istatistiksel analiz ile sorgulanmıştır. Analiz sonuçlarına göre; yapı cephe malzemesi, yapı formu ve mimari algıya yönelik sorular alışveriş merkezi kullanıcılarına yöneltildiğinde; kullanıcıların büyük bir bölümünün son yıllarda üretimi artan alışveriş merkezi yapısıyla daha önce karşılaşmadığı, bu nedenle yapıya mimari bir anlam yükleyemediği, yapı ile ilgili mimari beklentisinin belirgin olmadığı ve tasarımcı dış cephe kararlarının kullanıcı tarafından aynı amaçla algılanmadığı görülmüştür.*

**Anahtar Kelimeler:** Kent Kimliği, Marka Kent, Tasarım Kararları, Kullanıcı Algısı.

## **THE REFLECTION OF URBAN IDENTITY ON FACADE DESIGN AND EVALUATION OF THE CASE STUDY**

### **Abstract**

*The cities having cultural, geographical or traditionally distinctive features, are trying to advertise these features in order to make themselves visible, recognizable and preferred for different industries. Generally, this effort also involves the construction of architectural places and structures of different sizes. The designer, who has this responsibility, uses the motifs, colors or symbols existing in the city memory in various ways in the design scenario. However, it is very*

\* Y.Mimar, ferdakusozcelik@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6383-1042>

\*\* Doç.Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Bölümü, cigdem.tekin@msgsu.edu.tr , <https://orcid.org/0000-0002-1777-8594>

*important that this relationship, which is tried to be established between the past and the present, should reach the user and should be perceived as the same. For this purpose, Gaziantep was chosen as the case of this study with its history, culture, tradition, craft as well as a long-standing gastronomy. The city, which is mostly preferred for its history and gastronomy, has attractive features involving its shopping activity in its traditional places. The shopping activity, which is active with its craft in traditional places of the city, has begun to turn into the new shopping centers with the growth behavior of the city and the changing global trade understanding. However, the designer tried to make the transition of the usual shopping activity of the city user to a new and large scale type of building by using the colors, symbols and motifs obtained from the city culture, by designing an inviting and non-foreign structure to the user. The question “how a shopping center, designed for this purpose and a new type of building for the city, is perceived by a user” was attempted to be answered using a statistical analysis involving users and designers. In this study, the user and the designer were asked questions in three different sections under the titles of building form, building facade material and architectural perception. In addition, it was aimed to determine whether there are significant differences in architectural perceptions according to demographic variables such as gender, age, education level and occupation. The number of samples for Gaziantep province was determined using power analysis. The main hypothesis of the study is that the perceptions of the participants (users) and the architect differ in terms of statistics. According to the results when the questions about building facade material, building form and architectural perception are directed to the users of the shopping mall it was seen that most of the users did not encountered the shopping center structure which increased production in recent years, therefore, they could not give an architectural meaning to the building, the architectural expectations about the building are not clear and the designer's facade decisions are not perceived for the same purpose as the designer. By analyzing the symbols, colors or motifs of the city, the user perceived the facade applied by the designer as a surface instead of seeing it in detail such as color, texture, size and shape.*

**Keywords:** *Urban Identity, Design Decision, Architectural Perception, Brand cities.*

## **Giriş**

Kentler tabiat şartları, yapıları ve beşeri yönleriyle muhtelif karakter özellikleri gösterip birbirlerinden ayrılırlar. Bir kenti, öbüründen ayıran ve farklı kılan her şey; fiziksel, kültürel, sosyo-ekonomik, tarihî ve biçimsel, onun kimlik unsuru sayılmaktadır (Oğurlu,2014:275).

Bir kimliğin oluşumu, belli şartların sürekliliği sayesinde gerçekleşmektedir. Bu şartlardan bazıları: kültürel miras veya gelenekler; toplumun ihtiyaçlarının nitelik ve karakteri; coğrafya, topoğrafya, iklim gibi doğal faktörler; sahip olunan milli teknoloji; değişen şartlara uyabilme yeteneğidir (Kancıoğlu,2005:52).

Günümüzdeki teknolojik gelişmeler, değişen dünya, küreselleşme ve ortaya çıkan rekabet nedeniyle ülkeler gibi kentler de kendilerini pazarlamanın yollarını aramaktadır (Kotler & Gertner, 2002:250). Bu

pazarlama kentin sahip olduğu kimlik, özgün niteliklere göre farklı iletişim araçları ile sağlanabilmektedir.

Tarihi, kültürel, coğrafi ya da geleneksel olarak ayırt edici özelliklere sahip olan kimlikli kentler, bu özelliklerini turistik anlamda özellikle ekonomik nedenler ile daha çok tanınır ve tercih edilir olmak amacıyla çeşitli yollarla pazarlamaya çalışmaktadırlar. Böylece bu kentler sahip oldukları ayırt edici özelliklerine göre; gastronomi kenti, sanat kenti, sanayi kenti, kültür kenti, tatil kenti gibi isimler ile tanınmakta, bunun üzerinden marka oluşturmaktadır. Türkiye'de bu şekilde niteliği üzerinden tanımlanmış kentler bulunmaktadır. Unesco yaratıcı şehirler ağında gastronomi şehirlerinde; Gaziantep ve Hatay, tasarım şehirleri içinde; İstanbul, zanaat ve halk sanatları şehirleri içinde Kütahya yer almaktadır. Bunun dışında yerli nüfusun son yıllarda yaptığı tercihlere bağlı olarak kış tatili ve yaz tatili için seçtiği şehirler Güneydoğu'da; Gaziantep, Hatay, Mardin ve Kars olarak görülmektedir.

Kentler; ulusal ve uluslararası pazarda sahip olduğu özgün niteliklerini çeşitli şekillerde duyurmaya çalışmaktadır. Tanınır olabilmek, belleği canlı tutabilmek, geçmiş ile bugün arasında nitelikleri üzerinden bağ kurabilmek adına yapılan her türlü faaliyet kullanıcıyı etkilemek, farkındalık geliştirmek ve çekim alanı oluşturabilmek içindir. Ancak, yapılan etkinliğin türüne bağlı olarak kullanıcının bu bilgiyi nasıl algıladığı da önemlidir.

Kentin sahip olduğu; tarih, kültür, gelenek, gastronomi, zanaat gibi geçmişten günümüze taşımaya çalıştığı özgün nitelikleri korumak, sürdürülebilir ve paylaşılabilir kılmak farklı endüstriler için farklı yaklaşımlara sahip olmayı gerektirmektedir. Kentin bu nedenle yüklendiği sorumluluklar içinde görünürlüğünü temsil eden; mimari mekan üretimi de çok önemli bir yere sahiptir. Bu sorumluluk ile mimari mekan üretiminde bazen Tasarımcı; kentin belleğinde yer alan tarihi, kültürü, gelenekleri; biçim, renk, doku ile farklı şekillerde sembolize ederek kullanmaya çalışmaktadır. Bu tasarım yaklaşımı; tasarımcı ve kent adına iyimser bir içeriğe sahip olmasına rağmen, tasarımcının kentin kültürü ile kurmaya çalıştığı bu ilişki kullanıcı tarafından her zaman doğru anlaşılabilir. Kentin sahip olduğu kimlik, özgün niteliklere göre farklı iletişim araçları ile sağlanabilmektedir.

## **1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE KAPSAMI**

Bu araştırmanın amacı; güçlü bir tarih, kültür, gelenek, zanaat ya da gastronomiye sahip olan ve bu özelliklerini koruyan bir kent seçilerek; kentin tarihi, kültürü ve gelenekleri ile ilişkili bir bağ kuran kentin belleğinde önemli yere sahip motifleri, sembolleri, renkleri tasarım senaryosunun ürünü olarak kullanan mimari bir mekanın tasarım kararlarının kullanıcı tarafından nasıl algılandığının sorgulanmasıdır.

Seçilecek kent ve mimari mekan ile ilgili kriterler;

\* Kentin; tarihi, kültürü ve gelenekleri güçlü olan, bu özellikleri koruyan, sürdürülebilir kılmaya çalışan, bu amaç ile marka kent olabilme kaygıları taşıyan bir kent olması,

\* Kentin; tarihi, kültürü ve gelenekleri temsil eden çeşitli sembol, renk ya da motiflere sahip olması, bunu çeşitli şekillerde kullanıyor olması,

\* Kentin; bu sembol, renk ya da motifleri mimari mekan üretiminde kullanmaya çalışan tasarım felsefesine sahip yeni inşa edilen mimari yapılara sahip olması,

\* Seçilecek mimari yapının; kentin sembolü niteliğinde büyük ölçekli olması, işlev olarak; birçok kullanıcıya alternatif olabilecek nitelikte kullanıcı sayısının fazla olması, şeklindedir. Bu kriterler üzerinden yapılan sorgulamada özellikle son on yıldır marka kent olabilme amacı ile; tarihi, kültürü, zanaatı ve gastronomisi ile ön planda olan, bu kültürel zenginliği çeşitli endüstrilerle kullanmaya çalışan; Gaziantep seçilmiştir.

Tarihi yaklaşık altıyüz bin yıl öncesine dayanan Gaziantep, ulaşım bakımından stratejik bir konumda olması, iklim şartlarının elverişli ve topraklarının verimli olması gibi sebeplerle ilk uygarlıklardan itibaren sosyal ve siyasal açıdan çok yoğun evrimlerin yaşandığı bir kent olmuştur (Küle, 2010:1). Çalışma alanı olarak Gaziantep'in seçilme nedeni de tarihinin köklü bir geçmişe sahip olması ve bu geçmişin tarihi kent dokusuyla gözlemlenebiliyor olmasıdır.

Gaziantep'te mimari mekan seçimi kriterlerine göre bir bina seçiminde öncelikle kent kullanıcılarının eylemleri değerlendirilmiştir; Gaziantep bulunduğu coğrafi konum nedeniyle geçmişten günümüze önemli ticari duraklardan birisidir. Yüzyıllardan bu yana pek çok farklı kültürü ve etnik grubu içinde barındıran, geleneksel mimari dokuya sahip olan kent; konumu, İpekyolu ve Halep ile olan bağlantısı, ticaret duraklarından biri olması nedeniyle önemli bir merkezdir. Ticaret hayatının mimariyle birbirini besleyerek geliştiği şehirde kültürel, sosyal ve ticari hayatın etkilemesiyle farklı morfolojik yapılaşmalar oluşmuştur. Bu özelliği kent içi ve kentler arası alışveriş eylemini her zaman canlı kılmaktadır. Ticaret ve dolayısı ile alışveriş bu kentin dinamik özelliklerindedir. Kentin yerel kullanıcılarının ve ziyaretçilerinin alışveriş eylemi genellikle çarşı, han ve bedestenlerde ağırlığını korumaktadır (Şekil 1). Ancak; özellikle geleneksel faaliyetlerin geleneksel mimari mekanlarda hayat bulduğu etnik alışveriş eylemi, kentin hızlı büyüme davranışı ile mimari mekan ve ölçek olarak değişikliğe uğramaya başlamıştır. Kentte; çarşılar, hanlar ve bedestenlerde ticaret hala canlılığını korumasına rağmen, popüler kültürün yeni ve büyük ölçekli alışveriş mekanları kentin büyüme aksları içinde farklı eylemleri de dahil ederek kent kullanıcılarına farklı mimari mekan deneyimleri sunmaktadır. Ticaret eyleminin yoğun olması ve geleneksel olarak bu eylemin kentin tarihi mekanlarında özgün koşullarında ağırlıklı olmasına rağmen, alışveriş eyleminin kent ölçeğinde büyük ve dikkat çekici bir mekana taşınabilirliği ve kentli için yeni bir yapı türü olması nedeni ile mimari mekan olarak; alışveriş merkezi seçilmiştir.



**Şekil 1:** Bakırcılar - Baharatçılar Çarşısı İç Mekan ve Genel Görünüşü (URL-1).

Günümüzde alışveriş merkezleri kentlerde ticaretin bir sembolü olarak görülmekte ve bu yapı türüne sahip kentler yüksek ticaret potansiyeli olan şehirler olarak algılanmaktadır. Kent ölçeğinde geniş alanlar kaplayan alışveriş merkezleri bu algı ile tasarlanmakta ve dış görünüşüyle bu anlamda önem kazanmaktadır. Gaziantep'in geçmişten günümüze yüklendiği ticaret misyonu içinde yeni alışveriş mekanlarının kentte yer alması gerekliliği yatırımcılar tarafından da ilgi görmektedir.

Kent için ticari değeri ve çekim gücü yüksek olan alışveriş merkezleri kentte yaşayanlar için önemli bir sembol haline gelmektedir. Alışveriş merkezleri sadece alışverişin gerçekleştiği bir ticaret yapısı olarak değil aynı zamanda dış görünüşüyle, formuyla, rengiyle, kent sakininde bıraktığı imajıyla bir bütün olarak düşünülerek tasarlanmakta, kentli ile arasında kavramsal bağ oluşturan sosyal aktivitelerin de yapıldığı mekanlar olarak görülmektedir. Bu nedenle binanın dış görünüşü ve nasıl algılandığı büyük önem kazanmaktadır.

Alışveriş merkezinin Gaziantep'te kent dışında yer alan ilk alışveriş merkezi olması da önemli bir ölçüttür. Geleneksel alışveriş mekanlarının dışında, kentin gelişme aksında yer alan alışveriş merkezi, yerel halkın alışveriş mekanı için tercihini değiştirmesi ve bu değişiklikte tasarımcının kentin kültürü ile kurduğu bağlantının kullanıcı üzerindeki etkisi dış cephe üzerinden incelenmiştir. Bu çalışmada alışveriş merkezinin dış cephe tasarımında; yapının kullanıcı ve kent ile kuracağı bağın, tasarımcının kararlarıyla nasıl oluşturulduğu incelenerek, bu kararların; cephe, form ve malzemeye yansımaları ve bunun nasıl algılandığı değerlendirilmiştir.

### **1.1. Gaziantep Alışveriş Merkezinde Tasarımcı Konseptinin Tanımlanması**

Son on yıl içinde Antep kenti özellikle tarihi, yeme-içme kültürü ile yerli ve yabancı turistlerin tercih ettiği kentler içindedir. Köşker ve arkadaşları tarafından yapılan bir çalışmada; Türkiye'de 2010 yılında en çok turist çeken on (10) kent içinde Gaziantep'in de yer aldığı belirtilmiştir. Çalışmada belirtilen bu kentlerin marka kent kimlikleri incelenerek elde edilen sonuçlara göre; Turistik talebin en fazla olduğu kentler ve ön plana çıkarılan turistik değerleri için yapılan araştırmada; Gaziantep için; tarih, kültür, gastronomi olduğu belirlenmiştir. Turistik talebin en fazla olduğu kentlerin sembolleri için yapılan araştırmada Gaziantep için;; baklava,



Antepfıstığı, kebab, Zeugma Mozaik Müzesi, bakırcılık olduğu görülmüştür (Köşker ve diğerleri, 2019:353-354). Antep belirtilen semboller ile bilinen ve bilinirliği artan bir kenttir. Kentin yakın gelecekte belirtilen bu nitelikleri üzerinden bir marka kent oluşturma çabası söz konusudur. Markalaşmanın ilk aşaması amblem veya logo ile başlamaktadır (Keş & Kurt, 2015:95). Logo; markanın kimliğini, markanın sahibini ve markanın kendisini akla getiren bir araçtır. Bu marka kent olunca logo; kente ait değerleri, sembolleri, renkleri ve görselliği başarılı bir şekilde yansıtmaktadır.

Gaziantep Büyükşehir Belediyesinin 2015'te açtığı logo yarışmasına göre bugün kullandığı logodaki “G” harfi kentin baş harfine vurgu yapmaktadır (Şekil 2). Büyükşehir Belediyesi başkanlığında, Valilik, sanayi ve ticaret odaları ile önemli paydaşların tümünün dahil edilerek hazırlandığı logo, havaalanı terminalinde, tramvay ve otobüslerde Büyükşehir Belediyesinin projelerinde ve yerel meslek odalarının tanıtımında kullanılabilmesi için 8 farklı şekilde tasarlanmıştır. Kentin gastronomik yönüne dikkat çekmek için mevcut olan sekiz logodan farklı olarak bir logo daha kullanılmıştır. Logoda kentin 2015 yılından beri Unesco'nun yaratıcı kentler ağına dahil edildiği başarılı bir şekilde vurgulanmaktadır. Logodaki “G” harfi hem kentin baş harfini hem de kentin gastronomi kenti olduğunu anlatmaktadır. Bu yönü ile Gaziantep'in, kendisini zengin mutfak kültürü ile tanıtmaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Logodaki sarı ve turuncu tonları kentin en önemli sembolleri olan Antep fıstığı, baklava ve kebabı çağrıştırmaktadır. Logodaki geometrik poligonal yapı ise, farklı şekillerde dilimlenerek sunulan baklavayı çağrıştırmaktadır (Köşker ve diğerleri, 2019:358).

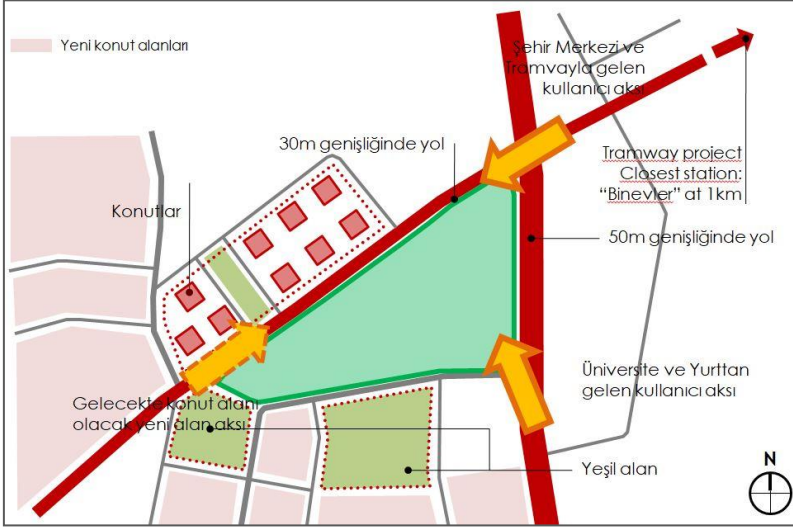


Şekil 2: Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Logoları (URL-2)

Gaziantep'in diğer kentlerden farklı olarak sahip olduğu nitelikler ile marka kent olabilme çabaları kentin geçmişten bugüne taşıdığı ve yaşadığı gelenek, zanaat, gastronomi ve tarihin renklerini, motiflerini içermektedir. Tasarımcı ekip, Antep'in tarihi ve kültürü üzerinden elde edilen; renk, biçim, motif gibi verilerle tasarladıkları alışveriş merkezinde, kentin görünür mimari özelliklerinde de kent kimliği ile bağ kurmaya çalışmışlardır. Buna göre tasarımcı konsepti;

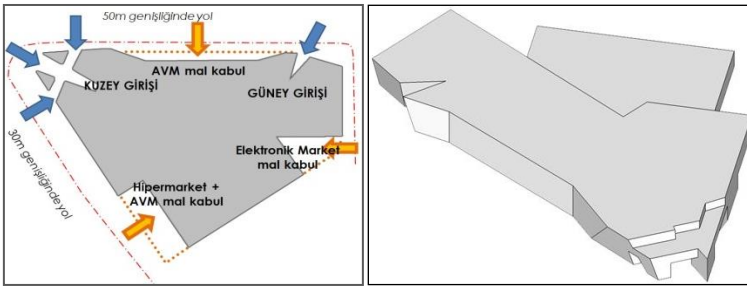
Alışveriş merkezi için seçilen alan; kentin gelişmekte olan bölgesinde Şehitkamil Belediyesi sınırları içinde yer almaktadır. Alışveriş merkezinin bu alana yapılması ile kentin büyüme aksına katkı sağlaması hedeflenmiştir. E&Ç Mimarlık Ofisi tarafından 2011 yılında tasarımına başlanan projenin, tasarım ve uygulama projesi de aynı ofis tarafından çizilmiştir.

Tasarımcı ekip; öncelikle arazinin konumunu analiz ederek geleneksel ticaret mekanından uzak olan arazinin ulaşım şemaları çıkarılmış, çevre yolu ile bağlantısı olan arazinin şehirlerarası kullanıcılar tarafından da ulaşılabilir olması amaçlanmıştır (Şekil 3).



Şekil 3. Yapı Yaklaşım Paftası, (Çalışlar, 2011)

**Kütle Oluşumu;** Tasarımcı yapının yakın çevresinde bulunan yapıları, yaya ve araç yolu ulaşım akslarını, toplu taşıma durakları ve arazinin şeklini düşünerek bu verilerle kütleli tasarlamıştır. Konut alanları ve üniversitenin oluşturacağı yaya ve taşıt trafiğinin kütleyle nasıl etki edeceği düşünülerek, yapı işlevi gereği biçimlenen sıralı mağaza rutininden çıkarılarak kütleli kırılımlarla hareketlendirilmeye çalışılmıştır (Şekil 4).



Şekil 4. Arsa Şekline göre Kütleli Oluşum ve Kırılımları, (Çalışlar, 2011)

Köklü tarihi geçmişe sahip kentin organik sokak kurgusu, kapalı çarşılarının biçimlenişi, han ve bedestenlerin plan şekilleri tasarımcıya yön

veren konular olmuştur. Tasarımcı kütleli oluştururken amaçlarını şu şekilde belirlemiştir:

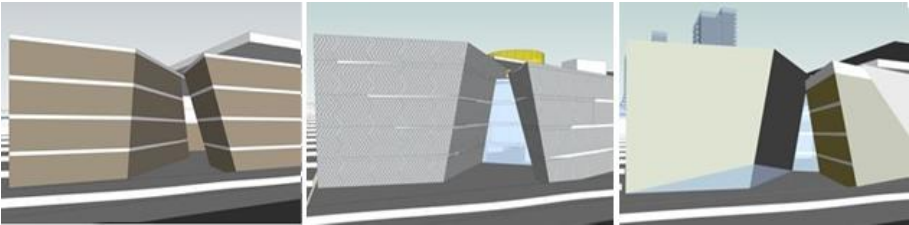
- Farklı, başka bir gezegenden olmayan dünya mimarlığına ait bir yapı tasarlamak,
- Sıradanlaşmış, tekrar eden cephe kurgusunu yıkan cepheler yapmak,
- Plansız marka duvarlarının görsel kirliliğinden arınmış cepheler tasarlamak,
- Tarihselci ve bir tarzın aşağı kopyası olmadan yerel değerleri cepheye taşımak,
- Malzemeleri uygun ve ölçülü kullanmak,
- Cephede anlamlı bütünlük sağlayarak, karmaşadan uzaklaşmaktır.

Tasarımcı belirlediği hedefler doğrultusunda formu oluşturarak tarihsel kent kimliğinden izler taşıyan bir cephe oluşturmayı amaçlamıştır. Kentin organik çarşı dokusundan esinlenerek parçalı kütleler oluşturulmuş, giriş alanlarını özelleştirmek için kütlede doluluk-boşluk yaratılarak cepheye hareket verilmek istenmiştir (Şekil 5-6).

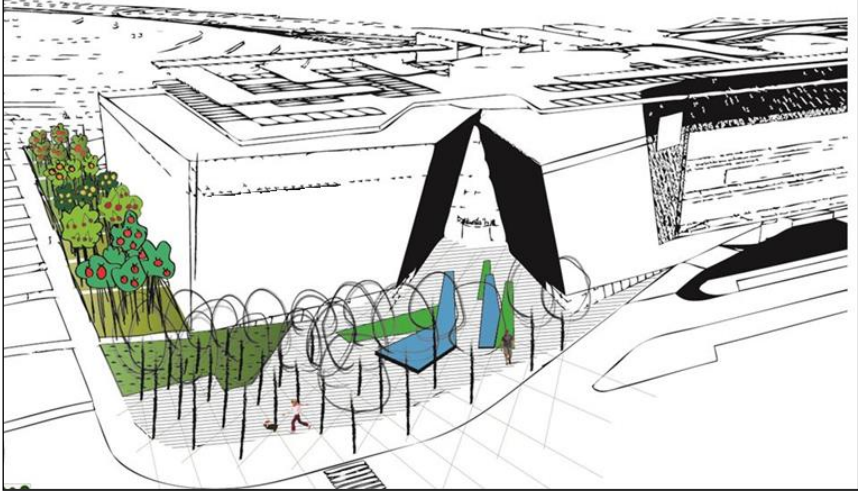


**Şekil 5:** Giriş Kütsel Form Çalışmaları, (Çalışlar, 2011)

Alışveriş merkezinin kullanımı itibariyle içe dönük bir kütle olması, yapının masif bir görünüş kazanmasına neden olmaktadır. Tasarımcı cephede eğik yüzeyler oluşturarak kütleli yoğun görüntüsünü kırmaya, aynı zamanda cephede hareketlilik sağlamaya çalışmıştır (Şekil 6-7).

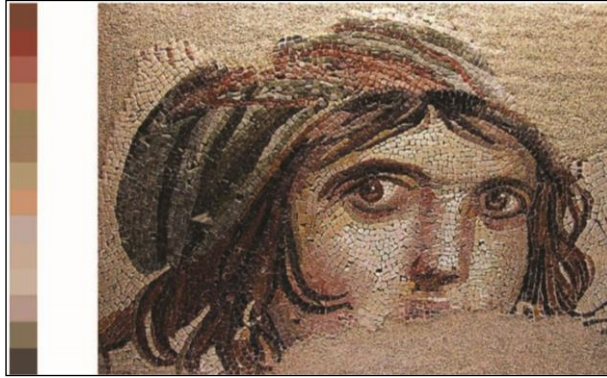


**Şekil 6:** Güney Girişi Eğik Cephe Tasarımı Model, (Çalışlar, 2011)



**Şekil 7:** Güney Girişi Tasarımcı Eskizi, (Çalışlar, 2011)

**Renk Analizi;** Yapının dış cephe rengi kararlaştırılırken kentin genel rengine hakim tonlar analiz edilmiş, toprak rengi, antepfıstığı hasatında görülen renk tonları, baharat karışımları, bakırcılar çarşısındaki renklerin tasarımcıya yön vermiştir (Şekil 8).



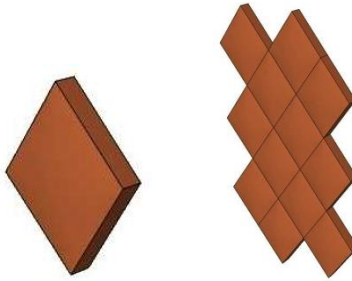
**Şekil 8:** Zeugma Antik Kenti Çingene Kız Mozaiği, (Çalışlar, 2011)

Renk seçiminde Gaziantep ili Nizip ilçesinde yer alan antik Zeugma kentindeki mozaiklere de atıfta bulunulmuştur. Tasarımcı renk seçimini yaparken kullanıcının masif bir kütle olan alışveriş merkezi yapısına sıcak bir algıyla yaklaşmasını renk üzerinden de sağlamaya çalışmıştır (Şekil 9). Böylece kent kullanıcısının geleneksel alışveriş mekanlarında görmeye alışık olduğu rengi alışveriş merkezinin yüzeyinde görmesi ile tanıdık olan bir mekanda olma hissi elde edilebilecektir.



Şekil 9: Renk Seçimi Sonrası Kullanılan Maket, (Çalışlar, 2011)

**Malzeme seçimi;** Cephe kaplaması için çimento esaslı levha kaplaması seçilmiştir. Malzeme özellikleri olarak dayanıklılığı, hafifliği, montaj kolaylığı sağlaması ve aynı zamanda diğer malzemelere göre ekonomik olması bu seçimde etkili olmuştur. Çimento esaslı levhalar için belirli formlar oluşturularak üretim ve montaj aşamasında kolaylık sağlanmaya çalışılmıştır. Desen belirlenirken yine kentin kimliğine atıfta bulunarak baklava deseni örnek alınmış (Şekil 10), malzemeye hareketlilik kazandırılarak cephede farklı perspektifler, ışık-gölge oyunları oluşturulmuştur. Desen, masif görünümlü kütlelin çözümlenmesinde ve cephenin insan ölçeğine indirgenmesi için bir çözüm olarak üretilmiştir. Plakalar onikili desen olarak montajlanmıştır (Şekil 10).



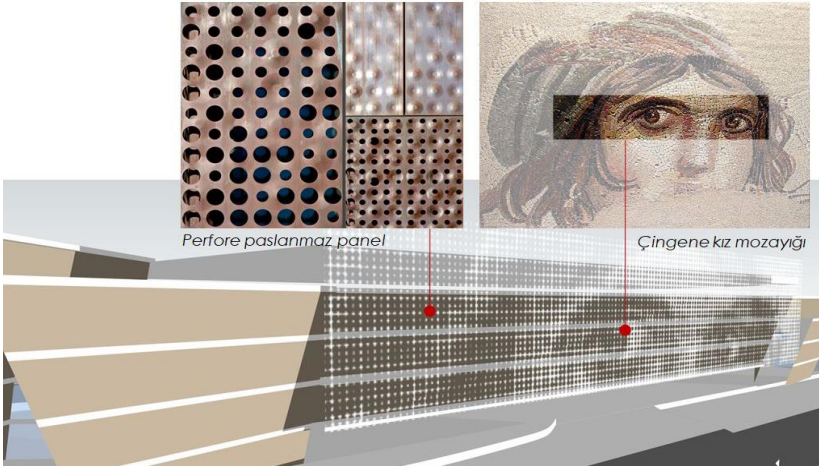
Şekil 10: Desen örneği-baklava dilimi ve onikili desen örneği, (Çalışlar, 2011)

Kendi içinde de tümsek bombeli ve dokulu yüzeylere sahip olmaları (baklava deseninde olduğu gibi) panelleri görsel olarak daha hareketli, değişken renk tonlarına sahip bir malzeme olarak yansıtmıştır (Şekil 11).



*Şekil 11: Bina güney girişi görünüşü, (Özçelik, 2017)*

Binanın 50 metre genişliğindeki yol cephesinde mal kabul alanı ve servis koridorları bulunduğu için bu alanları gizlemek üzere yarı saydam cephe kaplama çözümüne gidilmesi amaçlanmıştır. Bina cephe genel konseptine uyması ve uzun cephe monotonluğunu yok etmesi için delikli sac, paslanmaz ya da mesh malzemeler düşünülmüştür (Şekil 12-13). Bu yüzeyin tasarlanmasında Çingene kız mozaığının boyut ve renginden esinlenilmiştir.



*Şekil 12: Tasarımcının Fikir Alternatifi, (Çalışlar, 2011)*



*Şekil 13: Genleşmiş Metal Panel Seçimi, (Çalışlar, 2011)*

Metal panellerinin üzerine reklam logo alanları tasarlanarak hem düzgün bir tabela alanı oluşturulmuş hem de servis koridorları gizlenmiştir (Şekil 14).



Şekil 14: Genleştirilmiş Metal Panel Görsel Program Tasarımla Çizilmiş Durumu, (Çalışlar, 2011)

2013 yılında hizmete açılan yapı “European Property Awards” (Avrupa Gayrimenkul Ödülleri) tarafından Avrupa’nın “En İyi Perakende Geliştirme” ve “En İyi Perakende Mimari” , “Sign of the City” ödüllerini almıştır (Şekil 15).



Şekil 15 Genleşmiş Metal Cephe Kaplaması Mevcut Cephe Görseli, (Özçelik, 2017)

Sayın Köşker ve arkadaşları tarafından yapılan çalışmada elde edilen veriler, Büyükşehir Belediyesinin kullandığı logoda yer alan semboller ve Tasarımcı ekibin büyük ölçekli bir mimari mekanın görünürlüğünü ifade eden kararların verilmesinde esinlenilen; renk, boyut, desen ve motifler; kentin kimliğini ifade eden; antepfıstığı, baklava, zeugma müzesi-mozaik, bakırcılar, baharatı çağrıştırmaktadır. Sahip olunan bu kültürel zenginlik farklı endüstriler için kaynak olarak kullanılmaktadır. Ancak, her endüstri için sonuçlar tasarım amacına uygun olarak anlaşılammamaktadır. Özellikle mimari mekan üretiminde kentin tarih ve kültürüne atıfta bulunarak tasarlanan her yapı kullanıcı tarafından aynı içerikle algılanmamaktadır. Bu amaçla Gaziantep'te seçilen örnek yapı üzerinden tasarımcı-kullanıcı anketleri yapılmıştır.

## **1.2. Örnek Seçilen Alışveriş Merkezlerinin Cephe Algısına Yönelik Kullanıcı ve Tasarımcı Katılımlı İstatistiksel Analiz**

Araştırmada kullanıcı ve tasarımcıya yapı formu, yapı cephe malzemesi ve mimari algı başlıkları altında üç farklı bölümde sorular sorulmuştur. Sorulara katılma derecelerine göre cevaplar verilmesi istenmiştir. Ayrıca, cinsiyet, yaş, eğitim durumu, meslek gibi demografik değişkenlere göre mimari algılarında anlamlı farklılıkların olup olmadığının belirlenmesi de amaçlanmıştır.

Çalışmada; Gaziantep Büyükşehir Belediyesi sınırları içinde hizmet veren alışveriş merkezi Prime Mall Gaziantep Alışveriş Merkezinde, alışverişe gelen kişilerle yüz yüze yöntemi ile anketler gerçekleştirilmiştir. Anketler 15.01.2018-05.03.2018 tarihleri arasında ve mesai saatleri içinde gerçekleştirilmiştir. Anketler yüz yüze yapılar sorular bizzat katılımcılara izah edilerek cevapsız soru bırakılmasının önüne geçilmiştir.

Örneklem sayısının Gaziantep ili için belirlenmesinde ayrıca güç analizi yapılmıştır. Güç analizi; yapılacak analiz çalışması için en az kaç örneklemin gerekli olduğunun tespit edilmesini sağlamaktadır. Bu çalışmada hem grup farklılığı hem de ilişki analizi yapılarak Gaziantep ili için 350 örneklem kullanılması ile gerçekleştirilecek analizlerin güvenilir olacağı ortaya koyulmuştur.

**Araştırmanın Varsayımları ve Kısıtları;** Çalışmaya katılan kişilerin; ankette bulunan sorulara cevap verirken gerçek duygularını ve düşüncelerini ifade ettikleri, katılımcıların ankete isteyerek yanıt verdikleri ve anketi doğru ve eksiksiz bir şekilde yanıtladıkları, katılımcıların sorulara yanıt verirken kelimeleri gerçek manası ile anladıkları kabul edilmiştir. Meydana gelebilecek kavramsal yanılgılar göz ardı edilmiştir. Ankete katılanlardan bir kısmı daha önce böyle bir yapı görmedikleri için yorum yapmakta zorlandıklarını ifade etmişlerdir.

**Veri Toplama Aracı;** Çalışmada geliştirilen anket iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde katılımcılara yönelik demografik bilgiler ve yapı analizini sorgulayan üç (3) faktörlü likert formatında ölçekten oluşan ikinci bölüm yer almaktadır. Anket formunun ilgili bölümlerinde kullanılan beşli likert ölçeğe ilişkin kodlama;

“1=Hiç katılmıyorum”, “2=katılmıyorum”, “3=kısmen katılmıyorum”, “4=katılıyorum”, “5=Hiç katılmıyorum” şeklinde yapılmıştır.

**Araştırmanın Hipotezleri;** Çalışmanın ana hipotezi Gaziantep için katılımcıların (kullanıcıların) ve mimarın algılarının istatistik anlamlı farklılık gösterdiğidir. Bunun dışında alt hipotezler olarak kente yönelik, demografik faktörler olan cinsiyet, yaş, eğitim durumu ve meslek açısından, yapı algısı ölçeği faktörleri olan yapı formu, yapı cephe malzemesi ve mimari algı için istatistik anlamlı farklılıklar gösterdiğidir. Araştırmada sınanan hipotezler şöyledir:



H<sub>1</sub>: Gaziantep için; yapı formu, yapı cephe malzemesi ve mimari algı katılımcılar ve mimar açısından anlamlı farklılık göstermektedir.

H<sub>2</sub>: Gaziantep için yapı formu, yapı cephe malzemesi ve mimari algı istatistik anlamlı ilişkilidir.

H<sub>3</sub>: Gaziantep için cinsiyet, yaş, öğrenim durumu ve meslek açısından mimari algı faktörleri yapı formu, yapı cephe malzemesi ve mimari algı anlamlı farklılık göstermektedir.

## 2. ANALİZLER VE BULGULAR

Yapılan anketler sonucunda elde edilen bulgular analiz edilerek değerlendirilmiştir.

### 2.1. Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada kullanılan ölçekten elde edilen verilerin analiz yöntemi IBM SPSS 22.0 paket programı kullanılarak yapılmıştır. Birinci aşamada demografik bilgilerin bulunmuş olduğu genel bilgilere ilişkin frekans dağılımları verilmiştir. İkinci aşamada, çalışmada kullanılan ölçeğin dağılımı incelenerek güvenilirlik ve geçerlilik analizleri gerçekleştirilmiştir. Hipotezleri test edebilmek açısından ilk olarak açıklayıcı faktör analizi (AFA) kullanılmıştır. Mimari algı ölçeğinin her bir boyutu için Kolmogorov-Smirnov ve Shapiro-Wilk normallik sınamaları yapılmıştır.

Verilerin dağılımları normal dağılıma uymadığı için grup farklılıkları sınamasında her bir ikili grup için Mann-Whitney-U testi ve üçlü ve fazla grup için de Kruskal Wallis testleri yapılmıştır. Gruplar arasındaki farkların kaynağını tespit edebilmek için ortalama sıra değerleri incelenmiştir. Ölçeğin dağılımında normal dağılıma uyum sağlanamadığından ilişki analizlerinin sınamasında Kendall's tau<sub>b</sub> korelasyon analizinden faydalanılmıştır.

**Anketin Güvenilirlik Analizi;** Bir ölçeğin güvenilirliğinin test edilmesi için en yaygın uygulanan testler; “Cronbach Alpha, İkiye Bölme (split), Paralel ve Mutlak Kesin Paralel (strict)”dir. Cronbach Alpha testi sonucunda elde edilen değer %70'in üzerinde olması anketin başarılı olduğunu ifade etmektedir. Kimi araştırmacılar tarafından bu değer %75'in üzerinde olması beklenmektedir. Diğer güvenilirlik kriterlerinin de %70'in üzerinde çıkması, anketin iç tutarlılığının sağlandığını ve çıkarımlara güvenebileceğini göstermektedir. Tablo 1'de görülebileceği üzere bu çalışma her dört testin sonucunda da belirtilen ve olması beklenen yüzde değerleri güven kriterini sağlamıştır. Dolayısıyla örneklem sonuçlarının yüksek güvenilirlik değerleriyle tutarlı ve güvenilir olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ele alınan bütün güvenilirlik kriterleri %70 değerini geçtiği için, uygulanan anketin başarılı olduğu, anketin kendi içinde tutarlılık gösterdiği, ulaşılabilecek sonuçların gerçek değerleri yansıtacağını göstermektedir.

**Tablo 1. Güvenilirlik Analizi Sonuçları**

Testler	Anketin Güvenilirlik Sonuçları
Cronbach_Alpha	0.905
Split	0.901-0.908
Parelel	0.904
Strict	0.903

## 2.2. Analiz Sonuçları

### *Gaziantep için Sıklık Dağılım Analizleri;*

Ankete katılanların %34,0'ü 18-25 yaş, %26,9'u 26-33 yaş, %19,1'i 34-41 yaş, %13,1'i 42-49 yaş aralığında ve %6,9'u ise 50 yaş ve üzerindedir. Ankete katılanların %56,0'sı kadın ve %44,0'ü erkektir.

Ankete katılanların %6,3'ü ilkokul, %3,1'i ortaokul, %22,0'si lise, %27,4'ü yüksekokul, %29,7'si lisans, %7,4'ü lisans üstü ve %4,0'ü doktora mezunudur.

Ankete katılanların %29,4'ü kamu sektöründe, %40,6'sı özel sektörde çalışırken, %13,4'ü esnaf ve %16,6'sı ise öğrencidir.

Ankette faktörleri oluşturan soru gruplarının her biri faktörleri oluşturmaktadır. Buna göre Faktör 1: Yapı formu, Faktör 2: Yapı cephe malzemesi, Faktör 3: Mimari algıdır. (Tablo 2-3-4)

**Tablo 2. Faktör 1 için Sıklık Dağılım Analizi**

Faktör 1: Yapı Formu	Hiç Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kısmen Katılmıyorum	Katılıyorum	Tamamen Katılıyorum	Ort.	±	Std.
Yapıya dışarıdan bakınca alışveriş merkezi olduğunun anlaşıldığını düşünüyorum.	2,6	5,1	9,1	38,3	<b>44,9</b>	4,18	±	0,974
Yapının dış görünüşünün bulunduğu şehrin mimarisine uygun olduğunu düşünüyorum.	10,9	18,0	<b>46,3</b>	20,0	4,9	2,90	±	1,001
Yapının bulunduğu şehrin kültürel kimliğini yansıtan öğeler içerdiğini düşünüyorum.	14,6	34,9	<b>42,0</b>	6,9	1,7	2,46	±	0,884
Yapının çağın getirdiği olanaklara sahip görünümde, modern bir yapı olduğunu düşünüyorum.	1,4	10,9	31,7	<b>41,1</b>	14,9	3,57	±	0,920
Cephe tasarımında bir fikir üzerinden yola çıktığını (değerlendirildiğini) düşünüyorum.	4,0	8,9	38,6	<b>39,4</b>	9,1	3,41	±	0,919
<b>GENEL</b>						3,304	±	0,657

**Tablo 3. Faktör 2 İçin Sıklık Dağılım Analizi**

Faktör 2: Yapı Cephe Malzemesi	Hiç Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kısmen Katılmıyorum	Katılıyorum	Tamamen Katılıyorum	Ort.	±	Std.
Yapının türüne bağlı olarak dış cephe malzeme seçiminin yapıldığını düşünüyorum.	1,1	13,7	<b>38,9</b>	38,6	7,7	3,38	±	0,857
Yerel (Bölgeye özgü) malzemelerin dış cephede kullanıldığını düşünüyorum.	17,4	<b>44,6</b>	31,4	5,4	1,1	2,28	±	0,855
Cephe tasarımı için ayrı bir zaman ve çaba gerektiğini düşünüyorum.	3,1	4,9	26,3	<b>46,9</b>	18,9	3,73	±	0,928
Cephe tasarımında kullanılan malzemelerin yapıya dikkat çekici özellik kazandırdığını düşünüyorum.	6,9	12,0	<b>37,4</b>	33,1	10,6	3,29	±	1,034
<b>GENEL</b>						3,302	±	0,614

**Tablo 4. Faktör 3 için Sıklık Dağılım Analizi**

Faktör 3: Mimari Algı	Evet fark ettim	Hayır fark etmedim	Hissettim fakat tam olarak değil	Ort.	±	Std.
Dış cephede kullanılan kaplamanın, baklava deseni formundan yola çıkılarak düzenlendiğini fark ettim.	25,1	<b>50,0</b>	24,9	2,00	±	0,708
Yapı şekli ve girişlerinin bölgesel kültürün dar sokaklarını andıran, eski çarşı kültürüne sahip öğeler içerdiğini fark ettim.	6,6	<b>70,9</b>	22,6	2,16	±	0,516

Dış cephede kullanılan yarı saydam panellerin (servis koridorunu gizlemek ve reklam panolarına zemin hazırlamak için yapılan) mozaik dokusundan esinlenilerek yapıldığını fark ettim.	16,6	<b>56,6</b>	26,9	2,10	±	0,652
<b>GENEL</b>				2,103	±	0,073

*Gaziantep İçin Grup Farklılıklarının Sınanması;*

Grup farklılıklarının sınanması için elde edilen 3 faktör için normallik sınanması yapılmıştır. Buna göre;

- Her üç faktör için yaşa göre anlamlı farklılık elde edilmiştir. 50 yaş ve üzeri 2 boyut için ölçeğe daha fazla olumlu cevap vermiştir. Son boyut için 42-49 yaş arası ölçeğe daha fazla olumlu yönde cevap vermiştir.

- Cinsiyete göre anlamlı farklılık elde edilmemiştir. Kadın ve erkekler aynı bakış açısı altında cevap vermişlerdir.

- Öğrenim durumu için tüm boyutlar anlamlı farklıdır. Her 3 boyut için doktora yapanlar ölçeğe olumlu yönde cevap vermiştir.

- Meslek için sadece yapı formu anlamlı farklıdır, diğer boyut için meslek grupları aynı bakışa sahiptir.

- Çalışmayanların yapı formuna daha çok önem verdikleri görülmektedir.

- Katılımcılar ve Mimar açısından farklılık analizi her üç boyut için anlamlı farklılık vardır ve mimar ölçeğe daha fazla puan vermiştir. (Tablo 5)

**Tablo 5.** Gaziantep Mann Whitney U Anlamlı Farklılık Analizi  
(\*0.05 için istatistik anlamlı farklılık),

<b>Boyutlar</b>	<b>Grup</b>	<b>Ortalama</b>	<b>Mann-Whitney</b>	<b>p</b>
Yapı Formu	<i>mimar</i>	<b>187,34</b>	12,971	0,000*
	katılımcı	138,06		
Yapı Cephe Malzemesi	<i>mimar</i>	<b>192,45</b>	16,049	0,000*
	katılımcı	121,07		
Mimari Algı	<i>mimar</i>	<b>194,25</b>	17,365	0,000*
	katılımcı	110,33		

*Gaziantep için İlişki Analizleri;*

Normal dağılım sağlanmadığı için Kendall's tau-b analizi uygulanmıştır. Yapı formu yapı cephe malzemesi ile %75.5 pozitif ilişkili, mimari algı ile %62.8 pozitif ilişkili, yapı cephe malzemesi mimari algı ile %65.3 pozitif ilişkilidir (Tablo 6).

**Tablo 6. Gaziantep Kendall's Tau-b İlişki Analizi (\*0.05 için anlamlı ilişki)**

			Yapı formu	Yapı cephe malzemesi	Mimari algı
Kendall's tau_b	Yapı Formu	r	1.000	.718(*)	.694(*)
		p	.	.012	.654
		N		350	350
	Yapı Cephe Malzemesi	r		1.000	.688(*)
		p		.	.000
		N			350
	Mimari Algı	r			1.000
		p			.
		N			

### 2.3. Değerlendirmeler

Analizler kapsamında Gaziantep'te toplam 350'den fazla kişiyle anket yapılmıştır. Geçerli anketler belirlenerek Gaziantep için 350 kişiye sabitlenen kişilerden anket dışı cevap vererek daha önce hiç alışveriş merkezi görmediğini ya da yapının dış görünüşüne hiç dikkat etmediklerini belirten kullanıcılar da ankete katılarak cevap vermişlerdir. Kullanıcılar üzerindeki genel algıyı, yapı formunu, cephe malzemesini ve mimarın dış cephe tasarımında kullanıcı algısında bıraktığı etkiyi analiz etmek amacıyla yöneltilen sorulara ankete katılanların çoğu uzun süre düşünerek yanıt vermişlerdir.

H<sub>1</sub>: Gaziantep için; yapı formu, yapı cephe malzemesi ve mimari algı katılımcılar ve mimar açısından anlamlı farklılık göstermektedir.

Yapı formunu algılamada kullanılan sorulardan Önerme 1'de; “Yapıya dışarıdan bakınca alışveriş merkezi olduğunun anlaşıldığını düşünüyorum.” sorusuna ortalama 4,18 değerinde cevap vererek yapının dışarıdan alışveriş merkezi olduğunu hissettirdiğini göstermişlerdir. Yapıyı bir alışveriş merkezi gibi gören kullanıcı tasarımcının hedefini doğrulamıştır.

Önerme 2'de; “Yapının dış görünüşünün bulunduğu şehrin mimarisine uygun olduğunu düşünüyorum.” sorusuna 2,9 değerinde ‘kısmen katılmıyorum’ cevabıyla ‘Katılmıyorum’ arasında kaldığı ve kısmen olumsuz cevap verdiği söylenebilir.

Önerme 3'te; “Yapının bulunduğu şehrin kültürel kimliğini yansıtan öğeler içerdiğini düşünüyorum.” sorusuna katılımcıların 2,46 katılmıyorduma

yakın cevabı ile kent dokusunun eski yapı öğeleri içerdiğinin kullanıcı tarafından fark edildiğini göstermektedir. Kullanıcılar yeni bir yapı türü olan alışveriş merkezinin şehrin eski dokusuyla uyumlu olması gerektiğini zaten yapılan yeni bir yapı olduğu için eskiye benzememesi gerektiğini belirtmişlerdir.

Önerme 4'te; "*Yapının çağın getirdiği olanaklara sahip görünümde, modern bir yapı olduğunu düşünüyorum.*" sorusuna ortalama 3,57 değerinde cevap vererek, katılmak ile kısmen katılmamak arasında kaldıklarını söylemektedirler. Anket katılımcıları formlar olarak yapının eğik cephelerinin bunu sağladığını belirtmişlerdir.

Önerme 5'te; "*Cephe tasarımında bir fikir üzerinden yola çıkıldığını (değerlendirildiğini) düşünüyorum.*" sorusuna katılımcılar 3,41 ortalama ile cevap vermişlerdir.

Yapı formu sorularına kullanıcıların verdiği ortalama 3,304 ile 'Kısmen katılmıyorum' ile 'Katılıyorum' arasında bir değeri işaret etmektedir. Mimar yapı formu anketine 5 ortalama ile cevap vermiştir.

Önerme 6'da; "*Yapının dış cephe malzeme seçiminde maddi olanaklar etkin rol aldığını düşünüyorum.*" önermesine katılımcıların ortalama verdiği cevap değeri 3,83'tür.

Önerme 7'de; "*Yapı türüne bağlı olarak dış cephe malzeme seçiminin yapıldığını düşünüyorum.*" sorusu sorularak kullanıcıların yapı türü ayrımı olup olmadığı, yapı türünü malzemeyle ilişkilendirme durumu tespit edilmeye çalışılmıştır. Verilen ortalama cevap 3,38 ile 'katılıyorum' cevabına yakın çıkmıştır.

Önerme 8'de; "*Yerel (bölgeye özgü dış cephe malzemelerin dış cephede kullanıldığını düşünüyorum.*" sorusuna 2,28 ortalama değerinde cevap vererek katılmadıklarını belirtmişlerdir. Yöreyle özgü malzemelerin doğal taş olduğunu, yeni yapılarda kullanılmasının anlamsız olduğunu belirtmişlerdir.

Önerme 9'da; "*Cephe tasarımı için ayrı bir zaman ve çaba gerektiğini düşünüyorum.*" sorusuna ortalama 3,73 değerinde cevap vererek katıldıklarını belirtmişlerdir. Gaziantep katılımcılarının da cepheyi önemli bir yapı elemanı olarak gördükleri söylenebilir.

Önerme 10'da; "*Cephe tasarımında kullanılan malzemelerin yapıya dikkat çekici özellik kazandırdığını düşünüyorum.*" sorusuna 3,29 ortalama cevap vererek cephenin ilgi çekici bir malzemedan yapıldığını düşündüklerini söylemişlerdir.

Yapı cephe malzemesine verdikleri ortalama 3,302 ile kısmen katılmıyorum şeklindedir. Cephe malzemesinin yapıyla farklı olmadığı düşüncesinde olduklarını belirtmektedirler.

Önerme 11'de; "*Dış cephede kullanılan rengin kentte ticareti ve üretimi yapılan baharat renklerinden esinlenilerek seçildiğini fark ettim.*" sorusuna 2,15 ile farketmedikleri yanıtını vermişlerdir. Katılımcıların cevabı renk olarak yapıyı kentle bağdaştıramadıkları yönündedir.

Önerme 12’de; “*Dış cephede kullanılan kaplamanın, baklava deseni formundan yola çıkılarak düzenlendiğini fark ettim.*” önermesine katılımcıların cevabı 2,00 ile hiç hissetmedikleri yönündedir. Çizgisel olarak ve dokusuyla çok net görülen yapıdaki desene kullanıcı baklava deseni atfında bulunamamıştır.

Önerme 13’te; “*Yapı şekli ve girişlerinin bölgesel kültürün dar sokaklarını andıran, eski çarşı kültürüne sahip öğeler içerdiğini fark ettim.*” önermesine katılımcıların cevabı 2.16 değerindedir. Formsal olarak yapılan bu tasarım daha kuvvetli algılanmıştır.

Önerme 14’te; “*Dış cephede kullanılan yarı saydam panellerin servis koridorunu gizlemek ve reklam panolarına zemin hazırlamak için kullanıldığını fark ettim.*” önermesine katılımcılar 2,1 değerinde yanıt vermişlerdir.

Genel cevap ortalaması 2,1 ile hayır farketmedim yönündedir.

H<sub>2</sub>: Gaziantep için yapı formu, yapı cephe malzemesi ve mimari algı istatistik anlamlı ilişkilidir.

Tablo 6’da görülen anlamlı ilişki analizinde kullanıcılara yöneltilen farklı 3 bölümdeki form, cephe ve mimari algı faktörlerinde birbirleri arasında anlamlı bağılıklar olduğu görülmüştür. Yapı formu yapı cephe malzemesi ile daha fazla oranda pozitif ilişkilidir. Mimari algı ile yapı formunun ilişkisi yapı cephe malzemesine göre daha azdır. Cephe malzemesi ve mimari algı ilişkisi en düşüktür ancak her üçü arasında da pozitif anlamlı ilişki vardır.

H<sub>3</sub>: Gaziantep için cinsiyet, yaş, öğrenim durumu ve meslek açısından mimari algı faktörleri yapı formu, yapı cephe malzemesi ve mimari algı anlamlı farklılık göstermektedir.

Gaziantep’te yaşlar arasında sadece yapı formunda 50 yaş ve üzeri grupta anlamlı farklılık elde edilmiştir. 50 yaş altının bakış açılarının her üç faktöre de aynı olduğu söylenebilir.

Kadın ve erkekte anlamlı farklılık elde edilememiştir.

Öğrenim grubu farkındalık analizinde yapı formuna dikkat eden grubun yüksek okul olduğu görülmektedir. Yapı cephesinde ise doktora mezunlarının anlamlı farklılığı elde edilmiştir. Ancak mimari algıda öğrenim durumunda anlamlı farklılık bulunamamıştır. Genel ortalamaya bakıldığında eğitim durumunun belli bir sonuca yönelttiği gözlenememiştir.

Her üç faktör için de özel sektör çalışanlarının anlamlı farklılık elde etmesi, özel sektörün konuya daha çok dikkat ettiğini göstermektedir.

## **Sonuç**

Endüstrileşmenin sonucu olarak değişen tüketim kültürü toplumu her alanda etkilemiş, yapıyı fiziksel çevre değiştirerek tüketimi destekleyen, hızlı ve pratik çözümlerin sunulduğu çok fonksiyonlu mekanların oluşmasına neden olmuştur. Yeni bir yapı türü olan alışveriş merkezleri tüketim

olgusunun bir yansıması olarak mimaride yerini almakta ve bu yeni yapılar kentleşmenin bir sembolü olarak fiziksel çevrede yer almaya başlamaktadır.

Toplum belleğinde oluşan alışveriş merkezi yapısına mimarın yaklaşımı, kullanıcı beklentileriyle mimarın kullanıcıya sundukları çalışma kapsamında incelenmiştir. Mimar, kullanıcının yapıdan beklediği farklı, çekici ancak aynı zamanda kentliyle yabancılaşmayan yapıyı tasarlarken oldukça zor bir görevi yerine getirmektedir. Alışveriş merkezi yapılarının fonksiyonları gereği içe dönük planlarının dış cephede tasarımcıya sunduğu esnek cephe tasarımı yapma özgürlüğünü kullanırken mimar aynı zamanda kentliyle yabancılaşmayan bir cephe tasarlayarak kente ait kültürel izleri tasarımında yansıtmaya çalışmaktadır.

Gaziantep ilinde yapılan anketler sonucunda görülmektedir ki tasarımcı cepheyi tasarlarken elde ettiği verileri analiz ederek aldığı cephesel kararları kullanıcı algısına sunmaktadır ancak kullanıcı bu kararları algılamakta cepheye renk, doku, biçim ve malzeme gibi detaylı bakmak yerine onu birer yüzey olarak görmekte ve karşılaşılan yeni bir yapı türü olduğu için geçmişe ait izler aramamakta ve herhangi bir mimari beklenti içinde bulunmamaktadır.

Yapı cephe malzemesi, yapı formu ve mimari algıya yönelik sorular alışveriş merkezi kullanıcılarına sorulmuş, kullanıcıların büyük bir bölümünün alışveriş merkezi yapısıyla daha önce karşılaşmadığı ve bu nedenle kullanıcının yapıya mimari bir anlam yüklenmediği, yapıyla ilgili beklentisinin mimari düzeyde düşük olduğu ve tasarımcı kararlarını dış cephe üzerinden algılamadığı gözlemlenmiştir.

## **Kaynakça**

Çalışlar, H.(2011). Erginoğlu&Çalışlar Mimarlık Ofisi, Prime Mall Gaziantep Arşivi.

Ergün, Z.(2008). *Mimarlıkta Cephe Yüzey Dönüşümü:1990'lar Sonrası Değişim Süreci*, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi FenBilimleri Enstitüsü , İstanbul.

Kancıoğlu, M. (2005). “Çevresel İmaj, Kimlik ve Anlam Kapsamında Turizm Binalarına İlişkin Kullanıcı Değerlendirmeleri”, *Uludağ Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Cilt 10, Sayı 2. ss. 49-62.

Keş, Y. & Kurt, S. (2015). Küresel Düzeyde Kültürel Bir Tanıtım ve Marka Aracı Olarak Turizm Logoları. *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi*. 1.ss. 91-114



- Kotler, P. & Gertner, D. (2002 ). Country as a brand, product and beyond: A place marketing and brand management perspective. *Journal of Brand Management*, 9(4-5), ss.249 -261.
- Köşker, H., Albuz, N., Ercan F. (2019). "Türkiye'de Turistik Talebin En Fazla Olduğu 10 Kentin Marka Kimlikleri Üzerine Bir Değerlendirme". *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 18 (1). ss.348-365.
- Külek, A. (2010). 71 Numaralı Gaziantep Şer'iyeye Sicili Transkripsiyonu, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncüyıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Oğurlu, İ.(2014). "Çevre-Kent İmajı-Kent Kimliği-Kent Kültürü Etkileşimlerine Bakış". *İTÜ Fen Bilimleri Dergisi* Yıl:13 Sayı 26 Güz 2014. ss.275-293
- Özçelik, F.(2017). Prime Development Proje Geliştirme, Prime Mall Gaziantep Proje Arşivi, İstanbul
- Sezgin, F. H. ve Kınay, B. (2010). A Dynamic Factor Model for Evaluation of Financial Crises in Turkey, *Bulletin De la Societe des Sciences Medicales*, No: 1/10. ss.109- 117.
- Sezgin, F. H.(2016). Bayesci Faktör Analizi ve Maslach Tükenmişlik Envanteri Uygulaması, *International Conference on Scientific Cooperation for the Future in the Social Sciences (USAK) Bildiriler Kitabı*, 1283-1296. Uşak.
- Sönmez M. ( 2011). Çağdaş Mimarlıkta Cephe-Yüzey Kavramı Tartışmaları, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Şenyiğit Ö. (2010). Biçimsel ve Anlamsal İfade Aracı Olan Cephelerin Değerlendirilmesine Yönelik Bir Yaklaşım, Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Topçu K., Bilsel G. (2016). Geleneksel Gaziantep Çarşısının Mekansal Kalite Açısından Değerlendirilmesi, *Gaziantep Büyükşehir Bld. İmar ve Şehircilik Daire Bşk. Koruma Uygulama ve Denetim Bürosu Şube* , KUDEB
- Vural T , Yücel A.(2009). " Çağımızın Yeni Kamusal Mekanları Olan Alışveriş Merkezlerine Eleştirel Bir Bakış " *İTÜ Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü; İTÜ Dergisi /a Mimarlık, Planlama, Tasarım* Cilt:5, Sayı:2, Kısım:1

URL-1 <https://www.mygaziantep.com/gezilecek-yer/bakircilar-carsisi-30.html>

URL-2 <https://gantep.bel.tr/haber/marka-sehir-gaziantepe-yeni-logo-4382.html>

### **Extended Abstract**

The cities, which have cultural, geographical or traditionally distinctive features, are trying to market these features in order to make themselves visible, recognizable and preferred for different industries. Often, this effort involves the construction of architectural places and structures of different sizes. The designer, who has such a responsibility, uses the motifs, colors or symbols belonging history of the city various ways in the design scenario. However, it is very important that this relationship, which is tried to be established between the past and the present, can reach the user and be perceived as the same.

The purpose of this research is to question how the design decisions of an architectural space, which uses motifs, symbols or colors as the product of the design scenario and which has an important place in the memory of the city, establishing a connection with the history, culture and traditions of the city, are perceived by the user through choosing a city that has a strong history, culture, tradition, craft or gastronomy and preserves these characteristics. The criteria for the city and architectural space to be selected were:

\* The city should have a strong history, culture and tradition; and preserve these features; try to make it sustainable and carry the concerns of being a brand city for this purpose,

\* The city should have various symbols, colors or motifs representing the history, culture and traditions of the city, and using it in various ways,

\* The city should have new architectural structures with a design philosophy that tries to use these symbols, colors or motifs in the production of architectural spaces.

\* The chosen architectural structure's should be a large-scale symbol of the city and as a function, the number of users should be high enough to be an alternative to many users.

Based on these criteria, Gaziantep was chosen for being the city of history, culture, craft and gastronomy for the last decade and the city which is trying to use this cultural richness with various industries.

Although the commercial activity in the city is intense and this activity is more common in the historical places of the city; the shopping center was chosen as the architectural space due to the portability of the shopping activity to a large and remarkable place in the city and being a new type of building for the people in the city.

Another important criterion is that the shopping center is the first shopping center outside Gaziantep. However, the designer tried to make the transition of the usual shopping activity of the city user to a new and large scale structure by designing an inviting and a familiar structure to the user using the colors, symbols and motifs existing in the city culture.

For this purpose, the perception of the shopping center, which is a new type of building for the city, was tried to be questioned using statistical analysis with the participation of user and designer. The user and the designer were asked questions in three different sections under the titles of building form, building facade material and architectural perception. In addition, it was aimed to determine whether there are significant differences in architectural perceptions according to demographic variables such as gender, age, education level and occupation. It was demonstrated that the analyzes to be performed with the use of 350 samples would be reliable to determine the number of samples for Gaziantep province.

The main hypothesis of this study is that the perceptions of the participants (users) and the architect of Gaziantep differed statistically. In addition, the sub-hypotheses show that there are significant differences in demographic factors in terms of gender, age, educational background and occupation, as well as building perception, building facade material and architectural perception.

\* For Gaziantep; building form, building facade material and architectural perception differ significantly for the participants and the architect.

\* For Gaziantep, building form, building facade material and architectural perception are statistically related.

\* For Gaziantep, architectural perception factors differ in terms of gender, age, education and occupation in terms of building form, building material and architectural perception.

IBM SPSS 22.0 package program was used in data analysis. In the first stage, the frequency distributions related to the general information that demographic information was found are given. In the second stage, the reliability and validity analyzes were performed by examining the distribution of the scale used in the study. Explanatory factor analysis (AFA) was used to test hypotheses. Kolmogorov-Simirnov and Shapiro-Wilk normality tests were performed for each dimension of the architectural perception scale.

According to the results, when the questions about building facade material, building form and architectural perception were directed to the users of the shopping mall; it was seen that most of the users did not see the shopping center structure whose production increased in the recent years, therefore, they could not give an architectural meaning to the building, the architectural expectations about the building were not clear and the designer's exterior decisions were not perceived for the same purpose as the designer. By analyzing the symbols, colors or motifs of the city, the user perceived the facade decisions applied by the designer as a surface instead of

seeing them in detail such as color, texture, size and shape. The user did not look for signs of the past in a newly constructed structure, did not relate and did not feel such expectation. They also state that each structure should express its own period conditions and that they do not find meaningful the urban culture approach of the designer.



## ANADOLU'DA II. THEODOSİUS DÖNEMİ SÜTUN BAŞLIKLARINDA MASKE AKANTHUS MOTİFİ KULLANIMI

Hatice DEMİR\*

### Öz

*Bu makalede, Bizans dönemi Anadolu'sunda, II. Theodosius (408-450) dönemi sütun başlıklarında görülen maske akanthus motifi çalışılmıştır. Bölgelere göre farklı türleri olan akanthus motifi, mimaride ve özellikle sütun başlıklarında çok tercih edilen bir motif olmuştur. Çalışma kapsamında ele alınan maske akanthus motifi, akanthus motifinin Anadolu'da en yaygın kullanılan varyasyonlarından birisi olmuştur. Bu bağlamda maske akanthus motifi için Anadolu kökenlidir demek yerinde olacaktır. II. Theodosius dönemine tarihlenen, başkent Konstantinopolis'e yakın birçok mermer ocağı vardır. Bu mermer ocaklarından, yarı işlenmiş sütun başlıkları, devletin birçok noktasına sevk edilmiştir. Maske akanthus motifi bu dönemin yarı işlenmiş sütun başlıklarında en çok tercih edilen motif olmuştur. Bunun ise gerekçeli bir nedeni vardır. Mekanik etki ile bir şablon üzerinden işlenen maske akanthus motifi, seri imalat için bir kolaylık sağlamıştır. Bu nedenle, II. Theodosius döneminde yoğun imar faaliyetleri için tercih nedeni olmuştur. Maske akanthus motifi en çok Korinth ve kompozit sütun başlıklarında tercih edilmiştir. Bu çalışmada, maske akanthus motifinin; ortaya çıkışı, kullanım yerleri örnekler üzerinden değerlendirilmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** II. Theodosius, Maske Akanthus, Motifi, Anadolu, Bizans.

## THE USAGE OF MASK ACANTHUS MOTIF IN THE THEODOSIUS II ERA AT ANATOLIA

### Abstract

*The aim of this study is to investigate the mask acanthus motif seen in Theodosius II (408-450) era of Byzantine Anatolia. The acanthus motif which had various regional types became a preferred ornamental motif in architecture especially in capitals. The mask acanthus motif which was investigated in this study was the most widely used type of acanthus motif in Anatolia. In this context, it would be appropriate to say that the mask acanthus motif has an Anatolian origin. There are many marble quarries dating back to the Theodosius II era, close to the capital Constantinople. The semi processed capitals which were produced in these marble quarries were shipped to the different remote places of the state. The mask acanthus motif was the most preferred motif in the semi-processed capitals of the era. There is a reason for this. The mask acanthus motif which was processed through a template with a mechanical effect provided easiness for mass production. Therefore, it became a preferred ornamental motif for the intensive construction facilities of*

\* Dr. Öğretim Görevlisi, Kastamonu Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu,  
hdemir@kastamonu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-5801-5841>

*Theodosius II era. The mask acanthus motif was widely preferred in Corinthian and composite types of column capitals. In this study; the mask acanthus motif was evaluated through different samples in accordance with its origin and usage areas in architecture.*

**Keywords:** *Theodosius II, Mask Acanthus Motif, Anatolia, Byzantium.*

## Giriş

Akanthus, doğada var olan bir bitki olup; bitkinin yaprakları mimari başta olmak üzere birçok süsleme sanatında kullanılmıştır. Özellikle Korinth ve kompozit sütun başlıkları<sup>1</sup> için oldukça önemli bir süsleme ögesi olan akanthus motifinin ilk ortaya çıktığı bölge, Yunan ve Roma<sup>2</sup> coğrafyası olarak kabul edilmekle birlikte, Mısır'da da süsleme amaçlı kullanıldığı bilinmektedir<sup>3</sup> (Adeline's Dictionary, 1905:4). Diğer taraftan Anadolu Türk dönemi mimarisinde kenger yaprağı<sup>4</sup> olarak adlandırılan akanthus motifi, mimaride sıklıkla kullanılan bir bitkisel motif olmuştur.

Korinth ve kompozit sütun başlıkları için vazgeçilmez bir bitkisel motif olan akanthus yaprağı, bölgesel türlerine göre de biçimsel farklılıklar ve yorumlar içerir. Süslemede en çok tercih edilen akanthus yaprak türleri; *Acanthus Spinus* (Şekil 1) ve *Acanthus Mollis*'tir. Bu iki türün yanı sıra Akdeniz ülkelerinde, akanthusun 20'ye yakın çeşidinin yetiştiği bilinmektedir<sup>5</sup>. Ancak bu noktada bir konuya da açıklık getirmek de fayda vardır. Sanatta kullanılan tüm dikenli bitki yaprak motifleri, akanthus yaprak motifi değildir. Örneğin, sütun başlıklarında sıklıkla gözlemlenen, *Silybum Carduus* ve *Cirsium* gibi dikenli bitkiler, *Acanthaceae* bitki familyasına ait değildir. Antik dönem Yunan halkı, sütun başlıklarında kullanılan bu dikenli yaprak motiflerini, *Akanthos* olarak isimlendirmiştir (Schneider, 1945:248).

1. yüzyılda yaşamış ünlü hekim ve ilaçbilim uzmanı Anazarboslu Dioscorides'in *De Materia Medica/Tıbbi Malzeme Üzerine* isimli eserinde bu dikenli bitkileri *Akanthada* başlığı altında ele almıştır. *De Materia Medica*'da yer alan bu dikenli bitkilerin, özellikle Kilikya ve Anadolu örnekleri içerisinde ele alınmış olması adına önemlidir (Şekil 2, 3, 4).

<sup>1</sup> En basit formu ile Korinth bir sütun başlığı, oyulmuş bir abaküs ve iki sıra dönüşümlü sekiz akanthus yaprağının çevrelediği, dört çift volüt ve dört çift heliksin, kalın bir kalathostan çıkması ile oluşur (Jones, 1991:113).

<sup>2</sup> Akanthus; özellikle Antik dönem Roma bahçelerinde bir süs bitkisi olarak da sıklıkla kullanılmıştır (Akkemik ve diğerleri, 2013:140).

<sup>3</sup> Araştırmacı Fisher (1990:11-20); bu örneklerin Masada, Kypros, Samaria-Sebaste, Herodion, ve İskenderiye-Sartaba'da görüldüğünü de belirtir. Aynı başlıklar Roma etkisi altındaki Kuzey Afrika, İspanya, Po vadisi ve İtalya'da yaygındır. Kısaca Korinth sütun başlığı; Helenistik Doğu'da başlamış ve Roma zamanında İtalya merkezli olarak yayılmıştır.

<sup>4</sup> Demiriz; Anadolu İslam mimarisinde kullanılan kenger ile akanthus yaprağı motiflerinin aynı olmadıklarını ve yaygın ve yanlış bir kullanım ile akanthus bitkisinin diğer adının kenger otu değil, ayı pençesi olduğunu savunur. Geniş bilgi için bkz. (Demiriz, 1984:19-24).

<sup>5</sup> Demiriz; *Acanthaceae* bitkisinin 240 cins ve 2200 den fazla türü olduğunu ve bunlardan Türkiye'de sadece 5 türüne rastlandığını belirtir. Geniş bilgi için bkz. (Demiriz, 1984:19-24).



**Şekil 1:** 512 Tarihli Bir El Yazmasında Betimlenen Bir Acanthus Spinosus Örneği (Schneider, 1945:248) (Solda).

**Şekil 2:** Mimaride Acanthus Motifi Olarak Adlandırılan Diğer Dikenli Bitki Yaprak Örnekleri (Cardvvs ve Cinara) (Dioscorides, 1555:274) (Sağda).



**Şekil 3:** Anadolu'da Yetişen Bir Acanthus Türü: Del Acantho (Dioscorides, 1555:276) (Solda).

**Şekil 4:** Anadolu'da Yetişen Bir Acanthus Türü: Levacantha (Dioscorides, 1555:277) (Sağda).



## 1. AKANTHUS MOTİFİNİN TARİHÇESİ

Akanthus motifi, ilk olarak MÖ 5. yüzyılda Antik Yunan coğrafyasında, mimari yapılarda kullanılmaya başlanmıştır. Ancak akanthusun mimari bezemede yaygın olarak kullanımı, Helenistik ve Roma İmparatorluğu dönemlerine rastlar. Dış cephe mimarisi ve süslemesine büyük önem veren Romalılar tarafından pilaster ve sütun başlıklarında, frizlerde, seramiklerde, mezar stellerinde ve lahitlerde yaygın bir biçimde kullanılmıştır (Yıldızlı, 2017:16).

Akanthus motifi ilk olarak, volütler ile birlikte MÖ 450 tarihinde Bassae'deki Apollo Tapınağı'nda yer alan Korinth sütun başlığında görülür. İlk örnek, İon düzen arasında tek başına yer alır vaziyette yerleştirilmiştir. Ancak Korinth sütun başlığı yaklaşık bir asır sonra MÖ 334 tarihlerinde Atina agorasında *Lysikrates Anıtı*'nda olgunlaşmış bir yorum ile yerini alır. En olgunlaşmış biçimini alması birkaç asır sürmüştür ve en çok tapınak mimarisinde kullanılmıştır (Beard, 2017:37).

Augustus'un; Roma da yaptırmış olduğu *Ara Pacis Sunağı*'nın frizlerinde kullanılan akanthus ve kıvrık dal süslemeleri, göz kamaştırıcı ve oldukça iyi işçiliği ile Roma tipi akanthus örnekleri için önemli bir örnektir.

Çalışma konusu ile yakından bağlantısı olan Bizans coğrafyasına gelindiğinde ise, estetik açıdan değeri düşük Yunan tipi akanthus motifi ile karşılaşmak mümkündür. Ancak, Bizans sanatında görülen akanthus motifi<sup>6</sup>, Doğu etkisi göstererek yeni bir üslubun habercisi olması adına da önemlidir. Özellikle palmet motifi örneğinde görüldüğü gibi, akanthus motifi uygulama ve biçimlenişinde, İslam coğrafyası ve kültürü ile etkileşim olmuştur (Uhde, 1871b:86).

Akanthus motifin kullanımı, Bizans döneminde gelişmeye ve çeşitlenmeye devam etmiş, Romanesk, Gotik ve Rönesans dönemi mimarisinde de popülerliğini devam ettirerek günümüze gelmiştir (Yıldızlı, 2017:17-18).

## 2. AKANTHUS MOTİFİNİN İKONOĞRAFİSİ

Yukarıda da belirtildiği gibi akanthus yaprak motifi; sanatta ve özellikle Korinth sütun başlıklarında süsleme ögesi olarak yerini almıştır. Akanthus yaprak motifinin özellikle Korinth sütun başlıklarında yer alması ve bu tip sütun başlığının Korinth ismi ile anılmasının hem tarihi hem de ikonografik bir geçmişi vardır.

Vitruvius<sup>7</sup>; akanthus yaprak motifinin Korinth sütun başlıklarında kullanılmaya başlamasının tarihi için ilginç bir öykü anlatır. Korinthli bakire

<sup>6</sup> Başkent Konstantinopolis'te ve özellikle Hagia Sophia sütun başlıklarında görülen akanthus örnekleri, Yunan akanthus motifi varyasyonu şeklindedir. Doğu etkisi ise; statik etki gösteren hareketsiz akanthus dilimi olarak görülür (Uhde, 1871a:178; Uhde, 1871b:86).

<sup>7</sup> Tam adı *Marcus Vitruvius Pollio* ( MÖ 80-70-MÖ 15) olan *Vitruvius*; Romalı bir yazar, mimar ve mühendistir. *De architectura libri decem /Mimarlık Hakkında On Kitap* adlı eseri mimarlık tarihi adına önemli bir başyapıt olma özelliği taşır.

bir kız bir kargaşa esnasında ölür ve kızın dadısı, onun eşyalarını bir sepet içerisine koyar ve mezarı başına bırakır. Eşya dolu sepetin hemen yanında bir akanthus kökü vardır ve zamanla yaprakları sepetin kenarlarından hacimli volütler yaparak sepeti kaplar. Mezarın yanından geçen Kallimakhos<sup>8</sup>; etrafında akanthus yaprakları ile volütler oluşturmuş bu sepette ilham alarak Korinth sütun başlığını yapar (Vitruvius, 1874:82-83).

Akanthus yaprak motifi, Klasik dönem Yunan sanatında en çok mezar stellerinde karşımıza çıkar (Beard, 2017:39). Bu bağlamda, akanthus motifinin ilk kez Korinth'de bir bakirenin mezarında görülmesi ve daha sonra Korinth sütun başlıklarının en çok tapınak ve mezar yapılarında yer alması noktasında, ikonografik bir bağlantı kurmak mümkündür.

Bu bağlamda akanthusa yüklenen bir ikonografiden de bahsetmek yerinde olacaktır. *Akantha/Ἀκανθα*, Yunanca'da diken anlamına gelmektedir. Benzer şekilde, sütun başlığının ekhinus bölümü, ismini Yunanca'da *ἐχίνοσ* kelimesinden alır ve ekhinus Yunanca'da; denizkestanesi ve kirpi anlamına gelmektedir.

Antik Yunan inanç sistemi içerisinde dikenin koruyucu ve tabu etkisi gösteren bir özelliği vardır (Beard, 2017:39-40). Akdeniz havzası boyunca yaygın bir inanişâ göre diken, hayatın ve ölümsüzlüğün simgesi olmuştur (Cooper, 1987:10). Apotropeik bir inaniş ile bağlantılı olarak, dikenin dokunulmazlığı ve akanthus motifinin özellikle dini mimaride kullanılması noktasında ikonografik bir çözümleme yapmak mümkündür. Bu bağlamda diken; ölüm-ölümsüzlük, erişilmez olma ile bağlantılı olmuştur. Bu nedenle akanthus motifli Korinth sütun başlıklarının, özellikle tapınak ve mezar stellerinde görülmesine de bir açıklama getirilmiş olur.

Benzer şekilde akanthus motifi bezeli sütun başlıkları tek tanrılı dönemde, Hıristiyanlıkta yine en çok dini mimaride kullanılmıştır. Bilindiği üzere, diken Hıristiyan inancında birçok ikonografik gönderme içermektedir. Dikene; İsa'nın çarımhtaki çilesi ile ölüm ve ölüm sonrası ile ilgili bir gönderme yapılırken, Yaratılış 3:17-19'da Âdem ve Havva'nın cezalandırılması için bir atribü olma niteliği de göstermektedir. Tanrı; Havva ve Âdem'e "...*Toprak sana diken ve çaltı verecek*", "*toprağa dönünceye dek, alın teri dökerek ekmeğini kazanacaksınız...*" derken, diken hem dünyevi hem de ölüm sonrası hayat ile ilgili göndermeler içermektedir.

### 3. AKANTHUS MOTİFİNİN DÖNEMSEL ÇEŞİTLERİ

Araştırmacı Uhde (1871b:81); akanthus motifini birkaç alt başlık altında değerlendirir. İlk grup, akanthus yapraklarının yönelişleri ile elde edilen biçimsel bir gruptur. Bu grupta yapraklar; ya merkezden ya da uzunlamasına eğilim gösterirler. Merkezden eğilimli olan örneklerde; palmye, akçağaç sarmaşık yaprağı örneklerinde olduğu gibi, kökten yaprak

<sup>8</sup> *Kallimakhos*; bir bronz ustasıdır ve ilk akanthus motifli sütun başlığını bronzdan yapmış olabileceği görüşü hakimdir (Beard, 2017:38-39).

dilimlerine doğru genişleyen bir eğilim söz konusudur. Bu örnekler genelde çizgisel süsleme alanlarında kullanılır.

Uhde (1871a:177; 1871b:86); akanthus yaprak motifini ayrıca dönemsel ve bölgesel olmak üzere; üç gruba (Yunan-Roma ve Doğal) daha ayırır. Yunan tipi akanthus yaprak motifinde, düzensiz bir şekilde kökten çıkan yaprak demetlerinde, dilimlerin dipten uca doğru birbirlerine yaklaşarak birleşirler<sup>9</sup>. Dilimler, içeriden birleşerek ve birbiri üzerine istiflenerek ve yaslanarak hacimli bir yaprak demeti oluştururlar. Yaprak dilimlerinin ince, uzun ve düz hatları boyunca uzanan, küçük ve keskin hatları görülmemekle birlikte, matkap işçiliğinin zarif olduğu gözlemlenir.

Roma tipi akanthusta hacim ve şişkinlikten vazgeçilir ve yapraklara daha fazla önem verilir<sup>10</sup>. Bir daldan başka bir dal çıkarak ve helezonik etki göstererek dairesel bir etki elde edilir (Uhde, 1871a:178). Roma tipi akanthus yaprak motifinde ise, yaprak dilimleri birbirlerine karışacak derecede hacimlidir. Bu nedenle yaprak demetlerini oluşturan yaprakların tek başına biçimi anlaşılmasaz. Işık-gölge etkisi göstermeyen bu tipte, yaprak uçları oldukça yumuşatılarak ve köşelerinden dilimler birbirinin üzerine binecek şekilde biçimlenmiştir (Uhde, 1871b:86).

#### 4. II. THEODOSIUS DÖNEMİ BİZANS MİMARİSİNE GENEL BİR BAKIŞ

Çalışma konusunu oluşturan II. Theodosius (408-450) dönemi sütun başlıklarında görülen maske akanthus motifi ile bilgi vermeden önce, dönemin imar faaliyetlerinden de bahsetmek gerekmektedir. II. Theodosius döneminde, Konstantinopolis'in yeni bir başkent olması ve tek tanrılı bir din Hıristiyanlığın yeni kabul edilmesi ile birlikte gerek Konstantinopolis ve çevresinde ve gerekse imparatorluğun diğer bölgelerinde yeni mimari üslup arayışları içerisine girilmiştir. Bu bağlamda, mimari kurgu ve mimari plastik anlayışında yenilikler ortaya çıkmıştır (Betsch, 1977:167-174).

4. yüzyıl itibarı ile başkent Konstantinopolis'e özgü bir mimari gelişim çabası olmuş ve bu dönemde imparatorluk ailesi ve diğer aristokrat baniler inşa faaliyetinde bulunmuşlardır<sup>11</sup>. Bu nedenle başkente yakın *Prokonnesos/Marmara* adasında devlet destekli mermer atölyeleri oluşturulmuştur<sup>12</sup> (Krautheimer, 1965:77-78).

Özellikle II. Theodosius dönemine ait bir kaynak olan *Notitia Urbis Constantinopolitane*'den edinilen bilgiler, dönem mimarisi hakkında önemli

<sup>9</sup> Araştırmacı Kitzinger'de, II. Theodosius dönemi sütun başlıklarında kullanılan akanthus motifini tanımlarken benzer ifadeler kullanır. Geniş bilgi için bkz. (Kitzinger, 1995:77).

<sup>10</sup> Akanthus yaprak motifinin kullanımında; Yunan tipinde yaprak uçları sivridir. Roma örneklerinde, yapraklar; yuvarlak ve daha eğri olmakla birlikte geniş tutulmuştur (Yıldızlı, 2017:16-17).

<sup>11</sup> Müller-Wiener (2002:20); II. Theodosius döneminde genişletilen surlar ile birlikte, kent (Konstantinopolis) genişliğinin 6 km<sup>2</sup> den, 14 km<sup>2</sup> ye çıktığını belirtir. Bu bağlamda, Müller-Wiener'in de belirttiği üzere, II. Theodosius döneminde, kentteki imar faaliyetleri, kendinden önceki dönemler ile kıyaslandığında iki katın üzerine çıkmıştır.

<sup>12</sup> Her iki grup örnekte de; Klasik Antikite geleneğini geliştirme yoluna gidilmiştir (Krautheimer, 1965:77).

bilgiler verir. Notitia'ya göre II. Theodosius döneminde başkentte; hamamların yarısından çoğu, neredeyse tüm forumlar, senato evleri, hipodrom, Büyük Saray, üniversite, bazilika ve limanlar, 52 sütunlu yol ve 322 portikosuz yol inşa edilmiştir (Notitia Urbis Constantinopolitanae, 1876:229-240, Reg. Sec-Reg. XIII). Bu duruma göre, Konstantinopolis'te her altı yoldan birisi sütunludur.

Diğer taraftan, aynı döneme ait önemli bir kent Antioch'da 4 sütunlu yolun varlığı bilinmektedir (Betsch, 1977:163). Dolayısıyla, gerek başkentte ve gerekse imparatorluğun diğer önemli şehirlerinde inşa edilen yollar için çok sayıda sütun ve sütun başlığına gereksinim duyulmuş olması kaçınılmazdır.

Betsch (1977:167-174,192); II. Theodosius döneminde başkent Konstantinopolis'teki sütunlu yolda meydana gelen 512 tarihli yangında yolun bir tarafının yandığını ve tamir aşamasında bu bölümün tamirinde 94 adet sütunun yenilendiğini belirtir. Bu örnekten de anlaşılacağı üzere, II. Theodosius döneminde çok sayıda sütun ve sütun başlığına ihtiyaç duyulduğu ortadadır<sup>13</sup>. Dönemin yoğun imar faaliyetleri nedeniyle, maliyeti yüksek, ince işli Roma klasik sütun başlıkları, hem maddi hem de zaman açısından engeller oluşturduğu için özellikle *Prokonnesos Adası* ocakları başta olmak üzere başkent ve yakınlarındaki mermer ocaklarında plastik ve estetik etkinin biraz azaltıldığı, daha çok ihtiyacı karşılayacak seri imalata gereksinim duyulmuştur.

Bu bağlamda, Asgari'nin Prokonnesos Adası'nda yürüttüğü kazı çalışmaları, II. Theodosius dönemi sütun başlıkları konusunda başka bir bakış açısı sunması adına önemlidir. Asgari'nin adada yapmış olduğu çalışmalar, dönemin sütun başlıklarının imalat aşamaları, siparişleri, sütun başlığı çeşitleri ve bu başlıkların sevkiyatı ile ilgili önemli bilgiler verir. Yukarıda da belirtildiği gibi, II. Theodosius döneminde yoğun bir imar faaliyetinde bulunulmuş ve bu nedenle sütun başlığı imalatında, Klasik dönem estetik kaygısından uzaklaşarak, seri imalatı kolaylaştıracak mekanik etki gösteren maske akanthus motifi kullanımı tercih nedeni olmuştur.

Bu bağlamda Asgari; adanın Saraylar bölgesinde çok sayıda Korinth düzende sütun başlığına rastlanıldığını ve buluntuların %76'sını, sütun başlıklarının oluşturduğunu belirtir. Bu dönemde, Korinth ve İon tipi sütun başlıkların ocakların içinde tüm detayları ile işlendiğini ve işçiliği tamamlandıktan sonra ocaktan sevk edildiklerini ancak buna karşılık ocaklarda Roma İmparatorluk dönemine ait işçiliği tamamlanmış tek bir başlık bile bulunamadığını da vurgular. Böylece, Prokonnesos mermerinin ihracat yönteminde Roma İmparatorluk döneminden Geç Antik döneme geçerken bir değişikliğe gidildiğini ve yarı-işli sevkiyatın yanı sıra, özellikle sütun başlıklarında, tam işli sevkiyatın da uygulanmaya başlandığının kabul edilmesi gerektiğini savunur. Geç Antik dönem Korinth sütun başlıkları

<sup>13</sup> 512 tarihli yangına ait bilgiler araştırmacının, *Notitia*'dan edinmiş olduğu bilgilere göre bu yangında kaç sütun başlığı yanmış olabileceği şeklindeki ifade kendi yorumudur.

üzerine, kendisinden daha önce incelemelerde bulunmuş iki araştırmacı, Kautzsch ve Betsch'e gönderme yaparak; Prokonnesos ocaklarında yapımı tamamlanmış bu başlıkların, 5. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen mümkün olabileceğini iddia eder (Asgari, 1993:484-85).

Asgari; Prokonnesos Adası'nda yarı işlenmiş sütun başlıkları için;<sup>14</sup> "...Prokonnesos'dan ihraç edilen sütunların yüzeyi tamamen düzgün bir hale getirilmezdi; bu sütunlar külünkle muntazam bir silindire dönüştürülür ve yüzeyleri çiçek bozuğunu andıran ince külünk darbeli halde iken satılırdı. Prokonnesos ocak atölyelerinde alt yapı öğelerinin, özellikle sütun kaidesi ve postamentlerin, sütun ve başlıkların çok bol sayıda yapıldığını, bunların seriler halinde hazırlanarak ihraç edildiğini geçmiş yıllardaki çalışmalarımız ortaya çıkarmıştı. Roma İmparatorluk Çağı'nda İon başlıkların Prokonnesos'dan yarı-işli durumda sevk edildiğini Şile batığı buluntuları kanıtlamaktadır. Gerek Prokonnesos'da henüz az sayıda İon başlığının saptanmış olması", gerekse Geç Antik Çağ'a ait batıklarda Prokonnesos mermerinden İon başlıklara henüz rastlanmamış olması, bu soruya kesin bir cevap vermemizi zorlaştırmaktadır. Yine de, Saraylar'da ele geçen İon başlıkların yarısının tam işli Geç Antik örnekler olması, bu çağda adadan sevkiyatın tam işli olarak yapıldığı ihtimalini kuvvetlendirmektedir..." ifadelerini kullanır (Asgari, 1984:78).

## 5. II. THEODOSIUS DÖNEMİ SÜTUN BAŞLIKLARINDA GÖRÜLEN MASKE AKANTHUS MOTİFİ

Krautheimer; 5. yüzyıl Bizans mimarisini üç ana başlıkta değerlendirir. Bu değerlendirmeye göre, ikinci kategoride yer alan bölge çalışma konusu adına önemlidir. Yunanca konuşulan bu bölge; Konstantinopolis'in merkez kabul edildiği; Ege kıyıları, Trakya, Makedonya, Güneydoğu Balkanlar, Yunanistan, Anadolu sahilleri ve Yunan Adaları'nı içerir. Bu bölgeye; ticari ilişkiler ve Helenistik kültürün nüfuz ettiği Filistin, Suriye, Mısır ve Libya'nın kıyı bölgelerini de dâhil etmek mümkündür. Krautheimer'e (1965:71-72) göre; bu bölgeler mimari açıdan homojenlik gösterir<sup>15</sup>. Bu bağlamda, Krautheimer'in yapmış olduğu mimari sınıflamaya göre; II. Theodosius dönemi sütun başlıklarını, Konstantinopolis grubu içerisine dâhil etmek mümkündür ancak sütun başlıkları bu bölgelerde yerel atölyelere göre farklı yorumlar göstererek gelişmiştir. Böylece, II. Theodosius dönemi sütun başlıklarında çeşitli yorumlar gözlemlenmesine de bir açıklama getirilmiş olur. Özellikle bu dönemde, Korinth sütun başlığının

<sup>14</sup> Diğer bir araştırmacı Terry bu görüşü destekler. Prokonnesos Adası ve diğer mermer ocaklarında, yarı işlenmiş sütun başlıklarının gemilere yüklenildiğini ve sevk edildikleri yerde taşçı ustaları tarafından tamamlandığını belirtir. Terry; bu görüşünü desteklemek için çeşitli verilere göndermelerde bulunur. Bunlardan birisi *Marzamemi* gemi batığından edinilen bilgilerdir. Marzamemi gemi batığında ele geçen sütun başlıklarından elde edilen bilgilere göre, sütun başlıklarının bir kısmının tam işlenmiş de olabileceğini ifade eder. Terry yapmış olduğu çalışmalarda; Porec'teki (Parentium/Parenzo) *Euphrasius* kompleksinde bazı sütun başlıklarının Bizans II. Theodosius dönemi sütun başlıkları ile benzerlikleri olduğunu belirtir. Araştırmacı Mango'da mermer ocaklarında mevcut olan seri üretim sütun ve sütun başlıklarına şu ifadeler ile göndermede bulunur; "...malzemelerin standart ölçülerde siparişi verildi ve tecrübeli ustalar tarafından yönlendirilirlerdi. Kısaca bazilikalar seri üretimdir ve hepimiz seri üretimin pratik avantajlarını biliriz..." (Mango, 1976:70; Terry, 1988:14-56).

<sup>15</sup> Özellikle ruhani ve politik merkezi içine alan Ege bölgesi ve başkent Konstantinopolis; mahkeme, dini ve imparatorluk yapıları gibi önemli mimari eserlere ev sahipliği yapar (Krautheimer, 1965:72).

bir varyasyonu olan kompozit sütun başlıklar ve 4. yüzyıla özgü İon-impot sütun başlıkları ile birlikte diğer bazı münferit örnekler de görülür.

II. Theodosius dönemi sütun başlıklarında görülen farklı uygulamaların yanı sıra, kabaca bu dönem sütun başlıkları üç gruba ayrılır. İon başlıklar özelliklerini korurken, kompozit başlıklar *maske akanthus* ve *demet akanthus*<sup>16</sup> olmak üzere iki ayrı akanthus motifi ile yeni bir sınıflamanın da habercisi olarak karşımıza çıkar<sup>17</sup> (Betsch, 1977:208).

Bu dönemde, Korinth sütun başlıklarında görülen yeni uygulamalardan birisi çalışma konusunu oluşturan *maske akanthus* motifidir. *Maske akanthus* motifinde; akanthus yapraklar, genişletilerek ve stilize edilerek başlığı çevreler. Yapraklar arasında meydana gelen derin kesik aralıklar, belirgin dekoratif elemanlar meydana getirerek Korinth sütun başlığında görülen dolgun ve doğal akanthus yapraklar düz, soyut dekoratif görünüm elde eder.

Özellikle 415 tarihinde meydana gelen yangın sonrası, Konstantinopolis'te Hagia Sophia'nın yeniden inşa edilmesi ile birlikte, yeni bir mimari plastik etki ve estetik ortaya çıkmıştır. Böylece özellikle 4. yüzyıl sonunda, başta sütun başlıkları, saçaklar ve kavisli lentolardaki mimari dekorasyonda görülen tutucu etkinin dışına çıkılmaya başlanmış olsa da, 5. yüzyıla ait Korinth sütun başlıkları, yumurta ve sivri görünümlü pervazlar kısmen klasik etki altında kalmıştır. Ancak sütun başlıklarında akanthus yapraklarının oluşturmuş olduğu demet yeni bir tarzın habercisidir. Bu dönemde akanthus yaprakları yeni bir sertlikte ve keskin hatlar çizicek şekilde kesilmeye ve yaprakların uç noktaları ve arada kalan zemin yeni bağımsız bir bezeme üslubu geliştirmeye başlamıştır. Bu formlar; üçgen, dikdörtgen ve paralel kenar olmak üzere geometrik özellik gösterir. Bu üslup; 4. yüzyıl sonunda özellikle Yunanistan ve Batı Ege kıyı şeridi boyunca uzanan şehirlerde<sup>18</sup> (Pergamon-Ephesos<sup>19</sup>-Miletos) gelişmeye

<sup>16</sup> Araştırmacı Betsch; bu iki grup akanthus örneklerini; *Mass* ve *Mask* olarak tanımlar. Bunlardan *Mass*; *Demet*, *Mask* ise *Maske* olarak Türkçe'ye çevrilerek çalışma kapsamına alınmıştır.

400-425 tarihleri arasında, Korinth başlıklarda kullanılan akanthus motifinin bir diğer varyasyonu olan *demet akanthus* örnekleri, en az *maske akanthus* motifi kadar tercih edilmiştir. Demet akanthus motifi; maske akanthus örnekleri ile kıyaslandığında, talep edilme ve kullanım yeri açısından ikincil sıradadır. Bu motifte; kalabalık yapraklar önemsiz küçük aralıkları minimize eder. Her ne kadar düz, basık akanthus yapraklarından oluşsalar da, klasik üsluptaki bağımsız yaprak özelliğini korurlar. Bazı yerel farklılıklar gözlemlense de, her bir kalathostan çıkan yaprak sayısında farklılıklar gözlemlenebilir. Form olarak değerlendirildiğinde, demet akanthus örnekleri, maske akanthus örnekler gibi mekanik etki yaratmazlar. Bu türün bir başka örneğinde ise; sekiz yaprak merkezde yer alırken, sadece dört tanesi üst bölüm eksen köşelerinde yer alır (Betsch, 1977:193-96).

<sup>17</sup> Bunlardan demet *akanthus* örnekleri oldukça ince dişli yapraklar olarak karşımıza çıkar. Bu tip, *Ravenna San Vitale Kilisesi*'nde de görülür. Bahsi geçen akanthus yaprak motifli sütunların özellikle Prokonnesos Adası atölyelerinde sıklıkla üretilip satılıyor olması da, Anadolu kökenli olmaları adına önemlidir (Betsch, 1977:208).

<sup>18</sup> Akdeniz kentlerinde, II. Theodosius dönemi sütun başlıklarının nasıl ve ne yönde gelişmiş olabileceği kesin bir yargıya dayanmaz. Ancak bu bölgede II. Theodosius dönemine tarihlenen sütun başlıklarının varlığı bilinmektedir. Demre Aziz Nikolaos Kilisesi örneklerinde, çalışma kapsamında ele alınmayan ancak II.Theodosius dönemine tarihlenen ve yaygın bir şekilde üretilip kullanılan demet akanthus motifi örnekleri içeren, Korinth ve kompozit sütun başlıkları örnekleri görülür.

başlamış ve 415 yılı civarlarında başkent Konstantinopolis'e taşınmıştır.<sup>20</sup> Bu yeni akanthus motifi yaklaşık bir asır başkentte etkisini göstermiştir (Krautheimer, 1965:78).

Maske akanthus motifi için araştırmacıların farklı yorumları vardır. Sütun başlıkları üzerine araştırmaları bulunan isimlerden ilk olarak Kautsch'un maske akanthus motifi ile ilgili görüşlerine bakmak yerinde olacaktır.

Kautsch maske akanthus motifi için şöyle der; "... II. Theodosius dönemi sütun başlıkları; bir gruptan/kökten çıkan yaprakların, her bir yaprağın merkezî lobunda plastik etkinin artırılmasıyla elde edilmiştir. Geniş yivli yapraklar görsel olarak boşlukların/aralıkların oluşturduğu alanda ikincil sırada öneme sahiptir. Ters dönmüş iki yaprak ucu ile doldurulmuş boşluklar, ana formu oluşturmuş ve böylece yüzeysel bir derinlik ortaya çıkmıştır. Aralıklı iki akanthus yaprağı, iki yönden gelen dört yapraklı lobun uçlarına dokunur. Genel görünüş baştan savma ve mekanik izlenim verir..." (Kautsch, 1936:116-123).

Kautsch'a göre maske akanthus motifinin yaygın bir şekilde kullanılmaya başlaması, 460 yılları sonrasına denk gelir<sup>21</sup>. Bu nedenle, bu dönemde yaygın görülen bu yeni motifin yerel atölyelerde belirsiz ve birbirini takip etmeyen bir dönemde üretilmiş olma ihtimalini güçlendirir<sup>22</sup> (Kautsch, 1936:63-65).

---

Demre Aziz Nikolaos Kilisesi sütun başlıklarında kullanılan demet akanthus örnekleri geniş bilgi için bkz. (Temple, 2001).

Diğer taraftan araştırmacı Doğan (2003:73); Alanya Müzesi'nde muhafaza edilen 26 sütun başlığı üzerine yapmış olduğu incelemede, bir grup örneği; 5. ve 6. yüzyıla tarihlendirerek, bu tip (demet akanthus) sütun başlıklarının Konstantinopolis Hagia Sophia, Saraçhane ve İstanbul Arkeoloji Müzesi örnekleri ile benzerliklerine dikkat çekmektedir.

Harrison (1963:117-152); Likya bölgesi kiliseleri üzerine yapmış olduğu incelemelerde, Muskar bölgesi bazilikal planlı kiliseleri içerisine alan *Myra-Karabel-Devekuuyusu-Alakilise/Karkabō* üzerinde durmuştur. Bu bölgedeki sütun başlıklarının yerel bir üslup ile üretildiklerini ancak başkent üslubu etkisi de gösterdiklerini savunmuştur.

Herzfeld ve Guyer (1930); Korykos/Kız Kalesi sütun başlıklarında, II. Theodosius döneminde yaygın bir kullanım alanı bulan maske ve demet akanthus örnekleri ile karşılaştığını ifade eder.

Araştırmacı Yalçın (2004:57-62); Tarsus ve çevresinde kazılar sonucunda ortaya çıkartılan bazı sütun başlıkları üzerinde incelemelerde bulunmuştur. Bu bölgede ortaya çıkartılan bazı sütun başlıkları da II. Theodosius dönemi sütun başlıklarında görülen maske akanthus motifi ile benzerlik gösterir. Araştırmacı, Sodinî'ye atıfta bulunarak bu tip sütun başlıklarının Kilikya bölgesine ait atölyelere ait olabileceğine vurgu yapar.

<sup>19</sup> Başkent Konstantinopolis ile etkileşimi göstermek adına, Ephesos Aziz Yohannes Bazilikası II. Theodosius dönemi sütun başlıkları başka bir görüş ortaya koyar. Bazilikanın plan olarak da başkent üslubu sergilemesinin nedeni, bizzat başkentten gönderilen mimar ve ustaların yapıda çalışmış olmasından kaynaklanmaktadır (Krautheimer, 1965:85-86; Büyükkolancı ve Russo, 2010:1-92). Bu bağlamda, II. Theodosius döneminde yaygın imal edilen kompozit sütun başlığı örneklerinin de yapıda yer alması, bu bölgenin, başkent Konstantinopolis ile etkileşim içerisinde olduğunu ve başkent sanat adına hinterlandını oluşturduğu görüşünü desteklemektedir.

<sup>20</sup> Terry (1988:16-18); Porec Euphrasian Bazilikası sütun başlıkları örneklerinin, Ravenna kökenli olduğunu savunur. Porec'teki sütun başlığı örneklerinin, volüt ve ekhinus yapılarının ve Ravenna San Vitale Kilisesi galerilerinde kullanılan örneklerin, Konstantinopolis'te o dönemde artık tercih edilmediğini ve demode kabul edildiğini dile getirerek konuyu tartışır.

<sup>21</sup> Yaprak özelliklerine göre değerlendirildiğinde, hem Krautheimer hem de Kautsch; demet akanthus motifi örneklerine tam bir tarih verememekle birlikte, yaklaşık olarak 450-463 yılları arasına tarihlendirirler. Kautsch'un konu ile bağlantılı olarak, ayrıca İstanbul Bodrum Camii ile ilgili bir çalışması mevcuttur. Geniş bilgi için bkz. (Betsch, 1977:198; Kautsch, 1936:65-67).

<sup>22</sup> Aynı tipteki başkent örneklerini; *Aziz Menas Kilisesi, Piyer Loti* sarnıcının 32 başlığında ve *Stoudios Manastırı* 'nda görmek mümkündür (Kautsch, 1936:63-65).

Maske akanthus motifi için görüş bildiren diğer önemli bir araştırmacı Strube'dir. Strube; II. Theodosius dönemi sütun başlıklarını 5. yüzyılın ikinci yarısı ve 6. yüzyıla tarihlendirir<sup>23</sup>. Strube; bu dönem aralığındaki atölyelerin özellikleri ve sütun başlık şekillerinin sınıflandırılmasında soruların cevapsız kaldığını ancak gerekli kazı çalışmaları yapıldığında sorulara cevap bulmanın mümkün olabileceğini belirtir ve 5. yüzyılın ikinci yarısında olgunlaşmaya başlayan ve geleneksel formların dışına çıkan yeni üslubu ancak araştırmalar sonucundaki verilere dayanarak öğrenebileceğimizi savunur. Araştırmacı bu dönemde yeni olgunlaşmaya başlayan üslup için;

"...Bu değişim süreci, yaprak ve yaprak çelenklerinin, narin dişli akanthus şekline dönüşümünü kapsamaktadır ve 5. yüzyıldan bu yana diğer başlık türleri de uygulanmıştır. Zaman zaman bir yapı üzerinde, başlık üzerinde yeni oluşan süslemeleri görmek mümkündür. Bunları tarihlendirebilmek ve atölyelerdeki ardışık olayları tanımlamak için iyi durumda olan yapı parçalarına bağımlıyız ve bunlara özel itina göstermeliyiz. İstanbul Polyuktos Kilisesi'nin sütun başlığı ve süslemelerinin, İstanbul'daki diğer yapılarının arasında nasıl bir önceliğe sahip oldukları sorusuna gelince, süslemenin prensibini araştırmak istersek, başlığın 524 öncesinde mi yoksa 500'lü yıllarda mı oluşturulduğu konusunu tartışmak gerekir. Fakat bu durum, atölye içinde küçük ya da büyük adımları yeniden yapılandırmak istediğimizde bir önem taşır..." ifadelerini kullanır (Strube, 1984:25-31).

Strube; yeni üsluptaki sütun başlıklarının 5. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Yunanistan kiliselerinde<sup>24</sup>, başkent Konstantinopolis'in iç ve dış bölgelerinde mevcut olduğunu belirtir. Araştırmacı 5. yüzyıl ikinci yarısına tarihlenen sütun başlıklarında görülen maske akanthus motifinin henüz olgunlaşmamış öncül örnekleri için;

"...Sütun başlıklarının bazılarının üst kısmında, yaprak çeşitleri ve yaprak çelenklerinde nadiren farklılıklar gözlemlenir. Sütun başlıkları arasında en yoğun grubu Korinth tipi başlıklar oluşturmaktadır. 5. yüzyılın sonuna doğru ve 6. yüzyıl boyunca yaprak dilimleri üzerinde yoğun çalışılmış ve daha derin bir görünüm elde edilmiştir. Her ne kadar yenilikler ve motif kombinasyonları oluşturulmuş olsa da, yaprak çelenklerinden vazgeçilmemiştir. 2. ve 3. yüzyıla ait rüzgârla hareket eden akanthuslu başlıklar, karşılıklı hareket eden yapraklar ile zenginleştirilmiş ve bir nevi kelebek akanthus şeklini almıştır. Kelebek akanthus şekli ile başlıkların genel görünümü inanılmaz derecede değişmiş olsa da, şimdiki zamanda uygulanan başlıklara göre eski tarz olarak görünmüştür..." ifadesini kullanır (Strube, 1984:,25-26).

Strube; Antik dönem geleneğinden uzak motif kombinasyonlarına sahip bu dönem sütun başlıklarına başkent Konstantinopolis *Polyuktos* ve *Hagia Sophia Kilisesi* örneklerini verir (Strube, 1984:25-26).

II. Theodosius dönemi sütun başlıklarında görülen maske akanthus motifi için görüş belirten diğer bir araştırmacı Betsch'tir. Betsch'e göre; maske akanthus motifi *lyre Korinth/lir Korinth* ve *roofed over/üzeri kapalı* akanthus motif düzenlemesinin biraz değiştirilmiş halidir. Betsch; maske akanthus motif örneklerinin, Korinth sütun başlığının endemik bir çeşidi olduğunu vurgular ve bu uygulamanın I. Theodosius dönemine kadar

<sup>23</sup> Konstantinopolis *Stoudios Manastırı* ve *Polyuktos Kilisesi* kazılarında ele geçen parçalı buluntulardan elde edilen bilgiler ile Yunanistan ve Ravenna kiliselerinde kısmen de olsa, bu motifin kullanıldığı sütun başlıkları ile karşılaşmak mümkündür.

<sup>24</sup> Nea Anchialos Manastırı, Thesalonike Demetrios Kilisesi ve Stobi Bishop Kilisesi (Strube, 1984:25-31).



uzandığını ve özellikle bu dönemde yeniden canlanmış olabileceği görüşünü savunur<sup>25</sup>. Betsch (1977:209); maske akanthus motifinin ortaya çıkışı için şöyle bir açıklamada bulunur. Sütun başlıklarının bu dönemde iki bölüme ayrıldığını ve yaprak ile dal kompozisyonu arasındaki boşluğun ve abaküsün aynı kaldığını belirtir<sup>26</sup>. Betsch, yapraklar arasında kalan bu boşluğun mekanik bir etki bıraktığına vurgu yapar ve bu mekanik etkinin Konstantinopolis'te 393 yılından itibaren görülmeye başladığını ifade eder. Ancak bu dönem sütun başlıklarının, mekanik etki göstermesinin yanı sıra, Klasik Roma ve Yunan dönemi sütun başlık üslubuna da sıkı sıkıya bağlı olduğunu da vurgulayarak, bu etkinin daha çok I. Theodosius döneminde görüldüğünü belirtir. Betsch; maske akanthus motifinin, Anadolu'da daha önceki dönemlerde de sıkça kullanılan Korinth sütun başlığın diğer bir tipi olan kompozit örneklerde de görüldüğünü belirtir. Bu örneklerin öncüllerinin, Didyma'da ikinci yüzyılda görülmeye başladığını ve bu üslubun daha sonra yeni inşa faaliyetleri ile birlikte başkent Konstantinopolis'e taşınmış olabileceğini ve böylece uzun bir dönemi kapsayan bir serinin başlangıcı olduğunu ifade eder. Betsch; Anadolu ile başkent arasında başlayan bu etkinin nasıl ve hangi yollar ile olduğu konusunda net bir önerme sunmaz ancak II. Theodosius döneminde başlayan yoğun imar faaliyetleri sonucu, Didyma ve çevresindeki ustaların başkent Konstantinopolis'e çalışmak üzere çağırılmış olabilecekleri düşüncesini destekler (Betsch, 1977:191).

### 5.1. Anadolu'da Görülen Maske Akanthus Motifini Örnekler Üzerinden Değerlendirme

Yukarıdaki bölümlerde, II. Theodosius dönemi sütun başlıklarında yaygın bir biçimde kullanılan maske akanthus motifinin; tarihçesi, ikonografisi ve bölgesel üslupları üzerinde durulmuştur. 5. yüzyıl ve öncesine tarihlenen örneklerin çoğu günümüzde in situ durumda gelememiş, özellikle Anadolu örnekleri, Türk dönemi yapılarda devşirme malzeme olarak mimaride yerini almıştır.

Örnekler üzerinden yapılan incelemelerde, 4. yüzyılın sonu ve 5. yüzyıla tarihlenen erken dönem örneklerde maske akanthus motifinin henüz olgunlaşmadığı gözlemlenir. Sardis gymnasium<sup>27</sup> kazılarında ele geçen sütun başlıkları çalışma konusu adına öncül örnekler sunar (Şekil 5). Kesik piramit sütun başlıklarında yer alan akanthus motifleri serbest ve simetrik bir biçimde yerleştirilmiştir. Yegül (1974:270); akanthus yaprakları arasında

<sup>25</sup> Maske akanthus motifi örnekleri başkentte; *Hagia Sophia* ve *Porta Aurea/Altın Kapı* örneklerinde görülür (Betsch, 1977:193).

<sup>26</sup> *Demet akanthus* motifinde; torus, eğik yapraklar ile birleşir ve özellikle alt bölümde sekiz ince dişli yaprak arasında kalan alan bazen boş bırakılırken, bazen de hayvan figürleri ile doldurulmaktadır. Bu uygulama ile bu dönemde sıkça kullanılan bir üslup olmuştur. Pers Uygarlığına kadar uzanan bu üslup, 5. yüzyılda yeniden yorumlanmıştır (Betsch, 1977:209).

<sup>27</sup> Diğer erken dönem örnekler arasında başkent Konstantinopolis Stoudios Manastırı (5. yüzyıl ortası), Yunanistan Nea Anchilos (5. yüzyıl sonu), Korinth Lechaion Leonidas Kilisesi (450-460), Konstantinopolis Taşkasap yer alır. Geniş bilgi için bkz. (Yegül, 1974:268).

oluşturulan “V” biçimli keskin matkap işçiliğini ince değil, kaba matkap işçiliği ile elde edilmiş olduğunu savunur.

5. yüzyılın ortasına tarihlenen Aziz Stoudios Manastırı<sup>28</sup> örneklerinde akanthus yaprakları yine keskin oyuklar oluşturan kaba matkap işçiliği üretimidir (Şekil 6). Bazı örneklerde akanthus yaprakları arasına Latin Haçı motifi de yerleştirildiği gözlemlenir<sup>29</sup>. Akanthus yaprakları arasına yerleştirilen bu tip sütun başlıklarında, akanthus yapraklarının karşılıklı kesişme noktasında Haç motifi yer aldığı için, maske akanthus motifinin en karakteristik formu olan, paralelkenar-üçgen-kare birimlerin oluşumu kesintiye uğramıştır.



**Şekil 5:** Sardis Gymnasium Kesik Piramit Sütun Başlığında Görülen Maske Akanthus Motifi (Yegül, 1974:fig. 36a) (Solda).

**Şekil 6:** Konstantinopolis Stoudios Manastırı Sütun Başlığında Görülen Maske Akanthus Motifi (Yegül, 1974:fig. 21) (Sağda).



**Şekil 7:** Işıkkale/Silifke, Erken Bizans Dönemine Ait Bir Bazilika Sütun başlıklarında Maske Akanthus Motifi Kullanımı (Hellenkemper ve Hild, 1990: fig. 203).

<sup>28</sup> *Aziz Polyeyktos* 'ta yapılan kazılar bize dönemin sütun başlıkları hakkında bilgi veren diğer önemli bir kaynaktır. Sütunlarda, imalat aşamasında ustalar tarafından açılan işaretler bize, Prokonnesos ocaklarında ustaların sütunları yarı işlenmiş şekilde gönderdiklerini ve detayların işaretlenen yerlerde dikildikten sonra işlenmesi için bırakıldığını göstermesi açısından önemlidir. Saraçhane kazıları bize bazı araştırmacıların itirazına rağmen *Hagia Sophia* ve *Aziz Polyeyktos* 'ta aynı okul görevi üstlenmiş olabileceği düşüncesini verir (Harrison, 1973:297).

<sup>29</sup> Araştırmacı Harrison, Prokonnesos mermerinden imal edilen başlığın alt bölümü geniş yumurta ve her rölyefte bir Latin Haçı yer aldığını belirtir (Harrison, 1973:296-297).

Anadolu'da Pamphylia ve Kilikya bölgelerinde yer alan sütun başlıklarında da, maske akantus motifi ile sıklıkla karşılaşılır. Kilikya bölgesi Işıkkale'de (Şekil 7) bulunan erken dönem Bizans bazilikasında in situ durumda olan sütunlarda maske akanthus motifi kullanılmıştır. Bazı araştırmacılar, bu tip sütun başlıklarını üreten atölyelerin Kilikya bölgesinde de kurulmuş olabileceği ihtimali üzerinde dururlar (Yalçın, 2004:60). Kilikya ve Pamphylia bölgesi, kaba matkap işçiliği ve maske akanthus motifinin farklı varyasyonları ile başkent Konstantinopolis ve yakın çevresi sütun başlıklarında görülen maske akanthus motifi karşılaştırıldığında, farklılıklar dikkati çeker. Antalya Kaleiçi'nde günümüzde birçok yapıda (otel, pansiyon, okul, cami) devşirme malzeme olarak kullanılan sütun başlıklarında da maske akanthus motifi ile karşılaşmak mümkündür (Şekil 8).



**Şekil 8:** Antalya Kaleiçi'nde Yer Alan Bir Pansiyonun Bahçesinde Maske Akanthus Motifli Bir Sütun Başlığı Kullanımı (Hatice Demir Arşivi:2019) (Solda)

**Şekil 9:** Karadeniz Ereğli Müze Bahçesinde Muhafaza Edilen Sütun Başlığında Görülen Maske Akanthus Motifi (Kıpramaz ve Yıldırım 2018:189, Res. 1). (Sağda).

Diğer bir örnekte; Karadeniz Ereğli Müzesi bahçesinde yer alan sütun başlığında, akanthus yapraklarındaki matkap işçiliği, Aziz Stoudios Manastırı örneklerine benzemektedir (Şekil 9).

1204 tarihli 4. Haçlı Seferi sonrası, başkent Konstantinopolis'ten Venedik'e<sup>30</sup> götürülen mimari elemanlar arasında sütun başlıklarının da yer aldığı bilinmektedir. San Marco Kilisesi (Şekil 10) ön cephesinde yer alan maske akanthus motifli sütun başlıkları, Ravenna Arkeoloji Müzesi örneği (Şekil 11) ve Bursa Türk dönemi camilerinde; Bursa Yeşil (Şekil 12), Bursa Şeyh Kutbeddin (Şekil 13) ve Bursa Hüdavendigâr Camii'nde (Şekil 14) yer

<sup>30</sup> Araştırmacı Harrison (1973:297); Konstantinopolis *Polyeuktos Kilisesi* (6. yüzyıl) sütun başlıklarının, Venedik'te yer alan örnekler için model oluşturduğunu savunur.

alan devşirme sütun başlıkları ile benzer işçilik göstermektedir. Bu nedenle bahsi geçen örneklerin, aynı atölye üretimi olma ihtimalini güçlendirmektedir.



**Şekil 10:** Venedik San Marco Bazilikası Ön Cephe Düzenlemesi Sütun Başlığında Maske Akanthus Motifi (Hatice Demir Arşivi:2018) (Solda).

**Şekil 11:** Ravenna Arkeoloji Müzesinde Muhafaza Edilen Sütun Başlığında Görülen Maske Akanthus Motifi (Hatice Demir Arşivi:2017) (Sağda).



**Şekil 12:** Bursa Yeşil Cami Devşirme Sütun Başlığında Görülen Maske Akanthus Motifi (Ermiş 2016:108, fig. 6) (Solda).

**Şekil 13:** Bursa Şeyh Kutbeddin Cami Ön Cephe Düzenlemesi Devşirme Sütun Başlığında Görülen Maske Akanthus Motifi (Yosunkaya, 2007:72) (Sağda).

Çobanoğlu, Ermiş, Parlak ve Tuncer (2016:1-26); İstanbul Üniversitesi merkez kampüsü bahçesinde yapmış oldukları araştırmalarda, bazı sütun başlıklarını 5. yüzyıl sonuna ya da 6. yüzyıl başına tarihlerler

(Şekil 15). Bu örneklerden birkaçında II. Theodosius döneminde sıklıkla karşımıza çıkan maske akanthus motifi kullanılmıştır.



**Şekil 14:** Bursa Hüdavendigâr Camii Alt Kat, Sol Yan Cephede Yer Alan Devşirme Sütun Başlığında Görülen Maske Akanthus Motifi (Yosunkaya, 2007:34, Şek. 4.28) (Solda).

**Şekil 15:** İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsünde Yer Alan Sütun Başlığında Akanthus Motifi Kullanımı (Çobanoğlu ve diğerleri, 2016:24) (Sağda).



**Şekil 16 ve 17:** İstanbul Aya Sofya Müzesi Bahçesinde Yer Alan Sütun Başlıklarında Maske Akanthus Motifi Kullanımı (Hatice Demir Arşivi:2014).

İstanbul Üniversitesi merkez kampüsü bahçesinde yer alan maske akanthus motifli sütun başlıklarının, olgunlaşmış örneklerinden birkaçı İstanbul Aya Sofya Müzesi<sup>31</sup> bahçesinde yer almaktadır (Şekil 16, 17).

<sup>31</sup> Konstantinopolis Hagia Sophia sütun başlıkları örneklerinin akanthus yaprak düzenlemesi ile ilgili olarak Pralong'un da görüşleri vardır. Bu tip sütun başlıklarında kullanılan akanthus yapraklarının gelişim sürecinin, dekoratif değil, biçimsel bir süreç sonucunda ortaya çıktığını ifade eder (Pralong, 2005:492-495).

Ankara Roma hamamı (Şekil 19) ve Ankara Karacabey Camii revak düzenlemesinde yer alan devşirme sütun başlıklarında (Şekil 18), II. Theodosius döneminde sıklıkla kullanılan maske akanthus motifi ile karşılaşmaktadır.

Her iki örnekte, lir ve yivli bölümleri ile kompozit sütun başlıkları içerisinde yeni bir tip içerisine dâhil edilebilir.



**Şekil 18:** Ankara Karacabey Camii Revak Düzenlemesinde Yer Alan Devşirme Sütun Başlığında Maske Akanthus Motifi Kullanımı (Beard, 2017:60, Fig. 4) (Solda).

**Şekil 19:** Ankara Roma Hamamında Yer Alan Sütun Başlığında Maske Akanthus Motifi Kullanımı (Beard, 2017:61, Fig. 5) (Sağda).

## Sonuç

*Anadolu'da II. Theodosius Dönemi Sütun Başlıklarında Maske Akanthus Motifi Kullanımı* başlıklı bu çalışmada, mimari plastikte çok önemli bir yeri olan akanthus motifinin, bir varyasyonu olan maske akanthus motifi incelenmiştir. Çalışma kapsamı, motifinin en yaygın kullanıldığı dönemler olan 5. ve 6. yüzyıllara ait Anadolu örnekleri ile sınırlı tutulmuştur.

Akanthus; doğada yetişen bir bitkidir ve Akdeniz ülkelerinde çok sayıda yetişen türü olduğu bilinmektedir. Bu nedenle özellikle Akdeniz havzası boyunca uzanan ülkelerde, akanthus motifinin sanatta ve özellikle mimarideki kullanımında bölgesel yorumlar ile karşılaşılır.

Akanthus motifinin farklı yorumlar ile mimaride yerini aldığı en önemli coğrafyalardan birini Anadolu toprakları oluşturur. Özellikle II. Theodosius döneminde, başta başkent Konstantinopolis olmak üzere Ege kıyıları ve Antioch gibi diğer önemli şehirlerde önemli imar faaliyetleri gerçekleştirilmiştir. Farklı uygulama ve yorumlar ile sütun başlıklarındaki çeşitlilik de en çok bu dönem ve sonrasında kendini gösterir. Bu çeşitliliği araştırmacı Kitzinger (1995:76); II. Theodosius dönemi sütun başlıklarında görülen yeni uygulamaları örnek vererek açıklar. Kitzinger; hayvan figürlü,

uçuşan akanthus yapraklı ve diğer birçok yeni uygulamanın bu dönemde yaygın olduğuna vurgu yapar.

II. Theodosius döneminde bu kadar çeşitli akanthus motifi uygulaması görülmesinin nedenlerinden birini hiç şüphesiz ki, yukarıdaki bölümlerde de ele alındığı gibi, bu dönemde imparatorluk içerisinde gerçekleşen yoğun imar faaliyetleri oluşturmaktadır. Bu nedenle, imparatorluk sınırları içerisindeki ve özellikle Prokonnesos/Marmara Adası gibi birçok mermer ocağında seri imalat olarak kabul edilebilecek, bir sütun ve sütun başlığı üretimine başlanılmıştır. Asgari; Prokonnesos Adası'nda yapmış olduğu araştırmalar sonucunda, sütun başlıklarının birçoğunun yarı işli matkap işçiliği ile adadan sevk edildiği konusuna vurgu yapar.

Yarı işlenmiş sütun başlıkları arasında, maske akanthus motifli sütun başlıklarının varlığı da önemlidir. Maske akanthus motifi bu bağlamda Anadolu kökenlidir. Erken Bizans dönemi mimari yapılarında özellikle; başkent *Hagia Sophia*, *San Vitale* ve *Porec* örneklerinin birbirleri ile benzerlik göstermesi konusunda Terry'nin düşünceleri, bu savımızı kuvvetlendirir. Terry (1988:17); Prokonnesos üretimi sütun başlıklarının Porec'te kullanılmış olabileceğini belirtirken, diğer önemli bir üretim atölyesinin ise Ravenna'da olma ihtimaline vurgu yapmaktadır. Ancak şekil 8, 9, 10, 11,12 ve 13 örneklerinde de olduğu gibi maske akanthus motifinin matkap işçiliği aynı atölyenin ürünü olma ihtimalini de güçlendirmektedir.

Yukarıdaki bölümlerde de ele alındığı şekliyle, II. Theodosius döneminde farklı akanthus motifi yorumları mevcuttur. Demet akanthus motifi bunlardan en çok tercih edilen diğer bir akanthus motifi varyasyonu olmuştur. Ancak Betsch'in de (1977:198-199); savunduğu gibi, maske akanthus motifi, yapraklar arasında bırakılan boşluklar nedeniyle daha kolay kopya edilebildiği için, demet akanthus motifine göre daha çok tercih edilmiştir. Bu nedendir ki, mekanik etki bırakan ancak estetik değeri biraz daha düşürülmüş maske akanthus motifi, imparatorluk içerisindeki yoğun imar faaliyeti sonucu ihtiyaç duyulan sütun başlıklarında en çok tercih edilen motif olmuştur.

Sonuç olarak maske akanthus motifi, sürekliliği olmayan ve ihtiyaç nedeniyle ortaya çıkan Anadolu kökenli bir motif olarak karşımıza çıkar.

## Kaynakça

Adeline's Art Dictionary (1905). New-York: D. Appleton and Company.

Akkemik, Ü, Yılmaz, H., Karagöz, Ş. (2013). Identification of Plant Figures on Stone Statues and Sarcophaguses and Their Symbols: The Hellenistic and Roman Periods of the Eastern Mediterranean Basin in the Istanbul Archaeology Museum. *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 13(2), ss.135-145.

- Asgari, N. (1984). İstanbul Temel Kazılarında Haberler. *III. Araştırma Sonuçları Toplantısı*. ss.75-90.
- Asgari, N. (1993). Prokennesos 1992 Çalışmaları. *XI. Araştırma Sonuçları Toplantısı*. Ss.483-504.
- Beard, A., K. (2017). *A Group of Seven Column Capitals from Roman Ancyra: A Unique Composite Style*. MA Dissertation. Bilkent University.
- Betsch, W., E. (1977). *The History, Production and Distribution of the Late Antique Capital in Constantinople*. Michigan: University of Pennsylvania.
- Büyükkolancı M.; Russo, E. (2010). Sculture Della Prima Basilica di San Giovanni a Efeso. *Italiano Di Studi Sull'Alto Medioevo Spoleto Fondazione Centro Italiano di studi sull'alto medioevo*.
- Cooper, J. C. (1987). *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*, New-York: Thames and Hudson.
- Çobanoğlu, A. D.; Ermiş, Ü. M., Parlak S., Tuncer A. (2016). İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü'nde Bulunan Taş Eserler. *Sanat Tarihi Yıllığı 25*, ss.1-46.
- Demiriz, Y. (1984), "Acanthus; Türkiye'nin Arkeoloji ve Sanat Tarihi Terminolojisine Yanlış Adla Girmiş Bir Bitki Motifi", *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi 3 (3)*, ss.19-24.
- Dioscorides Pedanius of Anazarbos (1555). *De Materia Medica*. (Trans. Laguna Andrés de). Spain: Jean Laet, Antwerp. Erişim adresi ve tarihi: <https://www.wdl.org/en/item/10632/>. 06.02.2019.
- Doğan, S. (2003). *Alanya Müzesi'ndeki Bizans Dönemi Taş Eserleri*. Erişim adresi ve tarihi: 01.01.2014, [http://www.envanter.gov.tr/files/belge/A22ASR2\\_1084.pdf](http://www.envanter.gov.tr/files/belge/A22ASR2_1084.pdf).
- Ermiş, Ü., M. (2016). The Reuse of Byzantine Spolia in the Green Mosque of Bursa. *Art-Sanat*, 6. ss.99-108.
- Fisher, M. (1990). *Das korinthische Kapitell im Alten Israel in der Hellenistischen und Römischen Period*. Mainz: von Zabern.
- Harrison, R., M. (1963). Churches and Chapels of Central Lycia. *Anatolian Studies*, 13, ss.117-151. Erişim adresi ve tarihi:



- [http://www.archaeowiki.site/images/5/56/Vol\\_13\\_1963.pdf](http://www.archaeowiki.site/images/5/56/Vol_13_1963.pdf)  
10.12.2018.
- Harrison, R., M. (1973). A Constantinopolitan Capital in Barcelona. *Dumbarton Oaks Papers*, 27, ss.297-300.
- Hellenkemper, H., Hild, F. (1990). *Kilikien und Isaurien, 2. Teil, Tabula Imperii Byzantini*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Herzfeld, E., Guyer, S. (1930). *Meriamlik und Korykos (Monumenta Asiae Minoris Antiqua No. 11)*. Manchester: Manchester University Press.
- Jones, M., W. (1991). Designing the Roman Corinthian Capital. *Papers of the British School at Rome*, 59. ss.89-150. Erişim adresi ve tarihi: <https://www.jstor.org/stable/40310919>. 10.02.2019.
- Kautzsch, R. (1936). *Kapitellstudien Beiträge zu einer Geschichte des Spät*. Berlin: De Gruyter Incorporated.
- Kıpramaz A., Yıldırım, Ş. (2018). Herakleia Pontika (Kdz. Ereğli) Geç Roma – Erken Bizans Dönemi Sütun Başlıkları. *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi*. 5 (1), ss.177-193.
- Kitzinger, E. (1995). *Byzantine Art in the Making Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3<sup>rd</sup>-7<sup>th</sup> Century*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press.
- Krauthheimer, R. (1965). *Early Christian and Byzantine Architecture*. Baltimore: Pelican Press.
- Mango, C. (1976). *Byzantine Architecture*. New York: H.N. Abrams.
- Müller-Wiener, W. (2002). *İstanbul'un Tarihsel Topografyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Notitia Urbis Constantinopolitanae, (1876). In: Notitia Dignitatum, ed. O. Seeck, Berlin. (Frankfurt / M. 1962), ss.227-243.
- Uhde, C. (1871a). The Acanthus Scroll. *The Workshop*, 4 (2). ss.177-178. Erişim adresi ve tarihi: <https://www.jstor.org/stable/25617728>. 22.01.2019.
- Uhde, C. (1871b). The Acanthus Leaf. *The Workshop*, 4 (2). ss.81-87. Erişim adresi ve tarihi: <https://www.jstor.org/stable/25617703>. 02.02.2019.

- Pralong, A. (2005). Origine des Chapiteaux-Corbeille, 'À Côtes de Melon', *Travaux et Mémoires 15, Mélanges Jean-Pierre Sodini*. (Ed. F. Baratte, V. Déroche, C. Jolivet-Lévy, B. Pitarakis). ss.487-498. Paris: Association des Amis du Centre d'Historie et Civilisation de Byzance.
- Schneider, H. (1945). The Acanthus at the Cloisters. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 3 (10), ss.248-252. Erişim adresi ve tarihi: <https://www.jstor.org/stable/3257187>. 02.02.2019.
- Strube, C. (1984). *Polyeuktoskirche und Hagia Sophia. Umbildung und Auflösung Antiker Formen, Entstehen des Kämpferkapitells*. München: Verlag Der Bayerischen Akademie Der Wissenschaften.
- Temple, Ç. (2001). *Antalya'nın Demre (Kale) İlçesindeki H. Nikolaos Kilisesi ve Kazısında Bulunan Sütun ve Sütun Başlıkları (1989-1996)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Terry, A. (1988). The Sculpture of the Cathedral of Eufrasius in Porec. *Dumbarton Oaks Papers*, 42, ss.18-64.
- Vitruvius (1874). *The Architecture of Marcus Vitruvius Pollio*. (Çev. Joseph Gwilt). London: Lockwood & Co.
- Yalçın, A., B. (2004). Some Recent Early Byzantine Sculptural Finds from Tarsus. *Deltion chae, Τόμος ΚΕ'*, ss.57-62.
- Yegül, F., K. (1974). Early Byzantine Capitals from Sardis. A Study on the Ionic Impost Type. *Dumbarton Oaks Papers*, 28, ss.265-274. Erişim adresi ve tarihi: <https://www.jstor.org/stable/1291360>. 04.02.2019.
- Yıldızlı, M. (2017). *Parion Tiyatrosu Victoria'lı Alınlık Işığında Akanthuslar Arasında İşlenen Figürler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Yosunkaya, B. (2007). *Bursa ve İznik'teki Erken Dönem Osmanlı Yapılarında Devşirme Malzeme Kullanımı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

### Extended Abstract

Acanthus was a plant which can be easily grown in wild nature. There are many types of acanthus and many of them can be found in Mediterranean countries. Anatolia is one of the regions among these countries. The most used acanthus types both in Ancient Rome and in Greece were Acanthus Spinousus ve Acanthus Mollis. However, some scholars claim that some

spiny plants also called as acanthus in Ancient Greece. *Levcacantha* can be given as an example of this spiny plant. Dioscorides of Anazorbus who lived in 1<sup>th</sup> century in Anazorbus region of Anatolia was an important scholar for this study. His book titled as *De Materia Medica* is a precious source for acanthus motif which was accepted as Anatolian origin.

The subject of this study is mask acanthus. Acanthus is a very important motif for Corinthian and composite capitals and its history dates back to the 5 century B.C. As an architectural ornamental motif, acanthus was first seen in Corinth region of Greece. The famous Ancient Roman architect Vitruvius told an interesting story about the the emergence of acanthus motif. According to this story; in Ancient Corinth a maiden was killed during turmoil and her nurse put all her belongings into a basket and took it to her grave. After a while an acanthus root was grown nearby the basket where it left. One day the famous bronze-smith Callimachus saw this basket which was covered with acanthus leaves while he was walking down the graveyard. After this walk in the graveyard, he was inspired by this basket and then he went to his atelier and invented the Corinthian capitals with acanthus leaves. For this reason, the acanthus motif as an ornament first came into existence with Greek origin. As a motif; it was first seen in Apollo Temple in Basse and then in the agora of Athens. The acanthus motif then turned its way to the Roman lands and the earliest example of acanthus motif was also seen in Ara Pacis altar in Rome. Therefore, according to some scholars, two main types of acanthus motif appeared. One was Greek and the other was Roman originated. The Greek acanthus leaves were more volumetric than the Roman type of acanthus leaves.

After the collapse of Western Roman Empire, the Eastern part of the state continued its sovereignty till 1453. Byzantine Empire as the heir of Romans continued its old Roman architectural traditions. In the 4<sup>th</sup> and the 5<sup>th</sup> centuries, there was a notable architectural activity both in the capital city Constantinople and in the other important cities of Anatolia such as Antioch, Sardis, and Ephesus. Because of this intensive reconstruction facilities, many marble quarries nearby of Constantinople can be found there. Prokonnesos which is nowadays called as Marmara Island is one of them. According to the reports of excavations carried out in Prokonnesos, mask acanthus was one the motif which was widely preferred in the production of Corinthian and composite capitals. Asgari who carried out notable excavations in Prokonnesos Island claims that the capitals which were produced at the marble quarries of Prokonnesos Island shipped as semi-processed/carved situation to the places where they were exported. Because of this mass production need, a type of acanthus motif which had mechanical impact to copy from a pattern and easy to produce came into existence. Since it had a mechanical quality, mask acanthus motif enabled the stone masons to copy the pattern easily.

As a result, the mask acanthus existed as an Anatolian originated acanthus motif. Today, the capital examples which were processes/carved

with mask acanthus motif were not in situ. We can find these examples in museums or as a spolia architectural element in Turkish Ottoman era constructions. We can see capitals with mask acanthus motif in İstanbul Hagia Sophia's garden, in İstanbul Archaeological Museum, in St. John Stoudios Monastery, in the campus's garden of İstanbul University, in some Ottoman's era mosques of Bursa such as Yeşil and Hüdavendigar, in Roman Bath of Ankara, in some Seljuk mosques of Ankara like Karacabey and in some region of Cilicia. We can also find capitals with mask acanthus in remote places outside Anatolia. For instance, in Venice San Marco Basilica there can be seen a couple of capitals carved with mask acanthus motif. Another example can be given from Ravenna Archaeological Museum.

Consequently, in this study as a type of acanthus motif, mask acanthus motif was aimed to be described. With its iconographical and historical background, it was claimed to be as Anatolian originated acanthus motif. With the given examples, it renders as if it was a Constantinople that is to say capital city atelier workmanship. But the lack of enough examples in their original situations made the study hard to investigate.

**ESKİ AHİT'İN İLK (?) YUNANCA ÇEVİRİSİ: SEPTUAGINT (LXX)****Pınar SERDAR DİNÇER\*****Öz**

*LXX şeklinde gösterilen ve Latince "yetmiş" anlamına gelen "Septuagint" genel olarak Tanah'ın Yunanca çevirisi olarak bilinmektedir. Septuagint hem Yahudiler hem de Hıristiyanlar için kutsaldır. Diaspora Yahudileri fetih sırasında ve sonrasında hala tartışmasız Yahudi iken, yeni bir dil olan Ortak Dil (Koine / H Koivῆ) 'in doğuşuyla birlikte Yahudilik tamamen yeni bir biçim almaya başladı. Septuagint'in Diaspora Yahudilerinin hayatına girmesiyle birlikte hakkında pek çok spekülasyonlar yapılmıştır. Septuagint'in yaratılmasıyla ilgili hikayeler ve Yeni Ahit yazarları tarafından kullanımı araştırmacıların bu eski metinle ilgili sorularına yol açmıştır. Bu çalışma üç başlık altında toplanmıştır. İlk olarak, Septuagint'in kökenine ilişkin tarihsel kanıtların neler olduğu ve Septuagint'in tarihlenmesi, üretim yeri ve yaratılışı hakkındaki tartışmalar ele alınmıştır. Bununla birlikte Septuagint ile ilgili eldeki tek kanıt pseudoepigrafik Aristeas Mektubu (Philokratos Mektubu) üzerinde durulmuştur. İkinci bölüm Septuagint'in çevirileri ve sürümleri hakkındadır. Son olarak Yahudi ve Hıristiyan toplumlarının Septuagint'e bakışı irdelenmiştir. Çalışma, bu temel soruların her birine verilen yanıtları kesin olarak kanıtlamaya çalışmamakla birlikte, Septuagint uzmanlarının*

**Anahtar Kelimeler:** Septuagint, LXX, Eski Ahit, Yahudilik

**THE FIRST (?) GREEK TRANSLATION OF THE OLD TESTAMENT: THE SEPTUAGINT (LXX)****Abstract**

*Shown as LXX and meaning "seventy" in Latin, "Septuagint" generally refers to Greek translation of Tanakh. Septuagint is considered holy both for the Jewish and Christians. While Diasporic Jews were still inarguably Jewish during the conquest and later on; with the emergence of the Common Tongue (Koine / H Koivῆ), which was a new language, the concept of Judaism gained a totally new shape. There were several speculations risen with the inclusion of Septuagint into the lives of Diasporic Jews. Stories about the creation of Septuagint and its usage by the New Testament authors led the researchers to raise questions related to the old text. The study is three-layered. First, the debates on the identification of historical evidences pertaining to the roots of Septuagint, its date, location of production, and composition were handled. Along with that, the pseudo-epigraphical Letter of Aristeas (Letter of Philokratos) was dwelled on, which is the only evidence in hand for the Septuagint. The second part is based upon the translations and versions of*

\* Dr. Öğrt Üyesi, Yozgat Bozok Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, pinar.serdar@gmail.com <https://orcid.org/0000-0003-4152-6327>

*Septuagint. Lastly, the opinions of Jewish and Christian communities on the Septuagint were analyzed. The study seeks to provide an explanation for the marked opinions of Septuagint specialists, as well as analyzing their findings, without an attempt to prove each answer asserted for these main subjects.*

**Keywords:** *Septuagint, LXX, Old Testament, Judais*

## **Giriş**

Hristiyanlar için Kutsal Kitap iki bölümden oluşur: Eski ve Yeni Ahit. Eski Ahit aynı zamanda Yahudilerin Kutsal Kitabıdır. Ancak Yahudiler, "Eski Ahit" terimini kullanmazlar, çünkü Yahudiler Eski Ahit'i başa alacak bir Yeni Ahit tanımazlar. Hristiyan inancına göre ise, Eski Ahit sadece Yeni Ahit'te sonuca varılan bir hikâyeyi anlatır. Hikâyenin sonunu anlayabilmek için, başlangıcından başlamak yani Yeni Ahit'i anlamak için Eski Ahit ile başlamak gerekir.

LXX şeklinde gösterilen ve Latince "yetmiş" anlamına gelen "Septuagint" genel olarak Tanah'ın Yunanca çevrisi olarak bilinmektedir. Septuagint terimi ilk başlarda Pentatevhos (Πεντάτευχος) kelimesinin karşılığı için kullanılmıştır. Ancak Yunanca Kutsal Kitap sürümleri artınca tüm korpusu karşılamıştır (Tov, 1981:47).

Yahudilerin Kutsal Kitabı; Tora (Yasa), Peygamberler (Nevi'im) ve Yazılar (Ketuvim) bölümlerinden oluşmaktadır. Septuagint'te ise Musa'nın Beş Kitabı (Tora / Tevrat) bir bütün olarak ele alınır. Bu da Pentatevhos'u oluşturmaktadır. Bununla birlikte Septuagint deuterokanonik ve apokrif olarak tanımlanan kitapları da içinde barındırmaktadır (Bkz. Tablo 1). Söz konusu kitapların genellikle Aramca ya da İbranice değil Yunanca yazılmış olduğu yanlış bir kanıdır. Örneğin; Aziz Hieronymus, yazdığı deuterokanonik kitapların ikisini Aramcadan çevirmiştir (Troyer, 2013:267-268).

Septuagint terimi en eski Yunanca çeviriyi sonraki dönemlerde yapılan Yunanca çevirilerden ve sürümlerden ayırt etmek için kullanılabilir. Ancak eğer terimi bu dar anlamda kullanıyorsak yalnızca MÖ 3. yüzyılda çevrilmiş Pentatevhos'a atıfta bulunabiliriz. Kanonun geri kalan kısmı ise MÖ 2.-1. yüzyıllarda farklı yerlerde farklı kişiler tarafından çevrilmiştir. Aynı zamanda Septuagint terimi, İbranice Kutsal Kitap'ın tümünün Yunanca çevirisi olarak da kabul edilir. Aslında konuyla ilgilenen araştırmacılar Pentatevhos'u orijinal çevirisinden ve sonraki sürümlerinden ayırt etmek için Pentatevhos dışındaki kitapların orijinal çevirilerini Eski Yunanca (OG) olarak tanımladılar. Hatta bazı araştırmacılar korpusun çeşitliliğini vurgulamak için Septuagint'den bahsederken "LXX/OG" kısaltmasını tercih ederler (Jobes ve Moises, 2000:31-32). Yapılan araştırmalar dahilinde birden fazla Yunanca Kutsal Kitap çevirisi olduğundan en eski olanının belirlenmesinin mümkün olmayacağını söyleyebiliriz. Hayatta kalan en eski formun aslında söz konusu kitabın ilk Yunanca tercümesi olup olmadığından da emin olamayız. Bu nedenle bu çalışmada ayırım gerekmedikçe ilk (?)

Yunanca Kutsal Kitap tercümesi için Septuagint / LXX terimleri kullanılacaktır.

Yukarıda bahsedildiği gibi İbranice Kutsal Yazıların Yunanca çevirilerinin tamamlanması oldukça uzun ve karmaşık tarihsel sürece sahiptir. Öncelikle söylenebilir ki, kutsal yazılar birbirlerinden bağımsız farklı çevirmenler tarafından farklı yüzyıllarda ilk önce rulolara yazılmıştır. Ancak yaklaşık 10,5 metreyi geçmeyen her bir rulonun kutsal yazıların tümünü barındırması imkansızdı. Bundan dolayı kutsal yazılardan oluşan her bir kitap için farklı rulo kullanılması gerekiyordu. MS 2. yüzyılda kodeks üretiminin başlamasıyla kitaplar bir araya geldi. Ancak kitapların bir bütün olarak kodeks formatında toplaması farklı metinlerin türdeş olması konusunda yanlış bir kaniya sahip olmasına yol açar. Aslında tüm İbranice Kutsal Kitabın Yunanca versiyonunun tek bir biçimi yoktur ve yüzyıllarca rulolar diğer rulolara ve kodekslere farklı biçimlerde kopyalanmıştır. Orta Çağ'da üretilen kodeks formatında Yunanca el yazması, MS 1. yüzyılda üretilen Yaradılış metnini ve MÖ 3. yüzyılda İskenderiye'de yapılan çeviriyi içermesi ve yine aynı el yazmasında bulunan Ester Kitabının MS 4. yüzyılda üretilmesi ve bu metnin de Kudüs'te MÖ 1. yüzyılda yapılan çeviriden alınmış olması söz konusu duruma örnek olarak gösterilebilir (Jobes ve Moises, 2000:31).

Septuagint'i hem Yahudiler hem de Hıristiyanlar açısından değerlendirmek gerekir. Çünkü Yunanca çevirinin Kutsal Kitap'tan ilham alınarak yaratıldığına inanılır ve Septuagint her iki din için de kutsaldır. Günümüzde ise Hıristiyanlık bağlamında kanonik olmamasına rağmen bir öneme sahiptir ancak sadece Doğu Ortodoks Kilisesi için kutsaldır. Bununla birlikte, Septuagint birden fazla dini grup tarafından iddia edilen tek Kutsal Yazı değildir. Örneğin; İbranice Kutsal Kitap da Yahudiler ve Hıristiyanlar için kutsaldır. Ayrıca Süryanice Peshitta<sup>1</sup>, Aramiler, Asurlar, Keldaniler, Maronitler ve Melkitler gibi birbirleriyle yakından ilişkili dini gruplar tarafından paylaşılmaktadır. Öte yandan, Samiriyeliler kutsal yazılarını başka hiçbir grupla paylaşmazlar (Tov, 2015:449).

Yukarıda bahsedilen bilgiler ışığında Septuagint'in sadece Yahudilik ya da Hıristiyanlık içinde değerlendirilemeyecek kadar özel bir konumu olduğu söylenebilir. Çevirinin bir Yahudi girişimi olduğu ve Yahudiliğin içindeki bir grup olan ilk Hıristiyanlar tarafından kabul edildiği bilinmektedir. Daha sonraki dönemlerde Yahudiler Septuagint'i terk eder (çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu nedenlerin üzerinde durulacaktır) ve sonra Hıristiyanlar Septuagint'i Kutsal Kitap olarak kabul ederler. LXX Hıristiyanlar için Latin Vulgate'nin<sup>2</sup> ortaya çıkışından bir süre sonra Batı

---

<sup>1</sup>Peshitta, Dört İncil metninin her zamanki sıralamasının Yunancadan Süryaniceye çevirisini kapsamaktadır.

<sup>2</sup> Septuagint terimi genellikle 4. yüzyılın sonlarında Papa Damasus'un öğrencisi Hieronymus (Aziz Jerome) tarafından yazılmış Latin Vulgate (Kutsal Kitabın 4. yüzyıla ait Latince sürümü) (Houghton, 2016:19) ile karşılaştırılmasına rağmen her iki eser birbirinden oldukça farklıdır. Latin Vulgate belirli bir yer, tarih ve bir yazar tarafından kaleme alınmıştır (Jobes ve Moises, 2000:30.). Septuagint'de ise; farklı yer, farklı zaman dilimleri ve birden çok yazarın varlığı tespit edilmiştir.

Kilisesi için belirleyici hale geldiği zamana kadar önemini yitirmez (Tov, 2015:449).

**Tablo 1: İbrani Kutsal Kitabı ve Septuagint'in İçerdiği Kitapların Düzeni**

İBRANİ KUTSAL KİTABI	SEPTUAGINT
<b>Tora (Yasa)</b> Yaradılış Mısır'dan Çıkış Levililer Çölde Sayım Yasa'nın Tekrarı	<b>Pentatevhos</b> Yaradılış Mısır'dan Çıkış Levililer Çölde Sayım Yasa'nın Tekrarı
<b>Nevi'im (Peygamberler)</b> Yeşu Hakimler 1. Samuel 2. Samuel 1. Krallar 2. Krallar Yeşaya Yeremya Hezekiel Yoel Amos Ovadya Yunus Mika Nahum Habakkuk Sefanya Hagay Zekeriya Malaki	<b>Tarihi Kitaplar</b> Yeşu Hakimler Rut 1 Hükümdarlıklar 2 Hükümdarlıklar 3 Hükümdarlıklar 4 Hükümdarlıklar 1 Tarihler 2 Tarihler 1 Esdras 2 Esdras Ester Yudit Tobit 1 Makabeler 2 Makabeler 3 Makabeler 4 Makabeler
<b>Ketuvim (Yazılar)</b> Mezmurlar Eyüp Süleyman'ın Özdeyişleri Rut Ezgiler Ezgisi Vaiz Ağıtlar Ester Daniel Ezra Nehemya 1. Tarihler 2. Tarihler	<b>Şiirsel Kitaplar</b> Mezmurlar (+Odes) Süleyman'ın Özdeyişleri Vaiz Ezgiler Ezgisi Eyüp Bilgelik Sirak Süleyman'ın Mezmurları <b>Peygamberler</b> Hoşea Amos Mika Yoel Ovadya Yunus Nahum Habakkuk Sefanya Hagay Zekeriya Malaki Yeşaya Yeremya Baruh Ağıtlar Yeremya'nın Mektubu Hezekiel Suzanna Daniel Bel ve Ejderha

## 1. SEPTUAGINT'İN TARİHSEL SÜRECİ

Tarihçiler genellikle, Büyük İskender'in fetihlerinin antik dünya üzerindeki etkilerini ve aynı zamanda modern dünya üzerindeki kalıcı etkilerini ölçmeye çalışırlar. Aslında, geniş bir alana yayılan ve tüm komşu kültürlerle nüfuz eden Büyük İskender'in etkisi tam olarak ölçülemez. Aynı şekilde, "Helenizm" terimi ve onun diğer kültürler üzerindeki etkisi de



ölçülemeyeceği gibi uzun süre de tartışılacaktır. Bu noktada fetihlerin<sup>3</sup>, Filistin'de olan ya da olmayan Yahudiler üzerindeki etkisi Kutsal Kitap araştırmaları açısından oldukça önemlidir.

Yahudiler, fetih ve sonrasında etrafındaki kültürün değişmesine rağmen, köklerine ve dine sıkı sıkıya bağlanmışlardır. Özellikle diaspora Yahudileri<sup>4</sup> Filistin'deki Yahudi kardeşleriyle paylaştıkları tek bağ din olduğu için Yahudiliğe sadıktı. Diaspora Yahudileri fetih sırasında ve sonrasında hala tartışmasız Yahudi kimliklerini korurken, yeni bir dil olan Ortak Dil (Koine / Η Κοινή)'in<sup>5</sup> doğuşuyla birlikte Yahudilik tamamen yeni bir biçim almaya başladı. Bu yeni dil, dünyadaki çoğu Yahudi yurdunu etkiledi ve yalnızca konuşma dillerini değil, aynı zamanda dini pratiklerine de yerleşti (Murphy, 2007:8).

Büyük İskender'in Yukarı Mısır'da kurduğu ve ana bir öğretim merkezine dönüşmüş İskenderiye'de büyük bir Yahudi topluluk mevcuttu. İskenderiyeli Yahudiler gymnasiumda eğitim alıyor ve Yunanca konuşuyorlardı; ileride ilginç bir Yunan ve Yahudi kültürü sentezine erişeceklerdi. Ancak çok azı klasik İbranice okuyabildiği için Tevrat'ı anlamıyorlardı. Aslında, Filistin'de bile çoğu Yahudi İbranice yerine Aramca konuşuyor, Yasa ve Peygamberler sinagogda okunduğunda tercüme (targum) ihtiyaç duyuyorlardı (Armstrong, 2007:53).

Ortak Dil ile ortaya çıkan dil düzenlemesi özellikle İskenderiye Yahudi topluluğunda belirgindi. Yunanca sadece günlük hayatta kullandıkları dillerine değil, aynı zamanda edebiyatlarına da yerleşti. Bu nedenle, zamanla diaspora Yahudilerinin büyük çoğunluğunun kutsal yazılarındaki İbraniceyi okuyamayacağı anlaşıldı (Murphy, 2007:7-8).

Yukarıda bahsi geçen ortam Septuagint üretilmesini bir nevi zorunlu kılmıştır. Septuagint'in kökenine ilişkin olarak herhangi bir tarihsel kanıt sahip değiliz. Eldeki tek kanıt pseudoepigrafik Aristeas Mektubu (Philokritos Mektubu)'dur<sup>6</sup>. Mısır kralı II. Ptolemy Philadelphus'un (MÖ 283-246) döneminde yaşayan Aristeas adındaki bir kişiden kardeşi Philokritos'a ayrıntılı yazılmış bir mektuptur. Mektubun yazarına göre; kral kütüphanesi için kütüphanecisi Demetrius<sup>7</sup> aracılığıyla Kudüs baş rahibinden İbranice Kutsal Kitabın tomarlarının İskenderiye'ye getirmesini istemiştir.

<sup>3</sup> Konuyla ilgili kısaca tarihi süreçten bahsetmek gerekirse Büyük İskender'in ölümünden sonra Perdikkas baş komutan seçildi. İlk işi farklı satraplıklara komutanlar atamak oldu. I. Ptolemy Mısır'a atanır ve böylece bölgede Ptolomik Hanedanlığı başlar. I. Ptolemy MÖ 4. yüzyılda Filistin'i birkaç kere işgal etmiş, Filistin'de yaşayan Yahudiler esir alınarak Mısır'a gönderilmişlerdir. (Grabbe, 2004:278)

<sup>4</sup> "Diaspora" terimi, günümüzde birçok farklı grup ve halkla bağlantılı olarak kullanılmaktadır. Bu terim basitçe farklı yerlerde sadece fiziksel olarak bulunma değildir. Dağılmış toplulukların nispeten uzak ancak içinde hissedilen bir anayurda (ya da hayal edilen anayurda) bu tür sürekli bağlılıktır (Rajak, 2018:146)

<sup>5</sup> Helenistik Dönem'den sonra kullanılan dilin saflığının bozulması sonucunda resmi, idari, ticari ve edebi bakımdan yeni bir ortak dilin geliştirilmesi gerekmiştir. Bundan dolayı Attika Lehçesine yakın Ortak Dil doğmuştur.

<sup>6</sup> Günümüze kadar yaklaşık iki düzine ulaşan sözde mektubun kopyalarının en eski kopyası 11. yüzyıla tarihlenmektedir.

<sup>7</sup> Aristeas Mektubuna göre Demetrius II. Ptolemy'in döneminde kütüphaneden sorumludur. (Aristeas Mektubu 9: Κατασταθείς ἐπὶ τῆς τοῦ βασιλέως βιβλιοθήκης Δημήτριος ὁ Φαλαῖρης) (Collins, 2000:82).

Aristeas Mektubunun uzunluğu, karakteri ve görünen o ki çok sayıda kopyalanması ve kopyaların dolaşımı, belgenin iki kişi arasında olan kişisel bir yazışma olmadığı, daha geniş bir kitleye yönelik “açık mektup” olarak tasarlandığını gösterir (Jobes ve Moises, 2000:33).

Çevirinin mektuptaki hikayesine göre II. Ptolemy, kütüphanesini klasik eserlerle zenginleştirmek ister. Bu nedenle Yahudilerden yetmiş lider seçip İbrani Kutsal Kitabı'nı Ortak Dile (Koine) çevirmeleri için Aristeas'ın da içinde olduğu varsayılan bir elçi grubunu Filistin'e gönderir (Jobes ve Moises, 2000:33).

Burada Septuagint, bir diğer deyişle Latince "yetmiş" sayısının temsili hakkında iki görüşten bahsetmek gerekir. İlk görüş, Musa ile Sina Dağı'ndaki teofaniye<sup>8</sup> katılan yetmiş büyükleri temsil etmek için yaşlıların sayısı Yahudi alimler tarafından yetmiş olarak alınmasıdır (Jobes ve Moises, 2000:36). Diğer görüş ise, İsrail'in on iki kabilesinden seçilen altı büyükleri temsil etmek için bir sayı olduğunu ve daha sonra ikili bir öneme sahip olmak için çarparak 72 sayısının elde edildiğidir (Murphy, 2007:9).

Mektuba göre 70 bilgin, İskenderiye ile bir geçitle birleşen Mısır Pharos adasında birbirlerinden ayrı 72 gün dünyadan izole yaşamışlardır. 72 gün tamamlandıktan sonra bilginler, çevirilerini değerlendirmesi için II. Ptolemy Philadelphus'a sunmuşlar. Hikâyeye göre, II. Ptolemy Philadelphus bilginlerin her birinin, metnin tercümesinde hiçbir farklılık olmadan, birbirleriyle tamamen özdeş bir çeviri sağladıklarını görünce dehşete kapılmış. Bunun sonucunda, Eski Ahit'in Yunancaya çevrilmesi için Tanrı tarafından ilham verildiği düşünülmüş ve İbranice yazılarla aynı itibarı görmesi sonucuna varılmıştı (Jobes ve Moises, 2000:33-34). Aristeas Mektubunda anlatılan hikâyeye, tarihsel kanıtlara göre gerçeğe yansıttığı düşünülmemelidir. Araştırmalara göre mektup, mektubun içeriğinde bahsi geçen olaylarla eşzamanlı yazılmamıştır. Kanıtlar, MÖ 200 – MÖ 43 arasında bir tarihte yazılmış olduğuna işaret etmektedir (Clancy, 2002:207).

Mektup içerik olarak Yahudiliği aynı zamanda da Yunanca tercümenin savunuculuğunu yapar (Jobes ve Moises, 2000:34). Aslında mektup Yahudileri, onların yasalarını, baş rahiplerini, kutsal şehirlerini, ülkelerini, tapınaklarını ve bilgeliklerini yüceltmeyi amaçlayan bir propaganda çalışmasıdır. Hikâyenin detayları tarihi gerçeklikten uzaktır ve mektupta yazarların tersine, İbranice Kutsal Kitap'ın çevirisinin amacı II. Ptolemy Philadelphus'un kütüphanesini geliştirme politikasından değil Yunanca konuşan Yahudilerin pratik ihtiyaçlarından doğmuştur (Gooding, 1963:358).

Yahudiliğin kırılğan olduğu ve kendisini Helenizmin baskısından koruduğu bir zamanda, bu hikâyeye, Tanrı'nın dindar insanlarına, hâlâ yanlarında olduğu konusunda yeniden güvence vermesi olarak yorumlanabilir. Ayrıca 70 (ya da 72) uzman çevirmen tarafından Kudüs'ten baş rahibin güvencesiyle doğru bir çeviriye sahip olmak söylentilerden

---

<sup>8</sup> Mısır'dan Çıkış 24: 1-2, 9-11.

rahatsız olan ve İbranice el yazmalarıyla ilgili fikir birliği olmayan Yahudiler için de rahatlatıcı olmuştur (Gooding, 1963:378).

Konuyla ilgili bir diğer görüş, Septuagint'in İskenderiye Yahudilerinin Helenleşme adına yaptıkları bir girişim olduğudur. Bundan dolayı Septuagint'in üretimi Yahudilerin Helenleştirilmesinin hızına örnek teşkil etmiştir (Barclay, 1996:30-31).

Bununla birlikte, Aristeas Mektubu bazı yadsınamaz gerçekler de içerir. Yukarıda da bahsedildiği gibi, Yahudi topluluğu için İbranice metnin Yunanca çevirisi gerekiyordu. Bunun sonucu olarak MS 3. yüzyılda artan Yunanca konuşan Yahudi cemaatlerinin, kendi gelenekleri ve kutsal edebiyatı için eğitime ihtiyacı duydukları varsayılmaktadır (Dines, 2004:51). Yahudilik yayılmışken, Diaspora Yahudilerin ibadetlerini kendi dillerinde yapmaları göz ardı edilemez bir sonuçtu. Aynı zamanda Yahudiler sadece Eski Ahit'in çevirisine değil, yorumsal bir değere sahip bir çeviriye de ihtiyaç duyuyorlardı.

Dönem tarihçileri ve kilise babalarının mektubu özgün ve güvenilir kabul etmeleri, mektubun Yahudiler ve Hıristiyanlar tarafından kabul görmesi sağlayan önemli bir nedendir. Yahudi filozofu İskenderiyeli Filon (Philo) (MÖ 25 - MS 50 yak.), Septuagint'in hikâyesel yönünü, erken dönem kilise babalarından Irenaeus (MS 1. yüzyıl) da mucizevi yönünü ve kökenini vurgulamıştır. Septuagint'in güvenilirliğiyle ilgili Irenaeus'un eserleri, öncelikle İskenderiye'yi ve daha sonra kiliseyi ikna eder. Irenaeus, Septuagint'in mucizevi hikayesini ve Yunanca çevirinin tarihsel doğruluğunu her türlü eleştiriyi önlemek amacıyla şu sözlerle vurgulamıştır (Hengel, 2002:26):

*"Romalılar hâkimiyetlerini kurmadan önce, Makedonlar hâlâ Asya'ya hükmediyorlarken Lagus'un oğlu Ptolemy Kudüslüleriyle iletişim kurarak onların eserlerini Yunancaya çevirtmek ve İskenderiye'de yaptığı kütüphaneyi tüm insanlığın en önemli yazılarıyla donatmaya istekliydi. Onlar ... Ptolemy'e özellikle Kutsal Kitap yorumu konusunda bilgili ve yorumlara her iki dilde hâkim yetmiş büyükleri gönderdiler, böylece kralın isteğini yerine getirebilirlerdi. Ancak Ptolemy Kutsal Yazılardaki gerçeği gizlemek için aralarında bir anlaşma yapmış olmalarından korktuğu için kendi yöntemiyle onları denemek istedi. Ptolemy her birini ayırdı ve aynı çeviriyi yapmalarını salık verdir. Bunu her ihtimale karşın tüm kitaplar için yaptı. Ancak Ptolemy ile bir araya geldiklerinde ve çeviriler karşılaştırıldığında ..... yazıların tamamen ilahi bir elden çıkmış olduğunu gördüler (Eusebius of Caesarea, 1926:459-461).*

Kimi araştırmacılara göre de İbranice Kutsal Kitap'ın Yunanca çevirisi daha önceden vardı. Bu hikâye önceki sürümlere göre bu sürümün üstünlüğünü ortaya koymak için uydurulmuştu. Ancak son çalışmalar göre bu hipotezin dayanaksız olduğu ispatlanmıştır (Jobs ve Moises, 2000:19-20).

Septuagint'le ilgili bir diğer soru da metnin nerde yazıldığıyla ilgilidir. Ancak cevaplamaı oldukça güçtür. Yunanca Eski Ahit'in geri kalan diğer

kitapları için uzmanlar; kitapların yazarları, buluşmaları ve menşeleri hakkında farklı fikirler öne sürerler. Ancak şunu söyleyebiliriz ki, kitapların çoğunun Filistinli bir çevrede yazıldığı konusunda araştırmacılar hemfikirlerdir. Örneğin Tov kitapların hepsinin Mısır'da çevrildiğini kesin bir dille ifade eder ve bunu Esther kitabını içeren el yazmalarının sonunda Ptolemaius oğlu Lysimachus (Kudüs halkı) tarafından çevrildiğini belirten bir kolofon içerdiğini örnek olarak gösterir (Tov, 1981:224). Vaiz Kitabında da aynı kanıt karşımıza çıkar. Ayrıca, LXX'in içeriğinde var olan kanıtlar Mısır'dan ziyade baskın bir Filistin ortamında üretildiğine işaret eder. Bununla birlikte çalışmalar gösteriyor ki, Tarihi Kitaplar MÖ 2. yüzyılın başlarından MS 1. yüzyılın başlarında; Peygamberler Kitabı MÖ 2. yüzyılın ortalarında, Şiirsel Kitaplar ise MÖ 2. yüzyılda yaratılmıştır (Dines, 2004:46).

İbranice Kutsal Kitabın Yunanca çevirisi için ortak dil ihtiyacının ötesine LXX'in yaratılmasına neden gereksinim duyulduğu ayrı bir sorudur. Konuyla ilgili iki hipotez öne sürülür. “İbadet için metinler” hipotezi bunlardan biridir. Burada bahsedilen daha fazla liturjik yardım almak için yaratılmış olduğudur. Bir diğer hipotez ise “çalışmak için metinler” olarak adlandırılır. Bu hipotezde Yunancaya İbraniceden daha fazla hâkim olan Yahudilerin anlamadıkları satır aralarına yardımcı olmak amaçlanmıştır<sup>9</sup>. Aslında her iki hipotezde de amaç Diaspora Yahudilerinin kendi dillerinde ibadet etme gereksiniminden doğduğunu ifade eder.

Bir diğer üzerinde durulan konu çevirmenlerin kullandığı ana İbranice kitapla<sup>10</sup> ilgilidir. Ortak görüş, LXX'in Aramca el yazısıyla yazılmış İbranice metinden çevrildiğidir. Bahsi geçen ana İbranice kitabın en güvenilir bir restorasyonu Rahlfs Septuaginta ve Septuaginta Unternehem: Septuaginta Vetus Testamentum Graecum Auctoritate Academiae Scientiarum Gottingensis Editum başlıklı eserlerdir (Tov, 1981:40).

## 2. SEPTUAGINT'İN ÇEVİRİSİ VE SÜRÜMLERİ

Septuagint için en başta sorulması gereken soru; İbranice metnin Yunancaya birebir mi yoksa yorum katılarak mı çevrildiğidir. Burada söz konusu olan çevirmen tarafından özellikle belirtilmedikçe bir çevirmenin çeviri tekniğini belirlemenin çoğu zaman zor olmasıdır. Bir başka deyişle yorumlayıcının yorumu ve metnin sadık çevirisini ayırt etmek arasında oldukça ince bir çizgi vardır. Bu bağlamda erken dönem çevirilerdeki yorumlayıcı unsurların belirlenebilmesi oldukça güçtür. Ancak Septuagint'in döneminin Yahudilik bilgisine katkıda bulunduğu söylenebilir. Aynı zamanda Septuagint, Helenleşmiş Yahudiliği tanımlamaya ve anlamaya yardımcı olmakla kalmaz, kültürlerarası bağlamı anlamaya yardımcı olan bir yorum da içerir.

Yapılan Septuagint çalışmalarına göre, çevirinin birebir olmadığını ve hatta bazı durumlarda yorumlanmış olduğunu açıkça göstermektedir.

<sup>9</sup> Daha fazla detay için bkz. Dines, 2004:47-54

<sup>10</sup> Bilim dünyasında “Hebrew Vorlage” olarak bilinmektedir.

Konuyu bir örnekle açıklamak gerekirse; İbranice Kutsal Kitapta altar anlamına gelen mizbeah (מִזְבֵּחַ) kelimesi Yunancaya çevrilirken, Yahudi altarından bahsediliyorsa thisiasterion (*θυσιαστήριον*)<sup>11</sup>, pagan altarından bahsediliyorsa bomos (*βωμός*)<sup>12</sup> sözcüğü kullanılmıştır. Bu ve buna benzer pek çok örnek bulunmaktadır. Bu durum, yorumlayıcı unsurların genellikle çevirmenin sözcük ya da sözcük gruplarını çıkarması veya eklemesi şeklinde olduğunu göstermektedir. Bu tür sözcük seçimleri Yunancanın dil karakterine uygun olması açısından da tercih edilmiş olabilir. Ancak yoruma dayalı olmadığı anlamına da gelmemelidir (Jobes ve Moises, 2000:93).

Farklı kitapların Yunanca çevirilerinin derlemesi olarak tanımlayabileceğimiz Septuagint, çevirisi açısından İbranice'nin etkisi altındadır. Bundan dolayı Septuagint'in tamamen Yunanca olduğunu söylemek neredeyse yanlıştır. Örneğin; o dönemde Platon ve Aristoteles, Septuagint metninde tarihsel olmayan kısımları çok azını anlayabileceklerdi. Ancak belirtmek gerekir ki Septuagint'in kendine özgü olan dilinin zorlukları dil bilgisel değil; sözcükseldir (Schodde, 1888:138). Bununla birlikte hikâye anlatıcıları olarak adlandırılan Septuagint çevirmenleri vurgu ve stil konusunda sık sık zorlanmış ve zor kararlar almak durumunda kalmış olmalıdırlar (Beck, 2000:2).

Septuagint'in ortaya çıkışı ve dolaşımı hem Yunanca hem de diğer dillerde Eski Ahit'in diğer sürümlerinin artışına neden olmuştur. Septuagint metnine dayanan Eski Ahit'in diğer eski sürümleri arasında; Latince Vulgate'den ayırt edilen (MÖ 2. yüzyıl ve sonrası) Eski Latince (Itala), Kıpti (MS 3. yüzyıl), Etiyopya, Suriye-Eksapla<sup>13</sup> (MS 1. yüzyıl), Gotik, Ermeni, Gürcü, Slav ve Arapça sürümleri bulunmaktadır (Klein, 1974:57).

Septuagint metninin erken sürümleri araştırılırken dört önemli isim ortaya çıkar: Aquila (MS 1. yüzyıl), Symmachus (MS 2. yüzyılın sonu 3. yüzyılın başı), Theodotion (MS 2. yüzyıl) ve en önemlisi Origen (MS 2. yüzyılın sonu 3. yüzyılın başı). İlk üçü “Üç Çevirmen” ya da “Daha Sonraki Sürümler” olarak adlandırılır. Sadece bu isimlerin bilinmesinin nedeni Erken Hıristiyan Dönemi yazarları tarafından referans gösterilmeleridir. Günümüze bazı parçaları ulaşan sürümlerin bütünü bulunmamaktadır. Aquila çevirisinde söz diziliminde biraz esneklik sağlamıştır. İbranice gramer kalıplarını bire bir temsil etmek yerine, bazen Yunanca dilinin kaynaklarını üslup çeşitlemesi sağlamak için kullanırdı. Symmachus atfedilen çevirinin kökenleri hakkında ise çok az bilgi bulunmaktadır. Söz konusu çevirinin kalıntılarını araştırmış olan bilim adamları çalışmanın dikkatli yapıldığını öne sürerler. Efes'te yaşadığı tahmin edilen Theodotion'un ayırt edici

<sup>11</sup> Örneğin; Yaradılış 8:20 *καὶ ἠκοδόμησε Νῶε θυσιαστήριον τῷ Κυρίῳ, ...* (Nuh RAB'be bir sunak yaptı.....) (Wevers, 1974:124; Kutsal Kitap, 2003:9)

<sup>12</sup> Örneğin; Mısırdan Çıkış 34:13 *τοὺς βωμοὺς αὐτῶν καθελεῖτε καὶ τὰς στήλας αὐτῶν συντρίψετε καὶ...* (onların sunaklarını yıkacak, dikili taşlarını parçalayacak, ...) (<https://www.septuagint.bible/>; Kutsal Kitap, 2003:111)

<sup>13</sup> Suriye-Eksapla sürümü, Origen Hexapla'nın 5. sütununa dayanan Septuagint'in Süryani çevirisidir. Çeviri, Septuagint'in Hexaplaric metninden İskenderiye'de 617 civarında Tella Piskoposu Paul tarafından yapılmıştır (Ashley, 2013:43).

özelliklerinden biri, çeviri yerine transliterasyon<sup>14</sup> kullanması, iyi bilinen ve sıkça kullanılan sözcükleri seçmesidir (Jobes ve Moises, 2000:37-43).

En önemlisi ise Origen'in ünlü eseri Heksapla'dır. Origen, yan yana konumlandığı altı sütunun içinde İbranice ve Yunanca metinleri yerleştirmiştir. İlk sütun İbranice metni, ikinci sütun Yunanca transliterasyonda İbranice metni, üçüncü sütun Aquila'nın; dördüncü sütun Symmachus'un sürümü, beşinci sütun Septuagint metni ve altıncı sütun Theodotion'un sürümünü içerir (Klein, 1974:6-7). Origen'in asıl amacı karışıklığı gözler önüne sermekti. Nihayetinde Origen, Septuagint metnini kilisenin onayladığı şekilde sunmuştur. Origen, Septuagint metninde İbranice Eski Ahit'de olmayan bir kelimeye rastlarsa Yunanca okuma kısmına o kelimenin başına obelus sonuna metobelus<sup>15</sup> eklemiştir. Birçok kişiye göre, aslında Origen Septuagint'i orijinal haline döndürmeye çalışıyordu, çünkü orijinal Septuagint'in, İbranice metne en yakın olduğunu kabul ediyordu (Klein, 1974:7).

### 3. YAHUDİ VE HİRİSTİYAN TOPLULUKLARINDA SEPTUAGİNT KULLANIMI

Septuagint çalışmaları sırasında Hıristiyanlığın Yahudilik kökeni göz önünde bulundurulmalıdır. Septuagint, "Hıristiyan Kutsal Kitabı" olarak bilinen bir metin olmadan önce, MÖ 2. ve 1. yüzyıllardan önce Mesih öncesi Yahudiler arasında öne çıkmıştır. Kudüs'teki Helenlerin bile Septuagintleri sinagogların içinde kullandıklarına dair kanıtlar vardır (Murphy, 2007:17). Örneğin; Kudüs'te bir öğrenci olan Pavlus, Yahudi başkentindeki iki dilli çevreye uygun olarak hem İbranice hem de Yunanca metinlerle çalışmış olabilir (Hengel, 2002:108).

Septuagint'in öncelikle Yahudi kültüründe yükselişinin çeşitli nedenleri vardır. Birincisi, İbranice artık Yahudiler arasında, hatta Filistin Yahudileri arasında ortak dil (*lingua franca*) sayılmıyordu. Filistin'de Aramca konuşulurken, döneme ait arkeolojik buluntular arasında Yunanca içerikli eserler de bulunmuştur. Diğer bir neden ise Yunanca tüm dünyanın ortak diliydi. Herkesin, her yerde Yunanca kavraması ve konuşması bekleniyordu. Üçüncüsü, Yunanca, dinleyicinin uyuğuna veya ilk diline bakılmaksızın kullanılabilir ve alıntılanabilirdi. Ayrıca İbranice Kutsal Kitap'ın kopyaları, hatta deforme görmüş kopyalarının fiyatları oldukça yüksekti ve normal gelir düzeyine sahip bir Yahudi için neredeyse ulaşılamazdı (Yoder, 1954:38). Tüm bu nedenlerden dolayı Septuagint, sinagogdaki insanlarla iletişim içindeyken kullanılabilecek en iyi metindi.

Ancak daha sonraki dönemlerde Yahudiler Septuagint'i terk ettiler. Konuyla ilgili birkaç tarihsel nedenden bahsetmek gerekir. Bu nedenlerden birisi; MS 2. yüzyılın ortalarında, Erken Hıristiyan kilisesi, Yunanca Eski

<sup>14</sup>Çevriyazıdan (transkripsiyon) farklı olarak harf çevirisi (transliterasyon) bir yazı sistemine göre yazılmış bir metnin o yazıdaki harflerin değerlerini koruyacak şekilde başka bir yazı sistemine aktarılmasıdır. Transliterasyonda her harf ayrı ayrı çevrilir, Transkripsiyonda ise her ses (fonem) hedef dilde kendisine en yakın harfe (veya harf grubuna) çevrilir.

<sup>15</sup>Şüpheli ya da suni kelimelerin ya da cümlelerin başına ve sonuna konulan semboller.

Ahit'le karşılaştırarak İbranice Eski Ahit'in üslubunu ve otoritesini hor görmeye başladı. Kilisenin Hıristiyanları desteklemek için Eski Ahit'i kullanarak bu tavrı göstermesi Yahudi nüfusu üzerinde ters tepki yarattı (Muller, 1996:40). Hıristiyanların kodekse hemen uyum sağlaması, Yahudilerin ise rulolara sadık kalmak istemeleri bir diğer neden olarak görülmektedir (Muller, 1996:32).

İlk Hıristiyan cemaat ve din adamları için durum farklıydı. Septuagint gibi bir metnin hali hazırda bulunur olması onlar için avantajdı. Çünkü din adamlarının çok azı İbraniceye hakimdi, dolayısıyla Septuagint sayesinde Eski Ahit'i Yunanca okudular ve böylelikle metin üzerinde vaazlarını inşa edebildiler (Harrison, 1963:145).

Septuagint'in Hıristiyanlar arasında da sorgusuz sualsiz kabul edildiği söylenemez. Hıristiyanlar arasında LXX; yorumlanması, metinsel eleştirisi ve otoriter kanonları ile ilgili büyük tartışmalara maruz kaldı. Erken dönem kilisesi Yunanca Eski Ahit'i dört farklı şekilde yorumluyordu: kelimesi kelimesine çeviri, midraş, peshet ve alegori (Longenecker, 1999:14). Öyle ki, söz konusu yorumlama yöntemlerinin her biri Yeni Ahit'in üzerinde çalışan yazarlar tarafından da kullanıldığı açıkça görülmektedir. Ayrıca, kanon sorunu, bir diğer deyişle hangi kitaplara hangi kutsal metinlerde yer verileceği, din adamları arasında şiddetli tartışmalara yol açmıştır (McLay, 2003:139).

Hıristiyanlığın ilk savunucuları yazılarında LXX'e oldukça itibar göstermişlerdir. Örneğin; apolojist Iustinus (MS 2. yüzyıl) 30 yıllık teoloji eğitimi ve Yahudilerle ortak çalışmasının sonucunda LXX'i ele almıştır (Hengel, 2002:34). İskenderiyeli Klement (MS 2.-3. yüzyıl) Septuagint'i "Yunanca Kehanet" (*οιονει Ελληνικήν προφητειαν*) (Hengel, 2002:40), Augustinus (MS 4.-5. yüzyıl) ise "Tanrı'nın Şehri" kitabında kilisenin geleneksel metni (Hengel, 2002:51) olarak tanımlamıştır.

Septuagint'in Hıristiyan kilisesindeki etkisi bugün de varlığını sürdürmektedir. Yunan kilisesi, Septuagint'i ambondan okumaya devam etmekte ve diğer Hıristiyan halklar Septuagint'i Eski Ahit okumaları için kendi dillerine çevirmektedir (Buren, 1998:86).

## Sonuç

Septuagint, İbranice Kutsal Kitap'ın başka bir dile yapılan ilk çevirisi olduğundan, insanlık ve kültür tarihi açısından önemlidir. Yahudi ve Hıristiyanlık tarihiyle ilgili herhangi bir bilgi, Septuagint'in ve onu meydana getiren sürecin önemini vurgulamadan eksik kalacaktır. Septuagint'in tarihsel süreci ve içeriği ele alınırken Yahudi – Helenistik bir kültürün eseri olduğu unutulmamalı ve Septuagint ve benzer çeviriler kendi dönem şartlarında ele alınmalıdır. Öte yandan Septuagint, çevirmenlerin teolojik, sosyal ve politik çıkarlarını yansıttığı için, İbranice Kutsal Kitap'ın çevirmenlerin gözünde çalıştıkları tarihte Septuagint'in nasıl anlaşıldığı ve yorumlandığıyla ilgili veriler sağlar. Yahudiliğin yanı sıra Hıristiyanlık açısından da Septuagint'in önemi yadsınamaz. LXX İbranice metinde

bulunmayan, Hıristiyanlık bağlamında tarihi ve edebi sürekliliği sağlayan metinsel bağlantılar içerir. Bununla birlikte ilk kilise babalarının teolojik tartışmalarını derinlemesine incelememizi ve yorumlayabilmemizi sağlar.

Septuagint, sadece yabancı bilim insanları tarafından çalışılmış ya da hali hazırda çalışılıyor olsa bile, Türkçe üretilen dinler tarihi ve hatta sanat tarihi çalışmalarında göz ardı edilmemelidir. Ünlü Hıristiyan teolog Ferdinand Hitzig, Septuagint çalışmalarının önemi vurgulamak amacıyla ilk dersinde öğrencilerine: “*Beyler, bir Septuagintiniz var mı? Eğer yok ise, sahip olduğunuz her şeyi satın ve bir Septuagint satın alın*” demiştir.

## **Kaynakça**

Armstrong K. (2007). *İncil Kitab-ı Mukaddes*, Çev. Ilgın Yıldız, Aylak Kitap, İstanbul.

Ashley, B. A. (2013). *A Short Commentary on the Book of Daniel: For the Use of Students*, Cambridge University Press.

Barclay, John M. G. (1996). *Jews in the Mediterranean Diaspora: From Alexander to Trajan (323 BCE – 117 CE)*. Berkley: University of California Press.

Beck, J. A. (2000). *Translators as Storytellers: A Study in Septuagint Translation Technique*, New York: Peter Lang Publishing, Inc.

Buren V. P. M. (1998). *The Origins of the Gospel and of the Church's Old Testament*. Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Co.

Clancy, F. (2002). “The Date of the LXX”, *Scandinavian Journal of the Old Testament* 16:02, ss. 207-225.

Collins, N. L. (2000). *The Library in Alexandria and the Bible in Greek*. (Supplements to Vetus testamentum; Vol. 82) Leiden: Brill.

Dines, J. M. (2004). *The Septuagint*, Edited by Michael A. Knibb, London: T&T Clark Ltd.

Eusebius of Caesarea, Kirsopp, Lake, K., Oulton, J. E. L., & Lawlor, H. J. (1926). *The ecclesiastical history*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Gooding, D. W. (1963). “Aristeas and Septuagint Origins: A Review of Recent Studies”, *Vetus Testamentum* 13:04, ss. 357-379.



- Grabbe, L. L. (2004). *A History of the Jews and Judaism in the Second Temple Period*. Volume 2: The Coming of the Greeks: The Early Hellenistic Period (335-175 BCE). The Library of Second Temple Studies (Book 68), T&T Clark.
- Harrison E. F (1963). *The Importance of the Septuagint for Biblical Studies, In Truth for Today: Bibliotheca Sacra Reader*. Edited by John F. Walvoord. Chicago: Moody Press.
- Hengel, M. (2002). *The Septuagint as Christian Scripture*, Grand Rapids: Baker Academic.
- Houghton, H. (2016). *The Latin New Testament: A Guide to Its Early History, Texts, and Manuscripts*. Oxford University Press.
- Jobs, K. H. ve Moises, S. (2000). *Invitation to the Septuagint*, Grand Rapids: Baker Academic, 2000.
- Klein, R. W. (1974). *Textual criticism of the Old Testament: From the Septuagint to Qumran (Guides to Biblical Scholarship: Old Testament Series)*, Philadelphia: Fortress Press.
- Kutsal Kitap (2003). 3. Basım. Kitabı Mukaddes Şirketi: İstanbul.
- Longenecker, R. N. (1999). *Biblical Exegesis in the Apostolic Period*. Wm. B. Eerdmans Publishing Co.; Revised edition.
- McLay R. T. (2003). *The Use of the Septuagint in New Testament Research*. Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Co.
- Muller, M. (1996). *The First Bible of the Church: A Plea for the Septuagint*. Sheffield: Sheffield Academic Press.
- Murphy, C. L. (2007). *Examining The Septuagint: An Exploration of the Greek Old Testament's Unique Heritage And Lasting Impact On The New Testament*, Submitted To The Thesis Chair In Partial Fulfillment of the Requirements for the Master of Arts in Religious Studies, Lynchburg, Virginia.
- Rajak, T. (2018). "The Jewish Diaspora in Greco-Roman Antiquity", *Interpretation: A Journal of Bible & Theology* 72 (2), ss. 146-162.
- Schodde, G. H. (1888). "The Septuagint". *The Old Testament Student* 8, no. 4, ss. 134-140.

Tov, E. (1981). *The Text-Critical Use of the Septuagint in Biblical Research*. Jerusalem: Yuval Press.

Tov, E. (2015). *Textual Criticism of the Hebrew Bible, Qumran, Septuagint: Collected Essays* Leiden, The Netherlands: Brill.

Troyer, De K. (2013). *The Septuagint*. In J. Carleton Paget & J. Schaper (Eds.), *The New Cambridge History of the Bible*, Cambridge University Press, Cambridge.

Wevers, J. W. (1974). *Septuaginta: Vetus Testamentum Graecum. 1. Genesis*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Yoder, O. J. (1954). *New Testament Synonyms in the Septuagint*. Dissertation. Chicago: Northern Baptist Theological Seminary.

### **Online Kaynak**

<https://www.septuagint.bible/>

### **Extended Abstract**

As of its introduction to the religious culture of Diasporic Jews, LXX has always served as a tool for speculations and textual researches. The characteristic and linguistic aspects of the Septuagint have started to take place in academic researches leading to an increase in the focus on its unusual nature. The supernatural stories attributed to the Septuagint are mostly due to the numerous legends that are based on the point and emergence of this text. In addition to its distinct usage by New Testament authors, there are also several hypotheses on its grammar and style. Despite its challenging aspect, the study of the Septuagint is an efficient domain.

It is possible to witness the endless variety of studies on the Septuagint while studying, which brings the necessity of a limitation in focus. The study was based upon three layers. The first part seeks to explain what the historical evidence reveals about the origin of the Septuagint. The dating, location, and nature of the LXX's idea are each disputable within biblical scholarship. The study is based on the explanation of the marked opinions of Septuagint specialists and the analysis of their findings, without the attempt to prove each answer asserted for these main subjects. The second part focuses on the translation and versions of the Septuagint. The third part, on the other hand, handles the influence on three main areas: The Greek New Testament, the early Church, and the Jewish community.

The term 'Septuagint' often refers more than it was originally intended. Most people assume that it is simply the Greek translation of the Hebrew Bible, comparable to the Latin Vulgate. However, there are certain differences between the Septuagint and the Latin Vulgate. The Vulgate was a connected creation by one author at a specified place and dating. The

history of the LXX's origin, on the other hand, is far from that. Scholars have remarked the presence of many authors, in many places, and in several different time periods. The Septuagint does not indicate the unity of translation by one author.

Historians usually tend to clarify the impact caused by the Alexandrian conquests on the ancient world. In fact, its impact is unlikely to be measured, due to the fact that it reached to the very edges of the known world and permeated, to an extent, all adjacent culture. In the same way, the emergence of the concept of 'Hellenism' and its influence on different cultures are inevitable within such an argument. As it applies to biblical scholarship, the scholars explore the conquest's impact upon Judaism, both within Palestine and without. With the majority of Jews living outside of Palestine, the effects of Alexander and his culture swept through the world of Judaism with a force that could not be stemmed. However, Judaism held on to its roots regardless of the transformation in their culture. The Jews of the Diaspora were especially loyal to Judaism, for it was the only connection they shared with the Jewish in Palestine. But The Diaspora Jews's Judaism began to transform an entirely new form with the dawning of a new lingua franca: H Κοινή Greek. The Greek language affected most Jews across the world and settled not only within their vernacular but also within their religious practice. Therefore, over time it became apparent that the majority of Diasporic Jews no longer could read the Hebrew language of their Scriptures. This language arrangement was especially within the Jewish people of Alexandria.

The Septuagint was born into such an environment. It was around the fourth century B. C. E when the conquests took place, and most scholars agree on the date of the specific Septuagint translation to correspond to a short period within the third century B. C. E. The specific date of its composition involves a great and mysterious legend, due predominantly to the pseudo-epigraphical Letter of Aristeas.

The dawning and circulation of the Septuagint led to the emergence of other versions of the Old Testament, both in Greek and other languages. Old Latin (Itala) version, to be distinguished from the Latin Vulgate (second century B.C.E. and later), a Coptic version (third century), an Ethiopic version, a Syro-Hexaplar version (first century), a Gothic version, an Armenian version, a Georgian version, a Slavonic version, and an Arabic version of the Old Testament, were the other ancient versions based on the LXX text. There are four critical names encountered during the discussion of the early revisions of the Septuagint test: Aquila, Symmachus, Theodotion, and most importantly, Origen. The first three, which were often referred to as "The Three Translators" or "the Later Versions," did not survive, with the exception of some fragmentary manuscripts. The experts are only aware of them as a result of references by early Christian writers.

The study of the Septuagint attracts an increasing attention from foreign scholars; however, it has not gained a priority among Turkish

scholars, yet. Scholars of this specific domain seem to ignore the fact that comprehending the Septuagint is essential for understanding the religious culture. Worse yet, many scholars are not aware of neither its existence nor its importance. The relationship of Septuagint studies to the religious scholar is of major consequence. Along with being the oldest complete version of the Old Testament, it also comprises the most significant “self-witness to Greek-speaking Judaism” valid to the world today.

The Septuagint serves as a source for scholars of the Diaspora and intertestamental history, and culture. There are countless effects of LXX on the establishment of theological terms and literary style for ancient Christianity. As asserted in this study, there are various studies indicating the existence of Septuagint terms and their usage within the thought and doctrine of the New Testament. While specialists might dispute the details of the Septuagint, it is an unarguable phenomenon that the Greek Old Testament must be studied as literature in its own way.

## NEVŞEHİR'DE KAPADOKYA BÖLGESİNE ÖZGÜ BİR YAPI TÜRÜ OLAN KAYA OYMA GÜVERCİNLİKLERİN CEPHE BEZEMELERİ

Savaş MARAŞLI\*

### Öz

*Nevşehir bölgesinin karakteristiği olan yumuşak tüflü yüzey yapısı, çok eski çağlardan beri buraları yaşanılabilir kılmış ve âdete doğanın insanlığa bir armağanı olmuştur. İhtiyaçlar doğrultusunda oyulmuş mekânlar, başta sivil mimari (konutlar) olmak üzere, dini mimari (manastırlar, kiliseler, camiler, mezarlar), savunma yapıları ve zirai yapıların (bezirhaneler, setenler, güvercinlikler, arılıklar, şarap ışıklar, depolar, ahırlar) ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Bunlardan biri olan güvercinlikler, Anadolu'da çok yaygın olmayan bir yapı türü olup Kapadokya bölgesinde yoğunlaşır. Nevşehir ve çevresindeki kaya oyma güvercinliklerin belirgin plan özellikleri yoktur. Tek katlı olabildikleri gibi, çok katlı örneklerle de rastlanır. Eğimli bir yamaçtaki bir kaya bloğunun içine oyulabildiği gibi, müstakil peribacalarına oyulan türleri de vardır. Nevşehir bölgesindeki kaya oyma güvercinlikler, dış cephelerine yapılan boyalı bezemeleri ile dikkati çeker. Beyaz zemin üzerine, kırmızı, siyah, mavi ya da yeşil rengin kullanıldığı süslemeler geometrik, bitkisel, figürlü ve nesneli olarak karşımıza çıkar. Bezemelerin üzerlerinde yazan tarih, üslup ve kompozisyon özellikleri 18. yüzyıl ve sonrasına işaret etmektedir. Sık kullanılan motiflerden vazo içerisindeki karanfil çiçekleri ve yan yana dizilen servi ağaçları gibi uygulamalardan bunu anlamak mümkündür. Nargile gibi nesnelere kullanılması ise 19. yüzyıl anlayışına uygundur. Pencere kenarlarına yapılan bezemeler sadece güvercinlerin dikkatini çekmek için yapılmış olsalardı daha zahmetli bir iş olan figürlü, bitkisel, nesneli ve geometrik bezemeli kompozisyonlarla uğraşılmaz, nakışsız düz boya sürmek de yeterli olabilirdi. Yerel sanatçıların bir taraftan güvercinlerin dikkatini çekerken diğer yandan dönemin modasını yansıtan bazı motif ve sembolleri kullanarak kendi iç dünyalarını, sosyal çevre ve yaşantılarını gösterebildikleri bir alan yarattıkları düşünülmektedir.*

**Anahtar kelimeler:** Kapadokya, Nevşehir, Güvercinlik, Bezeme, halk Sanatı.

## FACADE DECORATIONS of STONE CARVED DOVECOTES PECULIAR TO NEVŞEHİR CAPPADOCIA

### Abstract

*The soft tuffaceous surface structure, which is the characteristic of Nevşehir region, has made these regions inhabitable since ancient times, being a gift of nature to humanity. Engraved spaces in accordance with the needs paved the way for the emergence of specifically civil architecture (housing), religious architecture (monasteries, churches, mosques and tombs), defense structures and agricultural*

\* Dr. Öğr. Üyesi., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, savasmarasli@nevsehir.edu.tr <https://orcid.org/0000-0002-6685-9438>

structures (linseed oil workshops, dovecots, bee yards, wine workshops, warehouses, stables). Being one of these structures, dovecots, which are in fact rare in Anatolia, are frequently found throughout Cappadocia region. There are no specific architecture plans of these dovecots. They can be both single storey and multi storey. They can be carved into a rock block on a slope of a hill or individual fairy chimneys. Rock carved dovecots in Nevşehir region stand out with their painted decorations. The decorations which were painted on a white surface in red, black, blue or green, in some cases accompanied by an inscription, are geometric, floral and figurative. The decorations on the facades indicate the Ottoman period and both the date carved on dovecots and the stylistic and composition features belong to the 18<sup>th</sup> century. This can be inferred from the commonly used motifs such as carnation flowers in the vase and cypress trees arranged side by side. The use of objects such as hookah is in accordance with the 19<sup>th</sup> century understanding. If the decorations on the sides of the windows had been made only to attract the attention of pigeons, instead of maintaining a more laborious work such as figurative, vegetative, object-oriented, geometric compositions; it would be sufficient to paint the walls without ornamentations. While the local artists were probably attracting the attention of pigeons with their ornaments, the fashion of the period must have reflected some of their inner worlds, social environments and even their sense of humor by using some motifs and symbols.

**Keywords:** Cappadocia, Nevşehir, Dovecote, Ornament, Folk Art.

## Giriş

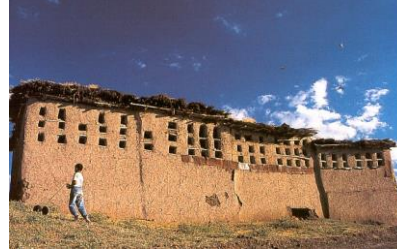
Kapadokya bölgesi volkanik hareketler, doğal aşınımlar ve tektonik olaylarla şekillenen yeryüzü şekilleri bakımından doğal peyzaj görünümündedir (Dirik, 2009:6). Bu durumun en çok gözlemlendiği yerlerden biri de Nevşehir ilçe ve köyleridir. Şehrin peribacaları, vadiler, yeraltı ve yerüstü özellikleri bakımından kendine has bir coğrafyası vardır. Bu coğrafya milyonlarca yıl içerisinde meydana gelen volkanik patlamalar sonucu yüzeyde biriken tüfün dış etmenlerce aşındırılması ile şeklini almıştır. Volkanik tüfün yumuşak yapısı sayesinde insanoğlu çok eski çağlardan beri buraları amacına uygun şekilde oyarak ihtiyacı doğrultusunda yaşam birimlerine dönüştürmüştür. Bu yaşama birimleri içerisinde başta sivil mimari (konutlar) olmak üzere, dini mimari (manastırlar, kiliseler, camiler, mezarlar), askeri mimari (kaleler) ve zirai yapılar (bezirhaneler, setenler, güvercinlikler, arılıklar, şarap işlikleri, depolar, ahırlar) dikkati çeker.

Kapadokya'nın özel coğrafyası güvercinlikler gibi Anadolu genelinde çok yaygın olmayan yapı türlerinin ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Günümüzde daha çok hobi olarak evlerin çatılarında yetiştirilen güvercinlerin eski dönemlerde haberleşme (Çerçi, 2003:201) ve beslenme (Yılmaz, 2012:46) gibi önemli işler için kullanıldığı bilinmektedir. Ancak güvercinliklerin Kapadokya bölgesindeki kullanımını daha çok güvercin gübresi temin etmek için olmuştur<sup>1</sup>. Bağları ile meşhur Kapadokya

<sup>1</sup> Osmanlı döneminde adı "koğa" olan güvercin gübresinin önemli bir ihrac malzemesi olduğundan bahsedilmektedir. Bk. Büyükmıhçı, G. (2006), "19. Yüzyıl Anadolu'sundan Günümüze Yansıyan Özgün Bir Tarımsal Ticaret Yapısı: Güvercinlikler", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 21 (2), s. 99-100.

bölgesinde güvercin gübresinin önemi tarımda verimi artırmak ile ilgili olsa da Anadolu ölçeğinde farklı alanlarda da güvercin gübresinin kullanıldığı bilinmektedir. Örneğin Maraş yöresi geleneksel ayakkabı yapımında derinin işlenmesi sırasında güvercin gübresinden de faydalandığından bahsedilir (Özdemir ve Kayabaşı, 2005:78). Bunların haricinde güvercin eti, Diyarbakır bölgesinde tüketilen bir besin olmuştur (Bekleyen, 2007:100). Kayseri’nin Gesi Mahallesi’nde de etinden faydalandığı yöre insanı tarafından ifade edilmiştir.

Güvercinlikler, güvercinler için yapılmış özel barınaklara verilen isimdir. Kayseri’ye bağlı Gesi Mahallesi çevresindeki bacalı türler “burç” (Görsel 1) (İmamoğlu ve Ark, 2005:85), Diyarbakır’daki türler “boranhâne” (Bekleyen, 2007:99) olarak da bilinmektedir (Görsel 2). Barınaklar güvercinlerin korunması, beslenmesi, dinlenmesi, yuvalaması ve üremesi için önemlidir. Bu sebeple güvercinlik yapılarına özen gösterilmiştir. Bu tarz yapılar güvercinleri yırtıcı kuşlar, kurt, tilki, gelincik, sansar, kedi, köpek, fare, yılan gibi hayvanların ve insanların saldırılarından korumaktadır. İkinci olarak güvercinlerin beslenme ve su içme ihtiyaçları bu yapılarda karşılanmaktadır<sup>2</sup>. Bazı güvercinliklerin içlerinde zeminden yüksekte bir seviyeye oyulan derin ve geniş çanaklar su ihtiyaçlarını sağlamak içindir. Bu gibi etmenler güvercinleri bu yapılara alıştıran unsurlardır. Zamanla biriken gübreler bahar aylarının başlangıcında toplanarak bağ bahçelere atılmakta, ihtiyaç fazlası ise ihraç edilmekteydi (Büyükmişçi, 2006:100).



**Görsel 1:** Kayseri Gesi’de kuleli güvercinlikler. **Görsel 2:** Diyarbakır bölgesi Boranhane<sup>3</sup>.  
(Savaş Maraşlı)

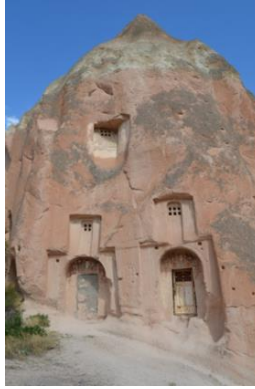
## 1. YAPISAL OLARAK GÜVERCİNLİKLER

Genelde Kapadokya bölgesinde, daha dar anlamda ise Nevşehir çevresindeki vadilerde, vadilerin üst kotlarında kayalık alanlara ya da peribacalarının içlerine oyulmuş binlerce güvercinliğin bulunduğunu belirtmek abartılı bir ifade olmayacaktır. Bölgenin jeolojik yapısından kaynaklı kolay oyulabilen tüflü volkanik ve bazalt kayalar, güvercinlik

<sup>2</sup>Güvercin yemi olarak çemen otu, delice otu, mercimek ve bezelyeden bahsedilmektedir. Bk. Karakaya, Ç. N. (2014), “Kayseri’nin Gesi Beldesi, Küçük Bürüngüz (Subaşı) Köyü İle Ağırnas Vadisi’ndeki Bizans Dönemine Ait Sivil-Zirai Kaya Yapıları”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 9/10, s. 340. Yazar, güvercinlik içlerinde bulunan kaya oyma çanak ve teknelerin kuşların içmek ve yıkanmak için su ihtiyacını karşıladığını, bu durumun ise güvercinlerin güvercinliklere alışmasını sağladığını belirtmektedir. Bk. Karakaya, Ç.N. aynı yer.

<sup>3</sup>Görsel için bk. <http://www.guneydoguekspres.com/gundem/ne-borani-kaldi-ne-boranhane-h2740.html> (06.09.2019)

yapımına olanak sağlamıştır. Adeta güvercinlik diyarı olan Kapadokya bölgesinde teknik olarak kaya oyma, kaya oyma-yığma ve yığma olmak üzere üç çeşit güvercinlik yapısı görülmektedir. Kaya oyma yapıları da kendi içerisinde güvercinlik olarak oyulanlar ve sonradan güvercinliğe dönüştürülenler yani ikincil kullanımı güvercinlik olanlar olarak ikiye ayırabiliriz. Sonradan güvercinliğe dönüştürülen kaya oyma yapıların ilk işlevlerinin sivil ya da dini amaca hizmet eden yapılar olduğu düşünülmektedir. Bölge insanı kullanılmayan boş mekânları güvercinliğe dönüştürmüştür. Antik mezarlar, manastır yatakhaneleri, toplantı salonları, kiler, şarap mahzeni ve kilise gibi yerlerin yeni kullanıma uygun olarak dönüştürüldüğü bilinmektedir (Demenge, 2010:6) (Görsel 3). Güvercinliğe dönüştürülürken cephelere güvercin girişlerini sağlamak için küçük delikler ve içeriye de “tüneklik” adı verilen küçük takalar eklenmiştir.



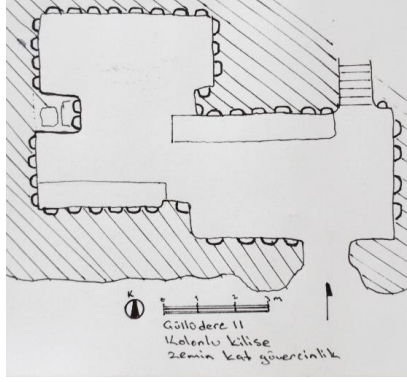
**Görsel 3:** Güvercinliğe dönüştürülen yapılara örnek, Güllüdere II Vadisi’nde yer alan Ayvalı Kilise. (Savaş Maraşlı)

İkinci tür olan kaya oyma ve yığma duvar örgüsünün bir arada kullanıldığı güvercinlikler daha çok Kayseri, Gesi Mahallesi’nde görülmektedir. Gesi’ye bağlı köylerden Darsiyak (Kayabağ), Nize (Güzelköy), Efkerde’de yamaç üzerlerinde yüksek taş duvar örgülü kuleleri ile dikkat çeken güvercinliklerin asıl kısmı yerin altındadır. Yaklaşık 2 m. ile 6.50 m. arasında yüksekliği bulunan burç ya da baca şeklinde bu kuleler zararlıların girmesini engellemek içindir. Bunun altında ise güvercinlerin yuvalandığı kaya oyma hazne bölümü yer alır (İmamoğlu ve Ark, 2005:84-86). Nilay Çorağan Karakaya, Gesi bölgesindeki sivil ve zirai kaya yapıları ile ilgili makalesinde kaya oyma güvercinliklerin Bizans dönemine, kaya oyma-yığma güvercinliklerin ise Türk dönemine ait olduğundan bahseder (Karakaya, 2014:340-341). Üçüncü tür güvercinlikler yığma olanlardır. Bu tarz binalar tek ya da iki katlı konutlardan farksız olup Uçhisar Güvercinlik Vadisi ve Ürgüp Üzengi Vadisi’nde görülür (Gülyaz, 2012:552).

Neveşehir ve çevresindeki kaya oyma güvercinliklerin belirgin plan özellikleri yoktur. Tek katlı ve çok katlı örneklere de rastlanır (Görsel 4). Eğimli bir yamaçtaki bir kaya bloğunun içine oyulabildikleri gibi, müstakil



peribacasına oyulan türler de yer alır (Görsel 5). İlk yapılarında güvercinlik olanlar olduğu gibi, başka bir yapıdan güvercinliğe dönüştürülen türleri de bulunur (Çizim 1).



**Çizim 1:** Güllüdere II Vadisi, Direkli Kilise zemin katında güvercinliğe dönüştürülen mekanın planı. (Savaş Maraşlı)

Hemen her vadiye karşılaşılan güvercinliklerin çok katlı olanlarıyla Çat, Soğanlı, Gomedra, Üzengi, Uçhisar, Göreme ve Zelve Vadilerinde karşılaşılr. Genelde bir cepheleri vadilere bakar. Vadilere bakan cephelerin üst bölümlerinde güvercinlerin girebileceği tek, iki ya da üç sıra yaklaşık kare ölçülerde deliklerden oluşan güvercin girişleri karakteristiktir. Bunun dışında güvenlik gibi sebeplerle çok fazla bir açıklık bulunmaz. Sadece gübrelerin toplanması ve çıkartılması sırasında ihtiyaç olan insan girişi bulunur. Bu kapı zemine açılmış tünel şeklinde olabildiği gibi cephe üst seviyelerinde seygar ahşap merdivenlerle de ulaşılabilir. Kapı açıklıklarının gübre toplama işlemi haricinde geçici duvar örgüsüyle kapalı tutulduğu düşünülmektedir.



**Görsel 4:** Üzengi Vadisi çok katlı güvercinlikler. (Can Erpek)



**Görsel 5:** Göreme Güvercinlik Vadisi peribacalı güvercinlik. (Savaş Maraşlı)

Güvercinliklerin içerisi tek mekândan oluşabildiği gibi iki, üç ya da karmaşık plan şemasına da sahip olabilmektedir. Genelde iç cephe yüzeylerine yaklaşık 25-30 cm. genişliğinde 15-20 cm. derinliğinde güvercinlerin tüneyeceği takalar oyulmuştur (Görsel 6-7). Orta kısım ise

hazne olarak güvercin gübrelerinin toplandığı alandır. Bazı güvercinliklerde duvar kenarlarında bulunan ve zemine oyulmuş teknelerin gübrelerin toplanması için olduğu düşünülmektedir. Duvar yüzeylerinde karşılıklı bulunan deliklerin güvercinlerin tüneyeceği sırtıklar için hazırlandığı anlaşılmaktadır. Bazı mekânlarda bulunan kayalara oyulmuş derin çanaklar güvercinlerin su içme ihtiyacı için yapılmış olmalıdır. Bazı güvercinlik yapılarının dış cephelerinde güvercin girişlerinin bulunduğu pencere çevrelerinde boyalı bezemeler görülür.



**Görsel 6:** Üzengi Vadisi Güvercinliklerindeki Takalardan görünüm. (Can Erpek)



**Görsel 7:** Güvercinlik iç mekânı. (Savaş Maraşlı)

## 2. BEZEMELER

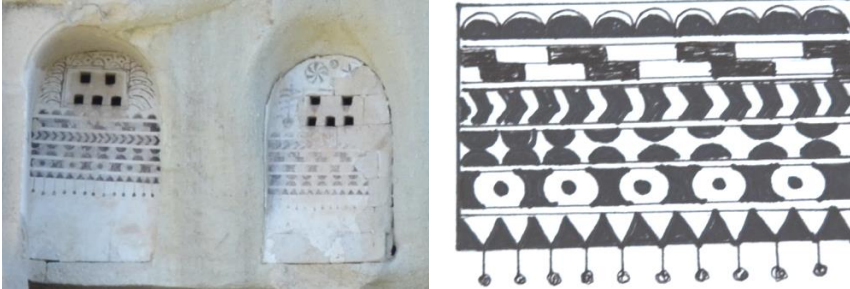
Neşehir bölgesindeki kaya oyma güvercinliklerin bazıları güvercin girişleri kenarlarında yer alan boyalı bezemeleri ile dikkati çeker. Beyaz zemin üzerine boyalı, kırmızı, siyah, mavi ya da yeşil rengin kullanıldığı bezemelerde geometrik, bitkisel, figürlü ve nesneli tasvirler kullanılmıştır. Boyalar, bölgede toplanan farklı bitkilerin kaynatılması ve toprakların çökertilmesinden elde edilen yöresel özelliktedir. Ceviz kabuğu ve yaprağından yeşil ve tonları, cehri'den sarı (Güney, 2009:44-47; Somuncu, 2004: 99-125), üzüm kurusundan koyu kırmızı, soğan kabuğundan pembe, kızılgaç kabuğundan kahverengi, parlaklık vermesi için ise inek idrarının kullanıldığından bahsedilir (Gülyaz,2012:556). Güvercinleri zararlı hayvanlardan korumak için alçı ve yumurta akının karışımından kireç kaymağı yapılmakta ve güvercinliğin cephesine sürülmektedir. Bu sayede güvercinlere ve yumurtalarına ulaşmak isteyen sansar, tilki, gelincik vb. gibi hayvanların ayakları kaymakta, tırmanmaları zorlaşmaktadır (Gülyaz, 2012:556).

Bezemeler niteliklerine göre kendi içerisinde geometrik, bitkisel, figürlü ve nesneli şeklinde gruplandırılabilir.

### 2.1. Geometrik Bezeme

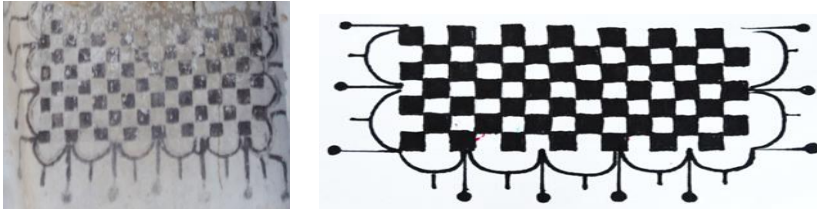
Güvercinliklerde en yaygın bezeme türü geometrik formlu olanlardır. Daireler, yarım daireler, üçgenler, dörtgenler, dikdörtgenler, elips, çokgen şekiller, balıkpulu, balıksırtı, baklava dilimleri, damalı ve zikzaklardan

meydana gelen zengin bezeme repertuarı birbiri ucuna ulanarak pencere kenarlarında kompozisyonlar oluşturmuştur. Beyaz zemin üzerine siyah ya da kırmızı boya yaygın olarak kullanılmıştır. Pencere kenarlarındaki bazı kompozisyonların uçlarına püskül şeklinde motiflerin eklendiği görülür. Bunlardan Uçhisar ve Göreme arasında uzanan Güvercinlik Vadisi’nin Göreme tarafında bulunan Durmuş Kadir Kilise’nin sonradan kapatıldığı düşünülen pencere açıklıklarında, beyaz zemin üzerine siyah boyalı kompozisyonlar görülür. Pencere üst tarafında yer alan beş açıklık güvercin giriş çıkışlarının sağlandığı deliklerdir. Bunların altında, üzerlerinde farklı bezemelerin bulunduğu altı sıra bordür yer alır. Aşağıdan yukarıya doğru sırasıyla üçgen zikzaklar daireler, karşılıklı yarım daireler, balıksırtı, “Z” formulu zikzaklar ve tekli yarım daireler bulunur (Görsel 8, çizim 2). Pencere üstlerinde ise balıkpulunu andıran şekiller görülmektedir.

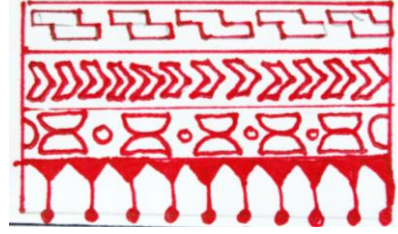


**Görsel 8, Çizim 2:** Güvercinlik Vadisi, Durmuş Kadir Kilise cephesinde yer alan geometrik bezemeler. (Savaş Maraşlı)

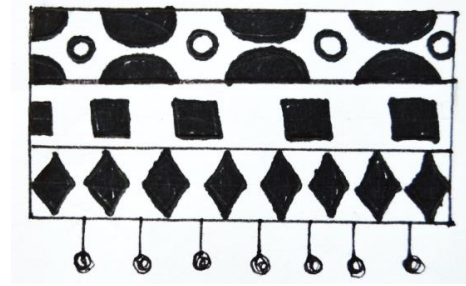
Güllüdere II Vadisi’nde yer alan bir güvercinlikte pencerenin alt tarafında siyah beyaz damalı bezeme kompozisyonunun uçlarına eklenen püskül şeklinde motifler sanki pencereye örtülen bir perde ya da örtü görünümü vermektedir (Görsel 9, Çizim 3). Kızılçukur Vadisi’nde ise kırmızı boya ile ucu püsküllü üçgenler, sırt sırta yarım daire, balıksırtı ve Z formulu zikzakla oluşturulmuş kompozisyon yer alır (Görsel 10, Çizim 4). Benzer örneklere Çavuşin Kasabası girişinde bulunan Nikeforos Fokas Kilise yanındaki güvercinlikte de rastlanmaktadır (Görsel 11, Çizim 5).



**Görsel 9, Çizim 3:** Güllüdere II Vadisi’nde güvercinlikte yer alan damalı bezeme. (Savaş Maraşlı)

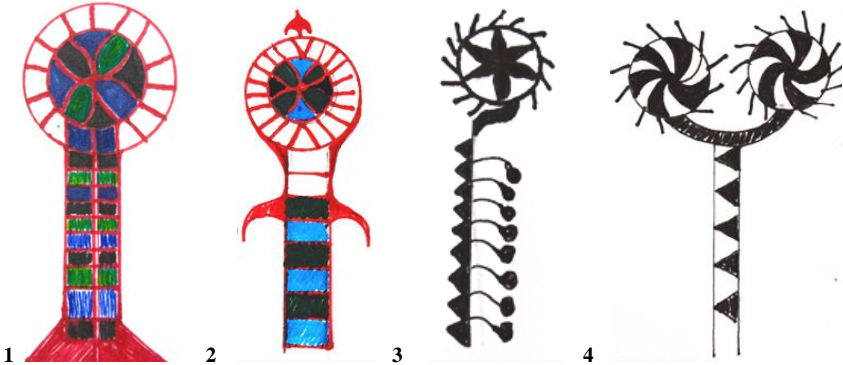


**Görsel 10, Çizim 4:** Kızılçukur Vadisi'nde yer alan kırmızı boyalı geometrik bezeme. (Foto: Mustafa Uysun. Çizim: Savaş Maraşlı)



**Görsel 11, Çizim 5:** Çavuşin Nikeforos Fokas Kilise geometrik bezemeleri. (Savaş Maraşlı)

Geometrik bezemeler arasında çarkifelek motifi çok sık kullanılmıştır. En yaygın olanı ayaklı olanlarıdır (Çizim 6). Genelde pencere kenarlarına simetrik şekilde yerleştirilmiş olan çarkifelek bezemelerinde renklerin yoğun olarak kullanıldığı görülür. Ancak tek başlarına rozet şeklinde olanları da vardır. Orta Asya Türk sanatında evren imgesi, tanrıya ulaşma, iyilik ve bereket, şans ve talih, topraktan gelip toprağa dönüşeceği gibi anlamları olan motif (Çetin: 2017: 356-358) sadece bir bezeme ögesi değildir.



**Çizim 6:** 1: Balkandere: 2: Balkandere 3: Güllüdere II 4: Güllüdere II. (Savaş Maraşlı)

## 2.2. Bitkisel Bezeme

Güvercinliklerin bezeme programında stilize edilmiş bitkisel motifler ve natüralist tarzda, dönemin beğenisini yansıtan çiçekler sık kullanılmıştır. Dal ve yapraklardan oluşan basit çiçeklerin yanı sıra (Görsel 12-13), servi ağacı ve karanfillerden oluşan daha gerçekçi kompozisyonlar da görülür. Servi ağaçları genellikle yan yana ve sıra halinde, karanfiller ise vazo içerisinde ya da serbest şekilde tasvir edilmişlerdir. Bunlardan başka türü belirlenemeyen vazolu çiçeklerde repertuarda yerini alır (Görsel 14-15).



**Görsel 12-13:** Çat Vadisi’nden stilize edilmiş bitki ve çiçek motifleri. (Savaş Maraşlı)



**Görsel 14-15:** Çat Vadisi’nden tanımlanamayan vazolu çiçekler. (Savaş Maraşlı)

Göreme Güvercinlik Vadisi’ndeki Durmuş Kadir Kilise’nin sol taraf pencere yan duvarında yer alan vazo içerisindeki karanfiller, gerçekçi bir betimleme anlayışıyla tasvir edilmiştir. Yuvarlak gövdeli ve ayaklı bir vazo içerisine tek bir kökten çıkan ve dallara ayrılan karanfiller, beyaz zemin üzerine siyah boya ile boyalıdır. Çiçeklerde ise koyu kırmızı renk hâkimdir (Görsel 16, Çizim 7). Benzer formlu başka bir örneğe Avanos’taki Zelve Vadisi’nde rastlanmaktadır (Görsel 17, Çizim 8). Natüralist üslupta çiçek yapma geleneği Kara Memi döneminden itibaren görülen bir uygulama

olmakla birlikte<sup>4</sup> vazoda içerisinde tasvir edilmeleri 18. yüzyıl özelliği sergiler<sup>5</sup>.



**Görsel 16, Çizim 7:** Göreme Güvercinlik Vadisi Durmuş Kadir Kilise’de yer alan vazoda karanfiller. (Savaş Maraşlı)



**Görsel 17, Çizim 8:** Avanos Zelve Vadisi, vazoda karanfiller. (Savaş Maraşlı)

<sup>4</sup> Kanuni Sultan Süleyman döneminde nakkashâne’nin başında bulunan müzehhip Kara Memi, tezhipte o zamana kadar var olan bezeme anlayışını değiştirerek çiçekleri yarı natüralist üslupta tasvir etmeye başlamıştır. Gül, lale, karanfil, sümbül gibi dönem çiçekleri doğadaki görünümüne yakın halleri ile kitap bezeme sanatında yerini alırlar. Bahçe çiçeklerinin yarı üslûplaştırılması ile oluşturulan bu yeni akımın öncüsünü Kanuninin şiirlerini içeren Muhibbî Divanı’nın nüshalarında görmekteyiz. Bu konuda daha geniş bilgi için bk. Demiriz, Y. (2009), “16. Yüzyıl Kitap Sanatında Çiçek”, *16. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı Sempozyumu*, İstanbul:11-12 Nisan 2000, s.146-147; Mesera, G.(2009), “Kanuni Sultan Süleyman’ın Sernakkaşı Karamemi”. *Hat ve Tezhip Sanatı* (ed. Ali Rıza Özcan), İstanbul. Bu izlenimci anlayış 18. yüzyıl ile birlikte gelişerek devam edecektir. Bu dönem ile birlikte çiçekler artık sadece yüzey doldurma elemanı değildir. Işık, gölge oyunları ve renk tonlamaları ile oldukça hacimli gözükten çiçekler, doğadaki görünümüne en yakın halde tasvir edilmeye başlamıştır. Daha geniş bilgi için bk. Birol, A. İ. (2010), “şükûfe”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C 39, 258-259.

<sup>5</sup>Vazo içerisinde çiçek, ya da buket tasviri yapma geleneği 16.-17. yüzyıllara kadar inen bir gelenek olmakla birlikte daha basit ve yüzeysel ele alınmışlardır. 18. yüzyıldan itibaren ise Osmanlıda Avrupa etkisinin de başlamasıyla natüremort üslubunda “vazoda çiçek” temalı tasvirler uygulanmaya başlar. Bu yüzyılın başlarına tarihlendirilen Topkapı Sarayı’ndaki III. Ahmed’in yemiş odasının kalemişi bezemeleri arasında yer alan vazoda içerisindeki çiçek ve buket tasvirleri, bu üslubun erken örnekleri olarak görülebilir. Bu konuda daha geniş bilgi için bk. Gül, S. (2017), “İstanbul Sur İçindeki Osmanlı Mezar Taşları Bezemelerinde Üslup Analizi (1703-1861)”, *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı* (Basılmamış Doktora Tezi), s. 343-357.

Güllüdere II Vadisi'nde yer alan ve sonradan güvercinliğe dönüştürülen Direkli Kilise'nin cephesinde yer alan pencerenin kenarlarında da vazo içerisinde karanfiller görülmektedir. Geniş yuvarlak bir kaide ile başlayıp koni şeklinde ağız kısmıyla sonlanan vazo içerisine yeşil dalları olan dokuz kırmızı karanfil yerleştirilmiştir (Görsel 18, Çizim 9). Yan duvar üzerinde de bu kez yuvarlak kaideli ve oval gövdeli vazo içerisinde 9 karanfil tasvir edilmiştir. Bir başka pencere kenarında da iki tarafa simetrik şekilde yerleştirilmiş karanfil demetleri görülür. Ancak resmin bulunduğu duvar yüzeyinin alt tarafı tahrip olmuştur (Görsel 19).



**Görsel 18, Çizim 9:** Güllüdere II Vadisi, vazo içerisinde karanfiller. (Savaş Maraşlı)



**Görsel 19:** Güllüdere II Vadisi'nde simetrik yerleştirilen karanfiller. (Savaş Maraşlı)

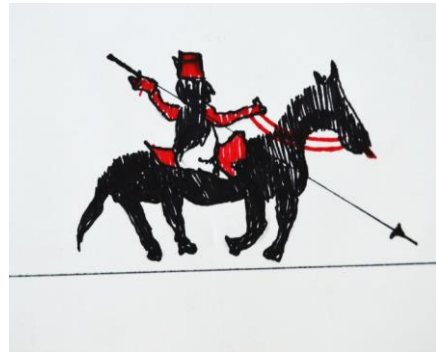
Ürgüp'e bağlı Çökek Köyü'nün kuzeyinde yamaçta yer alan bir güvercinlikte, pencere üzerindeki süslemeleri ile dikkat çekicidir. Kare biçimli beş sıra güvercin girişinin hemen üzerinde yan yana sıralanmış servi ağaçları görülmektedir. Servilerde dönüşümlü olarak koyu kırmızı ve yeşil renkler kullanılmıştır. Bu sıra servilerin hemen sol alt köşesine de iki adet servi ağacı işlenmiş olup ölçü olarak daha büyüktür (Görsel 20, Çizim 10). Buradan başka Güllüdere ve Zelve Vadilerinde daha şematik çizilmiş servi ağaçları ile karşılaşılr.



**Görsel 20, Çizim 10:** Ürgüp Çökek Köyü, pencere üzerinde yer alan servi ağaçları.  
(Savaş Maraşlı)

### 2.3. Figürlü Bezeme

İnsan ve hayvan tasvirlerinin yer aldığı sahneler güvercinlik cephelerine ayrı bir renk katmıştır. Bu grupta süvari tasvirleri içeren sahneler geniş yer kaplar. Bazı figürler elinde mızrak ile tasvir edilmiştir. Bu durumda at hareket halinde ya da şaha kalkmıştır. Bazılarında da binici atın geminden tutmuş yürümektedir. İnsan tasvirlerinin yer aldığı bir başka sahnede ise kılıç kalkan oyunu oynayan figürler göze çarpar. Kılıç-kalkan oyunu Ortahisar yöresinde şenliklerde hala oynanan eski bir Türk oyun geleneğidir (Ekmekçioglu ve ark, 2001:50-51). Bunların haricinde çok sayıda at ve güvercin tasvirlerine yer verilmiştir. Bir başka güvercinlikte ise deve çeken atlı tasviri oldukça ilginçtir. Balkandere Vadisi'nde bulunan (İbrahim Paşa Köyü yakını) ve sonradan güvercinliğe dönüştürülen Papa Yuhannis Kilisesi (Babayan Kaya Kilise) narteksinin yer aldığı vadiye bakan cephedeki süvari tasviri, gerçekçi bir şekilde işlenmiştir. Sahnede sola yönelmiş üniformalı bir süvari elinde bir mızrak tutmakta ve hamle yapmaktadır. Sahneye kırmızı ve siyah renkler hâkimdir (Görsel 21, Çizim 11).



**Görsel 21, Çizim 11:** Balkandere Vadisi, Papa Yuhannis Kilisesi'nde yer alan süvari tasviri.  
(Savaş Maraşlı)

Güllüdere II Vadisi'nde bulunan bir güvercinlikte ise pencerenin sol üst tarafında karşılıklı tasvir edilen iki kişi kılıç-kalkan oyunu oynamaktadır. Beyaz zemin üzerine koyu konturlarla yapılan figürler, karikatürize edilmiş



olup kıyafetler seçilebilmektedir. Şalvar benzeri kıyafet giyen figürler, sol ellerinde kılıç, sağ ellerinde kalkan tutmaktadır (Görsel 22, Çizim 12). Pencerenin sağ üst tarafında ise bir kişi atın yularından tutarak yürümektedir (Çizim 13). Şalvar ve başındaki başlık ilginçtir. Çavuşın Nikeforos Fokas Kilisesi girişinin üzerinde yer alan güvercinlikte pencerenin iki tarafına simetrik şekilde yerleştirilen atlar koşar şekilde tasvir edilmiştir (Görsel 23, Çizim 14). Balkanderesi Vadisi'nde ise soyut tarzda yapılan güvercinler görülür (Çizim 15).



**Görsel 22, Çizim 12:** Güllüdere II Vadisi'nde bulunan bir güvercinlikte kılıç-kalkan tutan figürler. (Savaş Maraşlı)



**Çizim 13:** Güllüdere II Vadisi'nde bulunan güvercinlikte atlı figür. (Savaş Maraşlı)



**Görsel 23, Çizim 14:** Çavuşın Nikeforos Fokas Kilisesi girişinin üzerinde yer alan karşılıklı at tasvirleri. (Savaş Maraşlı)

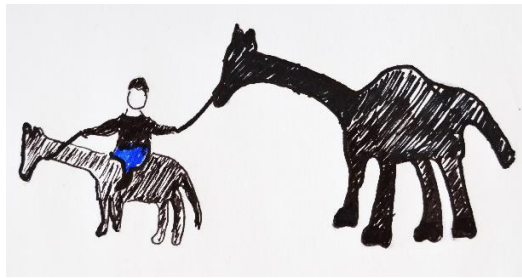


**Çizim 15:** Balkan Deresi (İbrahim Paşa Köyü karşısı) üzerinde yer alan güvercinlikte soyut güvercinler. (Savaş Maraşlı)

Figürlü bezemelere en iyi örneklerden biri Güllüdere II Vadisi üzerinde yer alan ve sonradan güvercinliğe dönüştürülen Direkli Kilisenin giriş cephesi üzerinde yer alan pencerelerin etrafında görülür. Geometrik kompozisyonun hemen altında deve çeken atlı figürü yerel özellikler gösterir ve oldukça gerçekçi tasvir edilmiştir. Biniciye kıyasla oldukça iri cüsseli tasvir edilen devenin hörgücü ve toynakları oldukça belirgindir. Binici ise şalvarı, sivri başlığı ve sivri burunlu ayakkabısıyla diğer örneklere benzerdir (Görsel 24, Çizim 16).



**Görsel 24:** Güllüdere II Vadisi üzerinde yer alan Direkli Kilise'deki deve çeken binici tasviri. (Savaş Maraşlı)



**Çizim 16:** Deve çeken binici tasviri. (Savaş Maraşlı)

#### 2.4. Nesneli Bezeme

Güvercinliklerin bezeme programlarında bitki, insan ve hayvan dışında nesnelere de kullanılmıştır. Vazo, masa, sandalye, kandil, nargile kullanılan nesnelere dendir. Bunların dışında bazı figürlerin ellerinde tuttıkları savaş aletleri de bu grupta yer alır. En ilginç nesnelere olan nargile,

Anadolu'da 19. yüzyıl duvar resimlerinde görülür. Örneğin 19. yüzyılın ikinci yarısına tarihli İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı'nda ve aynı yüzyıldan Safranbolu Yörük Köyü Sipahizâdeler Konağı'nın başodası'nda yer alan nargile tasvirlerinin (Şener, 2001:293,414) benzerleri, Çat Vadisi'ndeki güvercinliklerde görülür. Çat Vadisi'nde iki yerde tespit edilmiştir. İlk örnekte, mavi renkli bir masa üzerinde armudi gövdesi kırmızı renklidir. Masanın diğer ucunda ise sandalyede oturan bir figür görülür. Nargilenin marpuç ve ser kısımları ayırt edilebilmektedir. İkincisinde ise nargile kırmızı boyalı olup daha kaba ve özensiz görünümündedir. Masanın diğer ucunda oturan figür nargilenin marpucundan çekerken betimlenmiştir (Görsel 25-26). Kandiller ise günlük yaşamda kullanılan bir obje olarak bir diğer dönem modasıdır. Başta Balkanderesi olmak üzere vadilerdeki güvercinliklerde karşımıza çıkar (Görsel 27, Çizim 17).



**Görsel 25-26:** Çat Vadisi'nden nargile örnekleri. (Savaş Maraşlı)



**Görsel 27, Çizim 17:** Balkanderesi Vadisi'nden kandil örneği. (Savaş Maraşlı)

## **Sonuç**

Nevşehir Bölgesinde sayısız kaya oyma güvercinlik bulunmaktadır. Bu tarz yapıların ilk olarak ne zaman ortaya çıktıkları sorusuna bir cevap bulmak ise pek mümkün değildir. Ancak bölgede güvercin gübresinin tarımda kullanımından kaynaklı olarak bu tarihin Osmanlı ve Bizans dönemlerinden öncesine gittiği varsayılabilir. Bölgede Bizans dönemine ait

kaya oyma şarap işliklerinin sayıca fazlalığı dikkati çeker. Bu işliklerde işlenen üzümün önemli ham madde olmasından kaynaklı olarak, üzüm bağlarında verimi artırmak için güvercin gübresine ihtiyacın arttığı düşünülebilir. Dolayısıyla bu durum güvercinliklerin bu dönemde yaygınlaştığına işaret eder. Güvercinliklerin Osmanlı döneminde sayısının artmasının ise bölgedeki ihtiyacın yanı sıra, güvercin gübresinin ihraç ürünleri arasında sayılmasıyla ilgisi olabilir. Belki bu ihracatın bir kısmı, Kapadokya gibi zengin güvercinliklere sahip bölgeden karşılanmaktaydı. Ayrıca bölgede Bizans dönemine tarihli birçok kilise manastır ve müştemilatının güvercinliğe dönüştürülerek, güvercinlik sayısının artırılmasını da unutmamak lazım.

Güvercinlik pencere etraflarına yapılan bezemelerin tarihlendirilmesi ise nispeten daha kolaydır. Çünkü bazılarının üzerlerinde tarihleri vardır. Güvercinliklerdeki tarihlere bakıldığında bezemelerin 18.-20. yüzyılda yapıldıkları görülür. Yine bezemeler de bu konuda bize fikir verir. Bazı güvercinliklerde görülen vazo içerisindeki karanfil çiçeklerinin sunumu ve yan yana dizilen servi ağaçları gibi uygulamalar 18. yüzyılın ruhuna denk düşer. Asılı vaziyette duran kandiller de Osmanlının Batılılaşma dönemi tezyinat anlayışı içerisinde kullanılan objelerdendir. 19. yüzyılda ise nargile gibi yeni nesnelere dolaşımındadır ve duvar bezeme sanatında yerini almıştır. Yöre güvercinliklerinde çarkıfelek motifinin çok fazla kullanılmış olmasından dolayı özel bir anlam içerdiği düşünülebilir. Çarkıfelek motifinin arka planın ikonografik çözümlemesinde Orta Asya Türk kültürünün izleri görülmektedir.

Güvercinliklerde genelde hikâyeci ve bazen de esprili bir anlatım söz konusudur. Nargile içen adamlar, deve çeken insanlar, kılıç kalkan oynayan kişiler ve süvariler esprili birer hikâye ürünüdür. Yöredeki yaşantının ve bu resimleri yapan sanatçıların iç dünyalarının birer yansımasıdır. Zaten bezemelerde at, deve, güvercin gibi o dönem bölgede var olan hayvanların kullanılması da buna işaret eder. Peki neden kaya oyma güvercinliklerin cepheleri bezenmişti? Bu sorunun iki cevabı olabilir. Birincisi bölge insanının da söylemlerinde dile getirdikleri üzere, güvercinlerin dikkatini çekmek ve güvercinleri güvercinliklere alıştırmakla ilgili olsa gerek. Ancak sadece bu amaç ile yapılmış olsalardı figürlü, bitkisel, nesnel, geometrik gibi zahmet gerektiren kompozisyonlarla uğraşılmaz, nakışsız düz boya sürmek de yeterli olabilirdi. İkincisi ise yapılan bezemelerin, yerel sanatçıların kendilerini gösterebildikleri birer tuval görevi görmüş olmalarıyla ilişkili olabilir. Yerel sanatçılar, kendi iç dünyalarını, sosyal çevre ve yaşantılarını dönemin modası olan bazı motif ve sembolleri kullanarak kendilerini gösterebildikleri birer alan yaratmışlardı.

## Kaynakça

Bekleyen, Ayhan. (2007). “Diyarbakır Kırsalındaki Güvercinevleri:

Boranhaneler, Karaçalı (Tilalo) Köyü”, *Trakya Univ JSci*, 8(2), ss. 99-107.

Birol, A. İ. (2010). “şükûfe”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C 39, ss. 258-259.

Büyükmihçı, G. (2006). “19. Yüzyıl Anadolu’sundan Günümüze Yansıyan Özgün Bir Tarımsal Ticaret Yapısı: Güvercinlikler”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21, (2), ss. 97-119.

Çetin, Y. (2017). “Türk-İslam Bezeme Sanatında Gamalı Haç (Svastika) İle Çarkıfelek Motiflerinin Köken Ve İkonografik Anlamları Üzerine Bir Değerlendirme”, *Social Sciences Studies Journal*, Vol:3 Issue:8 pp:353-365.

Çerçi, F. 2003. “Haberleşme hizmetleri ve Osmanlı Devleti’nde ulak organizasyonu”, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Tetkikleri Dergisi*, 20: 190-221.

Demenge, G. (2010). “Güvercinlikler”, *Geçmişten Geleceğe Nevşehir Kültür ve Tarih Araştırmaları Dergisi*, 13, ss. 3-7.

Demiriz, Y. (2000). “16. Yüzyıl Kitap Sanatında Çiçek”. *16. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı Sempozyumu*. İstanbul 11-12 Nisan.

Dirik, K. 2009. “Kapadokya Bölgesi’nin Jeolojisi, Jeomorfolojisi ve Bunların Bölgedeki Medeniyetler Üzerindeki Etkisi” *1. Tıbbi Jeoloji Çalıştayı Bildiriler Özeti*, 30 Ekim-1 Kasım, Ürgüp/ Nevşehir, s. 6-9.

Gülyaz, M. (2000). “Güvercinlikler”, *Kapadokya* (ed. Metin Sözen), Ayhan Şahenk Vakfı Yayınları, İstanbul.

Gül, S. (2017). “İstanbul Sur İçi’ndeki Osmanlı Mezar Taşları Bezemelerinde Üslup Analizi (1703-1861)”, *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı* (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul.

Güney, E. (2009). “Nevşehir Yöresinde Cehri Yetiştirilmesi ve Ticareti”, *Geçmişten Geleceğe Nevşehir Kültür ve Tarih Araştırmaları Dergisi*, 11, ss. 44-47.

İmamoğlu, V. Korumaz, M. & İmamoğlu, Ç. (2005). “A Fantasy in Central Anatolian Architectural Heritage: Dove Cotes and Towers in Kayseri” *Metu Jfa*, 22(2), ss. 79-90.

- Karakaya, Ç. N. (2014). “Kayseri'nin Gesi Beldesi, Küçük Bürüngüz(Subaşı) Köyü İle Ağırnas Vadisi'ndeki Bizans Dönemine Ait Sivil-Zirai Kaya Yapıları”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 9/10 Fall 2014, ss. 335-358.
- Mesera, G. (2009). “Kanuni Sultan Süleyman'ın Sernakkaşı Karamemi”. *Hat ve Tezhip Sanatı* (ed. Ali Rıza Özcan), Ankara, ss.361-377.
- Özdemir, M. & Kayabaşı. N. (2005). “Kahramanmaraş İlinde Ayakkabı Yapımı”, *Milli Folklor*, 66, ss. 75-81.
- Somuncu, M. (2004). “Cehri üretimi ve ticaretinin 19. yüzyılda Kayseri ve Çevresi Ekonomisindeki Önemi”, *Erciyes Üniversitesi İktisadi ve Ticari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 22, ss. 99-125.
- Şener, D. (2011). XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri, *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı* (Basılmamış Doktora Tezi), Ankara.

### **Extended Abstract**

The soft tufface surface structure, which is characteristic of Nevşehir region, has made these regions habitable since the ancient times and has been a gift of custom nature to humanity. Fairy chimneys and valleys formed by volcanic, tectonic and erosion have been transformed into settlements over time. Easily carved tuffs have been shaped according to the needs of different cultures and periods. Even sometimes a place has been transformed into another place according to need in a different period. Engraved spaces in accordance with the needs paved the way for the emergence of specifically civil architecture (housing), religious architecture (monasteries-churches-mosques-tombs), defense structures and agricultural structures (linseed oil workshops, dovecots, bee yards, wine workshops, warehouses, stables). Being one of these structures, dovecots, which are actually rare in Anatolia, are mostly found throughout the Cappadocia region. There are thousands of pigeon-lofts (dovecots) carved into the valleys around Nevşehir, the upper sides of the valleys, rocky areas or fairy chimneys. The rock carving dovecots around Nevşehir do not have a specific architecture plan. They can be both single storey and multi storey. They can be carved into a rock block on a slope of a hill or individual fairy chimneys. The multi-storey dovecots that can be seen in almost every valley are found mostly in Çat, Soğanlı, Gomeda, Üzengi, Uçhisar, Göreme and Zelve Valleys. In the upper parts of the facades facing the valleys, there are unique pigeon entrances, which consist of single, two or three rows of pierced holes. Apart from these, there is not much space. There is only human entry, which is needed during collection and removal of fertilizers. The interior of pigeon-

lofts can consist of a single space or two, three or complex plan schemes. In general, specific points are carved for pigeons to use with a width of 25-30 cm and a depth of 15-20 cm. The central part is the reservoir where the pigeon manure is collected. Deep bowls carved into the rocks found in some places must have been made for the pigeons' need to drink water. Rock carved dovecots in the Nevşehir region attract attention with their painted decorations. Painted on a white background, red, black, blue or green color is used in the decorations which may be geometric, vegetable, figured, objected. The most common type of decoration in dovecots is the geometric form. The rich repertoire of circles, semicircles, triangles, rectangles, rectangles, ellipses, polygonal shapes, fish scale, herringbone, diamond slices, checkered and zigzags were used at each end to form compositions on the edges of windows. Stylized floral motifs and naturalistic flowers are used in the pigeon lofts. Cypress tree and carnation flowers are quite realistic. Generally, the cypress tree is depicted side by side in a row, while carnations are depicted in vase or freely. Apart from these, unidentified vase flowers were included in the repertoire. It is seen that the depictions of humans and animals on the pigeon fronts are quite common. The figures depicted in cavalry occupy a large space and some have spears or swords in their hands. The horse is in motion or has risen to curvet position. In some, the rider is on the horse with the rope in his hands. In another scene where human depictions are observed, the figures playing the sword and shield game. In addition, plenty of depictions of horses and pigeons are included. In another pigeon, the depiction of horsemen drawing camels is quite interesting. In the decorations of pigeon lofts, lots of objects other than plants, people and animals were used. Vases, oil lamps, tables, chairs, hookahs are among those. On the sides of some pigeon entrances, the writings of Ottoman character are also very noticeable. Among them, "mashallah" are used extensively.

It is very difficult to determine when pigeon-lofts first appeared in the region. However, it should be Byzantine-Ottoman times. Limitation of agricultural areas due to the Geological and soil structure of the region, required the use of dove fertilizer in order to increase the productivity of agriculture and therefore dove breeding became important. Why did they use fertilizer so much in the area? One of the answers to the question is to increase the productivity in viticulture. Thus, there is a direct relationship between the large number of Byzantine wine workshops and the high number of pigeons. For this reason, the early examples of pigeons must have survived the Byzantine period. Its widespread use during the Ottoman period may be related to its use in the region as well as its export. Many church monasteries and monasteries dating back to the Byzantine period in the region were converted into pigeon lofts and the number of pigeons increased in this period. The decorations on the facades of the pigeon-lofts indicate the Ottoman period. Both the date carved on them and the stylistic and composition features belong to the 18<sup>th</sup> century and later. It is possible to

understand this from the commonly used motifs such as carnation flowers in the vase and cypress trees arranged side by side. The use of objects such as hookah is in accordance with the 19<sup>th</sup> century understanding. It is mentioned in the discourse of the people of the region that the purpose of making colorful painted decorations in pigeon-lofts is to attract the attention of pigeons and to attract pigeons to pigeon-lofts. If the decorations on the sides of the windows had been made only to attract the attention of pigeons, instead of maintaining a more laborious work such as figurative, vegetative, object-oriented, geometric compositions; it would be sufficient to paint the walls without ornamentations. While the local artists were probably attracting the attention of pigeons with their ornaments, the fashion of the period must have reflected some of their inner worlds, social environments and even their sense of humor by using some motifs and symbols.



## BATILI KADIN SEYYAHLARIN ANLATIMLARINDA OSMANLI KADINI\*

Seda AĞIRBAŞ\*\*

### Öz

Osmanlı toplumunun Osmanlı kültürü ile sanatının çeşitli yönlerinin aydınlatılmasında Avrupalı gezginlerin yazdıkları seyahatname, anı, günlük, mektup türündeki eserlerin bir kaynak olarak kullanılmasındaki yararları bilinmektedir. 19. Yüzyıl seyahat kültürü açısından kadınların aileleri ya da tek başlarına Doğu gezilerine çıkma imkânına kavuştuğu bir dönem olmuştur. Osmanlı kültürü ve sanatının başka alanlarında olduğu gibi Osmanlı harem de birçok seyyahın ilgisini çeken konuların başında gelmektedir. Batılılaşmayla birlikte Osmanlı İmparatorluğu ve yeni düzenin gerekliliği kadına bakışa yeni bir boyut kazandırmış, belirtildiği gibi kadın seyyahların Türklerin haremine davet edilip oradaki kadınları gözlemlemeleri, daha gerçekçi sonuçların alınmasını sağlamıştır. Doğu hakkında kadınların kaleme aldığı seyahatname geleneğinin 18. yüzyılda Lady Mary Worthley Montagu'yle başladığı bilinmektedir. Bu sürecin ardından Osmanlı İmparatorluğu'na, başkent İstanbul'a ve Doğu'ya gelen kadın seyyahların Osmanlı kadınına bakışı ve yaklaşımı bu tarz çalışmalara farklı bir perspektiften bakılmasını sağlamaktadır. Bu çalışma bağlamında ele alınan kadın seyyahların anlatımlarında Osmanlı kadını, yasal hak ve özgürlükleriyle, günlük yaşamıyla, eğitimi, gelenek ve görenekleriyle, din ve inanış biçimiyle, eğlence yaşamıyla ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Doğu, Seyyah, Seyahatname, Harem, Osmanlı Kadını.

## OTTOMAN WOMEN IN THE IMPRESSIONS OF THE WESTERN WOMEN TRAVELERS

### Abstract

The advantages of using such literal works as travel books, journals, and diaries written by the European travelers, as a source in the enlightenment of the diverse aspects of Ottoman Empire's Ottoman culture and art are well-known. In terms of the travelling culture, 19th century was the period when women found the opportunity to go on an Eastern trip either with their families or by themselves. The Ottoman harem is the leading subject arousing the interest of many travelers as in the other areas of the Ottoman culture and art. The Ottoman Empire along with the westernization and the necessity of a new order brought a new aspect to woman perspective and due to the fact that women travelers were invited to the harem of the Turks and observed the women there enabled obtaining more realistic results.

\* Çalışma, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Prof. Dr. Semra Daşçı danışmanlığında yürütülen “İngiliz Gezgin Mary Adelaide Walker’ın Eserlerinde Osmanlı Dünyası” başlıklı tamamlanmış doktora tezindeki araştırma, yayın ve incelemelere dayanılarak hazırlanmıştır.

\*\* Öğr. Gör. Dr., Ege Üniversitesi, Bergama Meslek Yüksekokulu, Eser Koruma Bölümü, seda.agirbas@ege.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-26495078>.

*It is known that the travel book tradition written by women about the East started with Lady Mary Wortley Montagu in the 18th century. After that period, the viewpoint and approach of the women travelers going to the Ottoman Empire, capital İstanbul and the East towards the Ottoman woman enable us to evaluate such studies with a different perspective. Within the context of this study, the Ottoman women discussed in the narrations of women travelers are addressed under the titles of the Ottoman women with their legal right and independence, daily lives, education, customs and traditions, religion and beliefs and leisure.*

**Keywords:** *East, Traveler, Travel Books, Harem, Ottoman Woman.*

## Giriş

Sosyal ve kültürel yaşantısıyla Osmanlı kadınının kadın seyyahların yazmış oldukları seyahatnamelerde nasıl tasvir edildikleri, sosyal ve kültürel yapılarıyla Osmanlı toplumundaki konumları altı başlık altında incelenmiştir. Bu bölümlerde tüm detaylar Batılı kadın seyyahların izlenimleri ve söylemleri doğrultusunda ele alınıp görsellerle birlikte desteklenmiştir. Konuyla ilgili ulaşılabilen kaynaklar doğrultusunda ve araştırmanın sınırları dâhilinde incelenen seyahatnameler tarihsel bütünlük içinde ele alınmıştır.

Bu çalışmada yer alan seyyahların çoğu 19. Yüzyılda Osmanlı başkentine gelmiş kadın gezginler ve seyahatnameleridir. Batılılaşmayla birlikte dışa açılmaya çalışan Osmanlı İmparatorluğu ve yeni düzenin gerekliliği kadına bakışa yeni bir boyut kazandırmış, belirtildiği gibi kadın seyyahların Türklerin haremine davet edilip oradaki kadınları gözlemlenmeleri, daha gerçekçi sonuçların alınmasını sağlamıştır. Bu seyyahlar arasında ilk olarak 18. Yüzyılda İstanbul'a büyükelçi olarak atanan eşiyile birlikte gelen Lady Mary Worthley Montagu olmuştur. İstanbul'da kaldığı süre boyunca dostlarına yazmış olduğu anılarını *Türkiye Mektupları* adı altında toplamış ve onun bu eseri Batı'da büyük bir yankı uyandırmıştır.

Montagu'yü takip eden seyyahların ardından Elizabeth Craven'ın 1786'da *Türkiye (A Journey Through the Crimea to Constantinople)* isimli eseri, Miss Julia Pardoe'nun *Sultanlar Şehri İstanbul (The City of the Sultan and Domestic Manners of the Turks, in 1836)* adlı seyahatnamesi, Lady Emelia Bthyna Hornby'nin *Kırım Savaşı Sırasında İstanbul (Constantinople During The Crimean War, 1863)*, Lucy Mary Jane Garnett'in *Türkiye'nin Kadınları ve Folklorik Özellikleri (The Women of Turkey and Their Folklore, 1890)*, Annie Jane Tennant Harvey'in *Türk Haremleri ve Çerkez Evleri (Turkish Harems and Circassian Homes, 1871)*, Mary Adelaide Walker'ın *Doğu Yaşamı ve Manzaraları (Eastern Life and Scenery with Excursions in Asia Minor Mytilene Crete and Roumania, 1886)* Osmanlı kadınına tüm boyutlarıyla gözler önüne seren sayısız seyahatnamelerden sadece birkaçıdır.

Konu başlıkları altında yer alan görseller dönemin Oryantalistlerinin çalışmalarından elde edilmiştir. Bu konuda Semra Germaner-Zeynep İnankur'un *Oryantalizm ve Türkiye (İstanbul, 1989)* ile *Oryantalistlerin*

*İstanbulu (İstanbul, 2008)* adlı yayımları, Suraiya Faroqhi'nin *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam (İstanbul, 2011)* adlı kitapları yararlanılan kaynaklar arasındadır. Bu çalışmayla 19. Yüzyılın ikinci yarısında kadın seyyahlarla birlikte Osmanlı coğrafyasında bulunan erkek seyyahların ve oryantalistlerin de Osmanlı toplumunu ve kadını nasıl değerlendirdiğini izlemek ve karşılaştırma yapabilme olanağı sağlamaktadır. Böylelikle bu alanda yapılan veya yapılacak araştırmalara bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## 1. YASAL HAK VE ÖZGÜRLÜKLERİYLE OSMANLI KADINI

*Türkiye Mektupları (Turkish Letters)* adlı yapıtı Lady Mary Montagu'nun İstanbul'da geçirdiği iki yılın gözlemlerinin sonucudur ve bu eserinde Türk yaşantısına ve geleneklerine oryantalist söylemin dışında sempatik bir tutumla yaklaştığı görülmektedir. Seyahatnamesini oluşturan mektuplarında Osmanlı günlük hayatında kadının konumuna, harem ve hamam yaşantısına tanıklık etmektedir (Barın Akman, 2011:31). Lady Montagu ve ardından gelen pek çok kadın seyyahın üzerinde durduğu en önemli konular arasında Osmanlı kadını ve haremi, Türk kadınının toplumdaki ve ailedeki yeri ve kadın-erkek ilişkileri olmuştur. Erkek seyyahların aksine kadın seyyahların hareme girebilmeleri onlara kapalı olan harem iç dünyasını izleyebilme olanağı sağlamıştır (Can, 1997:204).

Batı'da yaygın olan inanışın aksine Osmanlı kadınının, hakları elinden alınmış bir köle olmadıklarından, Batıdaki hemcinslerine göre pek çok konuda geniş haklara sahip olduklarından bahseden Montagu İslami öğretilerin eşliğinde kadına mal edinme, malını yönetme ve boşanma gibi hakların verildiğinden söz etmektedir (Montagu, 1977:132).

Osmanlı'da kadın yaşantısının büyük çoğunluğunu harem adı verilen mekânda geçirmiştir. Kökeni Arapça olan *harem* sözcüğü kutsal alan anlamına gelmektedir. Haram ise dokunulması yasak olan şeydir. Birbiriyle karıştırılan bu iki sözcük de aynı kökten türemiştir. Harem, genel girişin yasak veya denetim altında olduğu, içinde bulunan kadınların belli davranış kurallarına uygun şekilde yaşadığı bir mekânı ifade etmektedir (Pierce, 1996:2).

Hayatını haremde geçiren Osmanlı kadınının evlilik, boşanma, miras ve mal edinme gibi yasal hak ve özgürlükleri kadın seyyahların anlatımlarında yerini bulmaktadır. Kanun önünde Osmanlı kadınının dönemin Batılı kadınlarına göre evlilik, boşanma, mal edinme konularında daha fazla hakka sahip oldukları gözlenmektedir. İslam hukukuna göre *mahr* denilen nikâh parası erkek tarafından kadına verilmekte, evlendikten sonra hukuksal olarak kadın bu servetinin denetimini elinde tutabilmektedir (Ortaylı, 2009:95-97).

Çok eşlilik, Osmanlı topraklarını ziyaret eden pek çok seyyahın üzerinde durduğu ve gerçekliği üzerine tartışmalar olduğu bir kavram olarak bilinmektedir. Suraiya Faroqhi'nin Osmanlı kültürünü ve gündelik yaşamını anlattığı kitabında kayıtlı belgelerde, özellikle veraset listelerinde

eş olarak çok ender iki kadının adının geçtiği ifade edilmekte, Osmanlı'da çok kadınla evliliğin Batılı araştırmacılar tarafından abartıldığı gözlenmektedir (Faroqhi, 2011:128-130)

Montagu *Türkiye Mektupları*'nda, "Türklerde şeriat dört kadınla evlenmeye izin veriyor ama kibar erkekler bu izinden istifade etmiyorlar. Tanıdığım sadece defterdarın birkaç cariyesi var. Bunlar selamlığın bir kısmında oturuyor. Çünkü bir hanıma hizmet etmek üzere alınan cariyeler tamamen o hanımın hakimiyeti altına giriyor" şeklindeki cümleleriyle çok eşliliğe sıkça rastlanılmadığını belirtmektedir (Montagu, 1977:55).

Lucy Mary Jane Garnett da çok eşliliğin Osmanlı'da çok nadir rastlanan bir durum olduğunu şu sözleriyle dile getirmektedir:

Sanılanın aksine bir Osmanlı ailesi hiç de evin reisiyle evli birçok kadından oluşmaz. Aslına bakılırsa günümüzde Türk işçi sınıfında tek eş kuraldır ve daha varlıklı sınıflarda birden fazla eş istisnadır; her zaman böyle olduğu açıktır. Bir Türk erkeğini ikinci bir kadın alarak masrafa girmeye –çünkü ikinci bir eş ilave bir daire, özel hizmetçiler ve çeyiz parası gibi ciddi bir masraf gerektirmektedir- ve evdeki huzurun bozulması riskini almaya yönelten sebep ilk eşin çocuk doğuramamasıdır. Koca eğer isterse kadını boşayabilir ama nikâh akdinde öngörülen mihrî (çeyiz parasını) ödemeye ve boşanmanın getireceği ayıbı kabul etmeye mecbur kalır (Garnett, 2009:502).

Çok eşliliğin yaygın olmadığını belirten bir başka kadın seyyah Georgina Adelaide Müller de bir erkeğin ikinci eş alma nedeninin ilk karısından çocuklarının olmamasından kaynaklandığı ifade eder (Müller, 2010:121).

Yetişkinliğe eriştiklerinde hukuksal kimlik kazanan Osmanlı kadını hakkını arayacağı mercilere başvurabiliyor, haksızlığa uğradığında kadıya yani mahkemeye gidebiliyordu. Ancak mahkemelerde karşılaştıkları bir takım zorluklar söz konusuydu, şeriata göre bir kadının tanıklığı erkeğinkinin yarısına eşitti. Pek çok olayda iki erkek şahit ya da bir erkek ve iki kadın istenmekteydi. Osmanlı toplumunda hiç evlenmeden yaşamını tamamlayan kimselerin çok az hatta nadir olduğunu belirten Faroqhi, boşanmanın da sık görülen bir olay olduğunu ifade eder. Boşanmayı koca istemişse kadının miktarı daha evlenirken kararlaştırılmış olan ve ayrıca üç aylık geçimini sağlayacak parayı ödemesi gerekmektedir (Faroqhi, 2011:128-130).

Fanny Davis, *Osmanlı Hanımı* adlı eserinde nikah parası olarak bilinen mihrin boşanma sonucunda verileceği gibi nikahındaki kocasının ölmesi durumunda da bu parayı alma hakkına sahip olduğuna değinir (Davis, 2006:138).

İlber Ortaylı boşanmanın Osmanlı toplumunda evlilik gibi doğal bir konu olduğuna, İslam hukukuna ve Osmanlı'daki uygulamalarına göre kadının boşanma için geçerli bir sebep göstermesi gerektiğine yer vererek bunların bugünkü medeni kanunda da aynen geçerli olduğunu belirtir (Ortaylı, 2006:42).

Türkler aile hayatında sosyal konum ve kurallara saygı gösteren nadir uluslardandır şeklindeki ifadesiyle Julia Pardoe, toplumdaki kişilerin kesinlikle saygısızlığa yer vermediklerini, evin hanımefendisinin eşi tarafından selamlığa oturmaya çağırıldığı zaman kocası oturmasını söyleyinceye kadar ayakta beklediğini belirtir (Pardoe, 1997:41). Ancak Lady Montagu, Elizabeth Craven, Sophia Lane-Poole ve Julia Pardoe'nun aralarında bulunduğu pek çok kadın seyyah harem kapısının önüne evin hanımının koyduğu sarı çarıkların, kadınların kocalarına karşı kendi kişisel alanlarını koruyabilme gücünü de verdiğini ifade ederler. Harem kapısında çarıkları gören koca kesinlikle kadının alanına müdahale edemez; eşinin kendisinin müsait olduğunu bildirmesine kadar *selamlıkta*<sup>1</sup> bekler (Melman, 1995:87).

Osmanlı arşiv kayıtlarından devletin kadınların haklarını koruma konusunda pek çok önlemi aldığı bilinmektedir. Kimsesiz ve geliri olmayan kadınlara da maaş bağlandığı pek çok zengin kadının sokakta kalmış küçük kızları büyüttüğü ve evlendirdiği de söylenmektedir (Yancı, 2016:386-388). 1897 yılında İstanbul'da bulunan Agnes Dick Ramsay, *Türkiye'de Günlük Yaşam (Everyday Life in Turkey)* adlı yapıtında Osmanlı kadının söz konusu haklara sahip olduğu gibi erkekler tarafından da saygı gördüğüne değinmektedir. "Bu ülkede Türk kadınlarının kocalarının sefil birer kölesi olduğu ve gerçek hayatta Türk erkeklerinin eşlerinin bir çeşit katili olduğu yaygın bir inanıştır. Bana öyle geliyor ki bu durum, yabancıların varsaydıkları gibi yaygın değildir." Ayrıca şimdye kadar hiç evlenmeden yaşlanmış birine rastlamadığını belirterek İslam inancının bir erkeğe dört kadınla evlenme hakkını verdiğini bildiğini ancak çok eşliliğin sıradan insanlar arasında yaygın olmadığını dile getirir (Ramsay, 2015:76).

## 2. GÜNLÜK YAŞAMIYLA OSMANLI KADINI

Osmanlı'da harem hayatı ve teşkilatının Edirne Sarayı'nın yapılmasıyla başladığı İstanbul'un alınmasının ardından geliştiği tahmin edilmektedir. Harem teşkilatının Fatih Sultan Mehmet zamanında Enderun Mektebi ile birlikte yapıldığına dair bilgi ve belgelerin de mevcut olduğu söylenmektedir (Uluçay, 2013:204-205).

Ortaylı, Topkapı Sarayı'nın en çok sözü edilen ve en yanlış bilinen yeri olarak haremi, sarayın ve devlet protokolünün en başta gelen bölümü, valide sultanın başında yer aldığı, padişahın evi ve kadınlarının yaşadığı mekan olarak tanımlar. Harem halkının ayrıca cariyelerden, ikbal denilen gözdelerden, hasekilerden nihayetinde kalfa ve ustalardan oluşan görevlilerden oluştuğunu, belli bir düzen hatta kurallar çerçevesinde işleyen bu kurumun eğlencelik bir yer olmadığını, her şeyden önce bir ailenin yaşamını sürdürdüğü özel bir mekân, bir ev olduğunu belirtir (Ortaylı, 2007:73-79).

<sup>1</sup> Selamlık, Türk erkeklerinin birbirleriyle ve misafirleriyle karşılaştığı, evlerinin dışı açık bir bölümdür. Haremlik'in karşıtı olarak adlandırılır (Schiffer, 1999:275).

İlk bölümde de yer verildiği üzere harem, genel girişin yasak veya denetim altında olduğu ve içinde belirli kişilerin ya da belirli davranış biçimlerinin yasak olduğu bir mekânı ifade etmektedir. Bu ister Padişah sarayının, ister üst rütbeli bir yönetici konağının ister herhangi bir hanenin olsun özel yaşama ilişkin bölümleriyle ve uzantısı olarak burada yaşayan kadınlarını kastetmektedir. Söz konusu kadınlarla kan bağı olmayan erkeklerin girişinin kısıtlanmasından dolayı harem ismiyle anılan kurum, Oryantalist düşüncenin hâkim olduğu Doğu'ya ait fantastik, cinsel arzuların yaşandığı mekânı ifade etmiş olsa da özellikle kadın seyyahlar tarafından yazılan gezi notları ve seyahatnameler aracılığıyla bu fikre dair bazı ön yargıların ortadan kalktığı da zamanla görülmüştür (Düğer, 2016: 99-100).

Saray dışında özellikle zengin ve yönetici sınıfın evlerinde de haremlik/selamlık düzeni bulunmaktaydı. Bu evlerdeki haremlerde de saray haremine benzer kurallar hüküm sürmekteydi. Bu tür haremler hakkındaki bilgilerin hem ayrıntılı hem de gerçeğe yakın olmalarının Türklerin geleneksel konukseverliği nedeniyle bu tür haremın kapılarını zaman zaman yabancılarla açmalarından kaynaklandığı bilinmektedir (Evren ve Girgin Can, 1997:209)

Seyahatnamelerde kadınların kapalı bir hayat yaşadıkları, toplumsal yaşama çok katılmadıkları ve eğitim öğretimle pek ilgilenmedikleri belirtilmiştir. Her ne kadar Osmanlı Devleti'nde kadınların aktif bir meslek hayatından bahsedilmese de kendi haremlerinin yönetimini ve kontrolünü ellerinde tuttıkları bilinmektedir (Yancı,2016:391).

Bilindiği gibi gerek III. Selim'in kız kardeşi Hatice Sultan, gerek II. Mahmut'un kız kardeşi Esmâ Sultan gerekse Abdülmecit'in kızı Fatma Sultan ki bunlar sadece birkaçı- bunun gibi pek çok sultanlar haremlerinin yönetimini ellerinde bulundurmuşlardır. Yanı sıra Türklerin saray dışında yaşayan kesiminde, evlerde de yemek pişirilmesinden, hizmetçi kızların eğitimine, misafir ağırlamaktan çocukların bakımına kadar evdeki tüm işleri kadınlar yapmaktaydı. Evlenecek yaşa gelinceye kadar çoğunluğu köle kızlardan oluşan haremde bir iş bölümü söz konusuydu ve bunun başında da haremın en üst yetkilisi harem ağaları bulunmaktaydı aynı zamanda kadın efendilerine karşı sorumluydular. Mary Adelaide Walker, *Eastern Life and Scenery (Doğu Yaşamı ve Manzaraları)* adlı seyahatnamesinde Fatma Sultan'ın (Zeynep takma ismiyle) Sadrazam Reşit Paşa'nın oğlu Ali Galip Efendi'yle evlendirildikten sonra babası Padişah Abdülmecit'in haremi kadar büyük olmasa da kendi haremini yönettiğini ifade etmektedir. Usta ve kalfalardan en aşağıdaki halayıklara kadar evinin düzenini sağladığını; yetenekli ve kültürlü Fatma Sultan'ın devlet işleri hakkında da engin bilgiye sahip olduğunu, hatta kendi portre siparişini haremde verdiğini söylemektedir (Walker, 1886:7).

Montagu'nün mektuplarında belirttiği gibi harem yabancı bir erkeğin girmesinin mümkün olmadığı dışarıdan kesinlikle görünmeyen sadece yüksek duvarlarla çevrili bahçelerin görülebildiği, içinde kadınların sahip oldukları özgürlüklerle birlikte yaşadığı bir kurumdur. Saray veya saray

dışındaki haremlere misafir olarak girebilen kadın seyyahlar haremde gördüklerini okuyucuyla paylaşmaktan çekinmemiştir. Kadın seyyahlardan Julia Pardoe II. Mahmut'un kız kardeşi Esmâ Sultan'ın davetlisi olarak girdiği haremde halayıklar tarafından beyaz mermer döşeli, sütunlarla destekli görkemli bir sofada ağırladıklarından, minderlere oturduktan sonra Sultan'ın ellerini çırpmasıyla halayıkların ellerinde kahvelerin şekerlemelerin olduğu ikram tepsileriyle odaya girdiklerinden bahsetmektedir (Pardoe, 2010:211).

Kadın seyyahların çoğunun özellikle kaldıkları İstanbul'da gördüklerini aktarmaktan ve haremleri ziyaret etmekten hoşnut oldukları anlaşılmaktadır. Durand De Fontmagne de bunlardan biridir. *Kırım Harbi Sonrasında İstanbul* adlı yapıtında İstanbul'da gördüğü birkaç haremde edindiği izlenimlerini paylaşmak istediğinden bahseder. Marmara kıyılarında konumlanmış, bir süre sonra yıkılacağını haber aldıkları bir haremi ziyaret etmek için yola çıkmışlardır. Kendilerini zenci bir haremağasının karşıladığını, iki katlı evin kubbeli geniş aydınlık salonuna buyur edildiklerini söyler. Sayısız pencereden giren gün ışığıyla aydınlanan küçük boyutlu ahşap sarayın içinin zengin bitkisel süslemelerle sarı ve pembe tonlarla boyalı olduğunu aktarır. Ayrıca salona buyur edildikleri sırada yere eğilmiş namaz kılan genç kadınların varlığından Müslüman kadınların dindar ve nazik insanlar olduğundan da bahseder (Fontmagne, 1977:249-250).

İstanbul ve saray dışında Anadolu'da da Türk evlerini ziyaret eden pek çok kadın seyyahların varlığı bilinmektedir. Arkeolog eşiyile seyahat eden Ramsay de Afyonkarahisar'da çoğunlukla Türklerin yaşadığı Şuhut kasabasında bir Türk köy evini ziyaret etmiştir. Rehberiyle birlikte giriş kapısını çaldıkları evde zenci bir kız tarafından karşılanan seyyah, iki katlı geniş bir eve buyur edilmiştir. Evin dış görünümünü tarif ettikten sonra ahşap oymalı bir dolabın bulunduğu odaya geçmişlerdir. Odada ayaklarını kıvrarak sigara içen evin hanımının divan üzerinde oturduğundan, tombul hatlara, dik bir buruna ve siyah parlak gözlere sahip olduğundan bahsetmiştir. Ayrıca sert görünümlü yaşlı bir kadınla, iki kızları ve gelinin yaşadığı söz konusu evin haremde sohbetler edildiğine, ziyafetlerin düzenlendiğine ve yemeklerin hazırlandığına değindikten sonra, merdivenlerle çıkılan bir üst odada gelinin sergilenen çeyizinden de söz etmiştir (Ramsay, 2015:90-92).

Yine Anadolu'da bir köyde harem ziyareti gerçekleştiren Grace Ellison da Bursa Hamitler Köyü'nde bir köy okulunda çalışan öğretmenin evine misafir edilmiştir. İki katlı, dört odalı evde ikamet eden öğretmenin genç karısı, annesi ve ninesiyile birlikte yaşadığından bahsederek, kapıda ilgiyle karşılandığından, elbisesinin eteğini öptükten sonra merdivenden yukarıya buyur edildiğinden söz eder (Ellison, 2009:113-114).

Garnett, seyahatnamesinde tek bir çatı altında bir araya getirilen kusursuz bir örgütlenme ve disiplin kurallarının uygulandığı harem kurumunun başında tahttaki padişahın annesi Valide Sultanın bulunduğunu,

onu veliht annesi baş kadın efendinin izlediğini söylemektedir. Kadın efendilerin ardından padişahın sultan olarak anılan bekar kızları ile ikballer ve gözdeleler gelmektedir. Kadınların oluşturduğu bir kurumun yasaları ve kuralları olduğunu belirten seyyah, iş bölümünden, kadınların hepsine belli bir harçlık bağlandığından, her birine birer oda tahsis edildiğinden bahseder. Ayrı odalarda sultanın hizmetinde çalışan halayık ve harem ağası görev yapıyor, bunlar sırasıyla Haznedar, has katibe, mühürdar, kaftancı, hanım saki, kahveci, çamaşırıcı, çaşnigir ustalardır. Saraya alınacak kölelerin seçimi de Valide sultanın onayından geçiyor (Garnett, 2009:476).

Saraya alınan ve mevkilerine göre görevlendirilen köleler sınıflandırıldıktan sonra zenci kızlar ile güzellik açısından umut vermeyen diğerleri düşük mevkide çalıştırılırken daha zarif olan halayıklara kibarlık, dans ve müzik eğitimi veriliyor. Gerek sarayın haremde gerek üst rütbelilerin konaklarında tüm bunları kadınlar yönetiyor (Düğer, 2016:102).

### 3. OSMANLI KADINI VE EĞİTİMİ

Suraiya Faroqhi'nin *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam* adlı eserinde belirttiği üzere Osmanlı kadınlarının hepsinin gündelik ev işleriyle uğraşmaktan, dost ziyaretleri yapmaktan reçel kaynatmaktan başka işlerle uğraştıkları anlaşılmaktadır. Saray mensubu veya üst rütbeli ailelerin kızları bu yüzyılda Avrupa tarzı eğitim almışlardır. Kendi dilinde okuma yazma, şiir yazma, şarkı söyleme, dans etme veya bir enstrüman çalmayı öğreniyordu. Kuran'dan bölümler ve edebi eserlerden alıntılar ezberletiliyordu. Sadece haremın soylu kızları değil halayıklar da küçük yaşta eğitime başlıyor (Faroqhi, 2011:151).

Pek çok kadın seyyah Osmanlı kadınlarının eğitimi konusunda detaylı bilgiler aktarmaktadır. Annie Jane Harvey de kadınların eğitimi konusunda özellikle üst sınıftan olan aile kızlarının Arapça bilip Kuran'ı okuyabildiğine, Fransızcaya ve müziğe aşına olduklarına bunun da kız çocukları için yeterli olduğuna değinmektedir (Harvey, 1871:121-122).

Türkiye'yi ziyaret eden, Türk evleri ve kadınları hakkında bilgiye sahip olan Müller genç kızlarının hemen hepsinin eğitimden geçtiğine on iki yaşına gelene kadar yani yaşmak takıp gözden kayboluncaya kadar mükemmel okullarda okutulduğuna değinmektedir (Müller, 2010:126).

19. yüzyıla kadar kız çocuklarının ve aynı zamanda halayıkların çoğunlukla harem içinde eğitim aldıklarına şahit olunmaktadır. Ancak İstanbul'da sıbyan mektepleri adı verilen eğitim kurumlarında erkek çocuklarla birlikte çok küçük yaşta kız çocuklarının da okuduğu bilinmektedir. Bazı mahallelerde yalnız kız çocuklarının devam ettiği mektepler bulunmaktadır. Bu mekteplerde on yaşına kadar erkek çocuklar kızlarla eğitimlerini tamamladıktan sonra alınır. Mektep adı verilen bu okullarda okumanın dışında Kuran ayetlerinin ezberletilmesi, güzel yazı yani hat dersleri verilirdi (Abdülaziz Bey, 1995:100-101).

Fanny Davis, *Osmanlı Kadını* adlı yapıtında cami okullarının yanı sıra özel evlerde de eğitimin verildiğini söylemektedir. Kız çocuklarının sıbyan



mektebi veya mahalle mektebi denilen cami okullarına gönderildiğinden bahsetmektedir. Kuran'ı ahenkli okuma dersleri, namaz gibi ibadetlerin özel duaların yanı sıra aritmetik ve yazı dersleriyle biraz tarih ve coğrafya öğretildiğine değinmektedir (Davis, 2006:61-62).

Garnett özellikle eski medreselerin çok önemli öğretim merkezleri olduğunu vurgulamıştır. Buralardan birçok şair, tarihçi ve filozofların yetiştiğini söylemiştir. Bunların içinde kadınların da yer aldığını belirtmiştir (İlyay ve Uysal, 2015:13-14). Kadın şairlerin kaleminden Türkçeye yazılmış şarkıların olduğundan söz etmiştir. 19. ve 20. yüzyılda değil daha önceki yüzyıllarda anonim olarak kadın hanende ve sazendelerin varlığı bilinmektedir (Faroqhi, 2011:151).

19. yüzyılın ikinci yarısında kadınlara daha çok eğitim fırsatı tanınmıştır. Varlıklı ailelerin kızları eğitimi Fransız, Alman veya İngiliz öğretmenler tarafından vermeye başlamış. Yabancı dil öğrenmenin yanı sıra piyano çalmak ve resim yapmak çizim dersleri almak ön planda olmaya başlamıştır. Orta sınıf aileye mensup ve taşrada oturan kızlar ise gündüz eğitim veren okullarda, öğretmen okullarında ders almışlardır (Garnett, 2016:522).

Her alanda ve özellikle eğitim alanında büyük bir değişimin yaşandığı 19. yüzyılda, 1870 yılının Mayıs ayında Darülmualimat<sup>2</sup> adıyla Türk Kız Öğretmen Okulu'nun açılışı gerçekleşmiştir. Bu okulda orta ve alt sınıftan kızlar ve halayıklar da eğitim ve öğretim almışlardır. Kural ve yönetmeliğin olduğu kurumda kendi dillerinde eğitim öğretim, Arapça Farsça dersleri, Türkçe düz ve el yazısı, coğrafya, aritmetik, çizim ve dikişin yanı sıra daha sonraları eklenecek olan Fransızca ve müzik derslerinin verildiği bilinmektedir (Walker, 1886:222-224).

#### **4. GELENEK VE GÖRENEKLERİYLE OSMANLI KADINI**

Maneviyat ve dinle bütünleşen gelenek, görenek, örf ve adetler bütün medeniyetlerde olduğu gibi Osmanlı toplumunun da vazgeçilmez sosyal normlarıdır. Altı yüz yirmi üç yıllık köklü geçmişi, zengin manevi kültürü toplumun sosyolojik yapısındaki çeşitliliği ile Osmanlı, farklı göreneklerle zenginleşen geniş bir geleneğe sahip olmuştur. Nesilden nesle aktarılan bu kültür mirası 18. ve 19. yüzyıllarda yaşam koşullarının ve ihtiyaçların doğrultusunda kısmen de olsa değişime uğramış ve seyyahların anlatımlarında yerini bulmuştur.

---

<sup>2</sup> Dersaaadet Muallimat, Tanzimat döneminde, kızların eğitim ve öğretimi için açılmış okullara bayan öğretmen yetiştirmek için kurulan Kız Öğretmen Okulu'dur.1869 yılında Maarif-i Umumiye Nizamnamesi adıyla hazırlanan tüzükte Dârülmualimat, sıbyan ve rüşdiye olmak üzere iki şube ve her şubede kendi arasında, Müslüman ve gayr-ı müslimler olmak üzere iki sınıfa ayrılmıştır. Sıbyan şubesinin öğrenim süresi iki sene olup Din dersine giriş, Osmanlıca dil bilgisi ve Kitabet, Öğretim yöntemi, Her Milletten Kendi Lisani, Ahlak Bilgisi, Hesap ve Defter Tutma Usûlü, Osmanlı Tarihi ve Coğrafyası, Faydalı Bilgiler, Musiki, Dikiş ve Nakış derslerinin verilmesi; Rüşdiye şubesinin öğrenim süresi ise üç yıl olup Din dersine başlangıç, Osmanlıca Dil Bilgisi ve Nesir Bilgisi, Arapça ve Farsça, Her cemaatin kendi lisani, Ahlak Bilgisi, Ev İdaresi, Tarih ve Coğrafya, Matematiğe giriş ve Botanik, Resim, Musiki ve Biçi-Dikiş derslerinin okutulması kararlaştırılmıştır (Altın, 2017:23-27)

Batılı kadın seyyahların çoğu Osmanlı toplumunda evlenme, nişan, nikah, doğum, misafir ağırlama gibi gelenek ve görenekleri gözlemlemişlerdir. Kadının yaşamında evlilikten sonra doğumun da düğün ve bayram gibi bir tören eşliğinde geleneksel olarak kutlandığına tanık olmaktadır. Bu geleneklerin her birinin adet ve usulleri vardır. Özellikle varlıklı Türk hanımları arasında ilk oğlun doğumundan itibaren yedi gün boyunca gece yarısına kadar misafir kabul etme yaygın bir adettir. Bu gelenek hanedan üyeleri arasında da aynı aşamalarda kutlanıyor yalnızca daha incelikli ve gösterişli bir şekilde uygulanır (Abdülaziz Bey, 1995:11-13).

Doğumun kuşkusuz en önemli kişisi annenin doğumunu gerçekleştiren ebe kadındır. Kadının doğumunda ve sonrasında yanında bulunan ebe, bebeğin doğumundan sonraki süreçte (yaklaşık 40 gün) her ikisinin bakımından ve sağlığından sorumlu olmaktadır. Doğumdan itibaren yedi gün boyunca uygulanan adetleri ve düzenlenen kutlamaları Davis şu sözlerle aktarmaktadır:

Bebeğin başı görünür görünmez ebe odadaki diğer kadınlarla birlikte tekbir ve bebek doğar doğmaz da kelime-i şehadet getirirler. Ilık suda yıkanan bebeğin göbek bağına keser ve göbek adını koyar. Kundağa sardıktan sonra içinde Kuran'dan ayetlerin olduğu mavi kumaşla sarılı muskayı nazardan koruması için bebeğin kundağına ilişir. Bu arada anne sedef işlemeli ahşap divan üzerindeki altın ya da gümüş sırmayla bezeli saten, kadife veya ipek örtülerle donatılmış loğusa yatağına yatırılır (Davis, 2006:48-50).

Bu geleneğin özellikle büyük ailelerde ve geniş konaklarda daha masraflı ve incelikli uygulandığını görmekteyiz. Abdülaziz Bey, Osmanlı adet, gelenek ve göreneklerini anlattığı kitabında bunu ayrıntılarıyla ifade etmektedir:

Lohusanın yatağının kaldırıldığı yedinci günün gecesinde kutlamalar adeta kına gecesi şeklinde gece eğlencesiyle sonlanıyor. Ayrıca ilk çocuğunu doğuran lohusalara özgü büyük ailelerde ve özellikle hanedan üyeleri arasında beşik alayı düzenleniyor. Misafirler mükellef sofralarda yemeklerini yedikten sonra dans eden rakkaseler eşliğinde nargilelerini ve çubuklarını içiyor, ardından kahvelerini yudumuyorlar. Gece rahat bir şekilde uyumaları için yataklar hazırlanıyor sabahleyin her birine kahvaltı tepsileri götürülüyor. Hanede kalan çengillerle diğer hizmetlilere de yemek ve ayrı ayrı para ve hediye veriliyor (Abdülaziz Bey, 1995:17-22).

Osmanlı toplumu evliliğe büyük saygı duyuyordu. Evlilik kutsal ve vakti gelince karar verilen bir süreçti. Doğum, ölüm, sünnet, kutsal geceler ve dini bayramlarda düzenlenen törenler gibi kendine özgü kuralları olan bir geleneğe sahipti. Gençler evlenme zamanı geldiğinde dadı veya yaşlı bir kadın tarafından yakın çevrelerinde uygun bir kız olup olmadığı sorulurdu. Evlenmeye aracılık eden bu kadınlarla kız görmeye gidilir. Görücüye gidilen evin kızı onların önüne çıkar, kahve ikram eder, yaşlı ara bulucu tarafından incelenen kız, evlenmeye uygunsuzsa ailelere haber evrilir. Ara bulucu kadın *pusula* adı verilen istemeye gelebileceklerini haber veren mesajı, kız evine

ulaştırdıktan sonra ardından söz kesme merasimi gelir. Bu törende halk dilinde *ağırlık* olarak adlandırılan başlık parası konuşulur. Karara varıldıktan sonra da nişan takma aşamasına varılır. İçinde kız ve oğlanın ebeveynlerine hediye edilmek üzere sunulan eşyaların yer aldığı ağır ve son derece süslü işlemeli bohçalar hazırlanır ve gelinin evine bırakılır. Böylece nişan takılmış olur. Ayrıca aile varlıklı ise daha pahalı süslemelere sahip *canfes* adı verilen kumaşla kaplı bohçalarla ayakkabı ve terlik gönderirdi. Nikah günü sabahı hazırlıklar başlar. Nikâhın kıyılması için vekaleti alınmış kişiler yakın akraba veya yaşlı kişilerden iki şahit hazır bulunur. Gelin kızın kapısının önünde vekil olacak kimse burada mısınız diye sorduktan sonra selamlığın olduğu odaya geçilir. Nikâhı kıyacak olan kişi genelde imam tövbe ettirip peygambere salavat getirdikten sonra kıza şahitler huzurunda mihrini (nikâh öncesi kız için verilen para veya altın miktarı) ve evlenmeyi kabul edip etmediğini ardından erkeğe de sorarak nikah akdini gerçekleştirir (Abdülaziz Bey, 1995:106-111).

Osmanlı'da evlilik geleneği bu şekilde anlatılırken kadın seyyahlar da davet edildikleri konaklarda gözlemedikleri bu töreni ve geleneği ayrıntılarıyla aktarmışlardır. Faroqhi, evliliğin Müslüman toplumlarında ve Osmanlı'da adet ve geleneklere uygun bir şekilde gerçekleştiğine, toplumda evlilik çağına gelmiş gençlerin çoğunlukla evlendirildiklerine, evlenmemiş çok az kişinin olabileceğine değinmiştir (Faroqhi, 2011:129).

Garnett, Osmanlı kadınının yaşamını saran bütün sosyal ve dinsel göreneklere ve harem kısıtlamalarına rağmen çoğunlukla mutlu evliliklerin yapıldığına şahit olmuştur. Türkiye'nin kadınlarını ve folklorik özelliklerini anlattığı yapıtında evlilik merasimini detaylı bir şekilde okuyucuyla paylaşmıştır (Garnett, 2016:528-532).

İstanbul'da bir Türk düğününe davet edilmekten mutluluk duyan Ellison, biraz daha modern ama geleneksel düğün törenini aktarır. Düğün gününün sabahında gelinin evine gittiğini, arkadaşları ve akrabalarıyla dolan evin misafir odasında ağırlandığını daha sonra damadın gelmesiyle kadınların yaşmaklarını örtüp onu merak eden gözlerle süzdüklerine, damadın odada gelinle birlikte birkaç dakika kaldığına değinir:

Batı tarzında kıyafetine oryantal bir hava veren gümüş tellerle süslü gelinliği, mücevher ve takılarla bezeli gelin tacıyla ağırbaşlı bir şekilde oturur. Gelini ayrıntılarıyla anlattıktan sonra birbirinden güzel çeyizlerinin döşendiği yatak odasını ziyaret eder. Öğlen olduğunda salonda zenci harem ağasının düğün yemeğini ikram edileceğini duyurmasıyla ardından çalgıcı ve dansçıların eşliğinde şenlikler başlar. Sarayın hareminden gelen kadınları büyük bir saygıyla selamladıktan sonra ellerini öpen gelin tekrar tahtına oturur ve kendisine hediyeler sunulur. O gün, akşam namazını kılmak için damat, camiye gider. Namaz bittikten sonra fener alayı eşliğinde arkadaşları tarafından gürültülü bir şekilde gerdek odasının kapısına getirilir (Ellison, 2009:50-53).

Bir gelenek olarak Türklerin ve Türk kadınlarının misafirperverlikleri, Batılı seyyahların anlatımlarında yer almıştır. 18. yüzyılın başlarında İstanbullu kadınların uzun ziyaretler yaptıklarına ve sadece bayramlarda ve

şenliklerde değil geçici ziyaretlerde dahi gün boyu hatta geceleyin de haremde konakladıklarına dair bilgiler edinmekteyiz. Bu ziyaretler kurallara, adet ve geleneklere göre yapılmakta, her bir duruş ve davranışın kendine özgü incelikleri gözlenmektedir (Ellison, 2009:28).

Osmanlı kadınları arasında ziyaretler, Türk ev yaşamında önemli bir öğeyi oluşturmaktadır. En titiz görgü kurallarının uygulandığı bu toplanmalarda misafirin en güzel şekilde ağırlanması, rahat ettirilmesi ve hoşnut kalması için her türlü imkanlar sağlanır, ikramlar sunulur, eğlenceler düzenlenirdi. Mary Adelaide, Türk ev yaşamına yer verdiği seyahatnamesinin bir bölümünde tüm kutlamalarda, resmi ve özel etkinliklerde karşılıklı ziyaretlerin yapıldığına değinmektedir.

Bir kadın ziyaret için geldiğinde konumuna ve imkanlarına göre yanında bir ya da iki hizmetkarını getirir. Konuk olarak gittiği evde haremın üst yetkilisi veya baş kalfa tarafından merdivenin aşağısında karşılanır. Sonra misafire dikkatle ve yavaşça yukarı çıkması için kolundan tutularak yardım edilir ve merdivenin üst basamağına vardığında da yaşmağı ve feracesi alınır. Ziyaret sadece bir sabah misafirliği şeklinde de olabilir. Bu durumda misafir akşam yemeğine kalması ya da yatırıya kalıp kalmayacağına bir işareti olarak çoğunlukla alınının üzerine tülbendini şerit halinde sarar. Ama yine de dikkatle kaldırılan peçesi ütüyü düzeltilir, feracesi düzgünce katlanır ve kadın gitmek üzere kalkıncaya kadar dışarıda giyilen bütün kıyafetleri bir örtüyle örtülür. Misafir odaya girince ağzına ve alınına dokunarak 'temenni' denilen selamlamayı yapar. Sonra üst rütbeden bir misafir değilse divanın köşesinde heybetli görünümüyle oturan ev sahibesiyle aynı hizada oturur, ardından temenniler yeniden başlar ve ailenin her bir ferdinin hal ve hatırı sorulur. Kahve getirildiğinde görgülü misafir ev sahibesine yönelik hafifçe başını eğerek, aynı nezaketi fincanı hizmetçiye geri verirken de tekrarlar. Bir misafire daha fazla saygı ve hürmet edilecekse telkârî ya da değerli taşlarla bezeli 'zarf' içinde bol köpüklü kahve evin kızı tarafından ikram edilirdi (Walker, 1886:43-44).

Pardoe ister zengin ister fakir olsun Türklerin misafirperverliklerinden her türlü konuklarını sofralarında ağırlamaktan hoşnut olduklarını dile getirmektedir (Pardoe, 2010:22-24).

Kırım Savaşı'ndan sonra İstanbul'a gelen Fontmagne'nin günlük notlarından Sultan Abdülmecit döneminde üst rütbeli paşalarla tanışmış olduğuna ve onların vasıtasıyla Türk haremına ve zengin sofralarına davet edildiğine ve Osmanlı kadınları hakkında ayrıntılı bilgiler aktardığına tanık olmaktadır (Fontmagne, 1977:50-53).

Fontmagne gibi Lady Emilia Hornby de Kırım Savaşı'nın ardından İstanbul'da bulunan kadın seyyahlardandır. Mektuplarından oluşan seyahatnamesinde Türk kadınlarının yaşam biçimine, giyim kuşamına, yemek yeme alışkanlıkları ve eğlence tarzlarına yer yer eleştirel ve biraz da beğenmeyen tavırla yaklaştığını anlamaktayız. Bayan Brown ile bir Paşa'nın haremını ziyaretleri esnasında karşılaştıkları Türk kadınlarının giyim kuşamına ve misafir ağırlama geleneklerine detaylı bir şekilde yer veren Hornby, Paşa'nın haremındaki kadınlarını tasvir etmekte ve halayıkların konukları nasıl ağırladıklarına ve yapılan hizmete dair detaylar aktarır (Hornby, 2007:221).

Osmanlı toplumunda bir yabancıya misafirperver davranmanın İslam dinin bir gereği olduğunu belirten Ramsay de Anadolu'da köylerde özellikle bunun için misafirhanelerin yapıldığına değinmektedir. “Yolcular burada para vermeksizin kalabiliyor kendilerine yiyecek ve içecek veriliyordu. Üstelik bu türden kamu misafirliği beraberinde sebep olanlara beğeni ve övgü kazandırıyor. Türkler evlerini misafire açmayı ve sağ elin verdiğini sol el bilmeyecek şekilde sadaka vermeyi severler” şeklindeki sözleriyle bu geleneğin önemini ifade etmektedir (Ramsay, 2015:54).

Müslüman Osmanlı toplumunda Ramazan ve Kurban bayramlarıyla kutsal gecelerin manevi anlamda değeri büyüktür. Bu kutsal günlerde Türk kadınları da evlerinde özel toplantılar, ziyafetler ve eğlenceler düzenliyorlardı. Sosyal yaşamın vazgeçilmez bir unsuru olarak özel günler ve gecelerde gelenekler usullerine göre yerine getiriliyor; evin hanımı ve idare ettiği halayıkları tarafından hareme davet edilen konukların rahat ve konforlu bir şekilde ağırlanmalarına son derece özen gösteriliyordu. Bu konuklar, komşu haremın davetlisi, özellikle Ramazan ayında ise fakir ve fukaradan oluşan misafirler olduğu gibi yabancı kadın seyyahların da ağırlandığı davetliler olabiliyordu. Mary Adelaide da İstanbul'da kaldığı süre içinde gözlemlerini aktardığı seyahatnamesinde bu konunun Osmanlı kadınları için büyük önem taşıdığına, Ramazan ayı, kutsal gün ve gecelerde misafir ağırlama geleneğini görgü kurallarına ve usulüne göre yerine getirmek için büyük titizlik gösterdiklerine anlatımlarında sıkça yer vermektedir.

Ertesi sabah İstanbul'da Ramazan ayı boyunca düzenlenmiş zamanlarda Hıristiyanlar için genellikle her türlü hafif bir öğün bulmak zor olsa da bizi konuk eden hanımlardan birkaçı büyük bir nezaketle güzelce hazırlanmış bir kahvaltı sundu. Ayrılma zamanı geldiğinde bu misafirperver haremın tüm kadınları bizimle vedalaşmak için merdiven başında bekleyip her zamanki zarif övgülerini sundular. Bizim ziyaretimizden memnun olduklarını içtenlikle dile getirdiler. Öyle samimiydiler ki bu sade konuksever kadınlar bize karşı asla kötü davranmadılar, şefkatli ve iyi niyetli bir biçimde bizi ağırladılar (Walker, 2016:269-270).

Osmanlı toplum hayatında Müslüman ve Hıristiyan veya diğer halklar arasında karşılıklı uyulan kaideler, örf ve adetler eski Osmanlı adab-ı muaşeret adı verilen görgü kurallarına dikkat edilirdi. Düğünlerde birbirlerini davet eder, hediyeler götürürlerdi. Kadınlar da bayram ve paskalyalarda birbirlerine gider, onları kutlar, yılbaşı gelince komşu Hıristiyan dostlarını evlerinde ziyaret eder, yolda karşılaştıklarında da ‘*nice yıllara yetişirsin*’ diye kutlamaları, Osmanlı kadınlarının uydukları adetler olarak bilinmektedir (Abdülaziz Bey, 1995:273).

## 5. DİN VE İNANIŞ BİÇİMİYLE OSMANLI KADINI

İslamiyet'in gereklerini benimseyen Müslüman Osmanlı toplumunda din ve ibadetlerin, İslam Peygamberi Muhammed'in kutsal kitap Kuran'daki öğretiler ışığında benimsenmesi ve hayata geçirilmesi sosyal ve kültürel yaşamın vazgeçilmez bir unsurudur. Dindarlıklarıyla bilinen Osmanlı

kadınının da bu kurallar çerçevesinde dini görevlerini yerine getirdikleri ve İslami kurallara göre yaşadıkları pek çok seyyah tarafından işlenmiş bir konudur. Saz'ın anılarından yola çıkarak sarayda Osmanlı kadınının namaz kılmak, oruç tutmak gibi dini görevlerinin yanı sıra bu kutsal ay ve günlerde hayır işleme, iftar yemeği verme, fakirlere sadaka dağıtma gibi adet, gelenek ve göreneklere uyguladıkları bilinmektedir (Borak, 2004:133-135).

Osmanlı kadınının dindarlığını Pardoe şu kelimelerle özetler. “Türk kadınları içgüdüsel olarak dindarlar; ibadetleri varoluş tarzlarına çok iyi uyuyor. Namaz saati herkesin dikkatle beklediği vakit. Yaradanlarının huzuruna çıkmadan önce başlarına beyaz bir tülbent örtüp seccadelerini yaydıkları sırada gösterdikleri tevazuda dokunaklı ve güzel bir yan var” şeklinde kadınların içten ve temiz hislerle bunu yaptığını belirtir (Pardoe, 1997:266).

İslam'ın abdest, namaz, oruç, hac ve hayır işleri gibi gereklerini, Müslüman kadınlar ve erkekler aynı ölçüde yerine getirmekle zorunluydu. İslamiyet'in şartlarını büyük bir inançla yerine getiren Osmanlı kadını da erkek gibi özellikle çocuk yaşlarda din eğitimi almaya başladılar (Davis, 2006:265-266).

Sultan Abdülmecit'in kızı Fatma Sultan'ın sarayında konuk olduğu sırada Mary Adelaide, genç kalfalardan Hafize'nin namaz ibadetini nasıl yerine getirdiğini, öncesindeki hazırlıkları ayrıntılarıyla okuyucuya aktarır:

Bu sırada yakındaki minarenden müezzinin sesi duyuldu. Genç kalfa Hafize yayılarak uzandığı minderden kalktı ve odadan çıktı, duaya (namaza) başlamadan önce ellerini ve kollarını dirseklere, ayaklarını da bileklerine kadar yıkadı (abdest aldı). Katlı duran dua halısını (seccadeyi) yaymak için geri döndü ve ilerledi. Bu, bir ucunda niş şeklinde deseni olan alnın koyulduğu noktada sade renkli bir boşluğu olan dikdörtgen şekilli küçük bir halıdır, tevazuunun bir kanıtı olarak süsleme ve altın yaldızlı işlemelerden kaçınılmıştır. Hafize seccadeyi yönü Mekke'ye (kible) doğru gelecek şekilde dikkatlice serdi. Daha sonra her zaman giydiği beli kuşaklı bol entarisinin eteğini yavaşça gevşetti. Son olarak başını ve omuzlarını örten geniş pamuklu başörtüsünü düzelterek namaza başladı alçak sesle kelimeler mırıldandı ve tüm gerekli hareketleri huşu içinde yerine getirdi. Ayaktayken bir seferde ellerini birbirine bağladı, bir süre durduktan sonra diğer hareketine geçti. Alnını yere dokundurdu daha sonra geriye doğru topukları üzerine oturdu. Ellerini düz bir şekilde dizlerinin üzerine koydu, tekrar bir harekette ayağa kalktı ve bekledi. Değişen duruşları düzenli bir şekilde üç ya da dört kez tekrarladı. Namaz bitti. Hafize seccadesini topladı, divanın üstündeki yastığın biraz ötesine dürüp kaldırdı. Seccadesini kaldırdıktan sonra ibadet ve dua için doksan dokuz boncuktan meydana gelen tespihini çekerek dua etti (Walker, 1886:316-317).

Osmanlı toplumunda Ramazan ayında büyük bir bağlılıkla oruç tutmak dini görenekler arasında yer almaktadır. Ramazan gelince sarayı manevi bir atmosferin kapladığı, sadece sarayın haremindedir değil Müslüman hanelerinde hemen herkesin oruç tuttuğu, okuma yazma bilenlerin Kuran'ı bitirip hatim indirdikleri; haremün üst rütbeli kadınları, sultanlar ve diğer kadınların iftara çağrıldığı, teravîh namazından sahura kadar odalarda her türlü eğlence ve sohbetlerin yapıldığı bilinmektedir (Uluçay, 2013:274).

Fontmagne, İstanbul'da Ramazan ayında hali vaktinde yerinde olan ailelerin ay boyunca sofralarını her gelene açık tuttıklarını, hane içinde çubukların hazırlanıp hizmetkârların ayakta beklediğini ifade etmektedir. Top atılınca birer bardak suyla oruçlarını açtıklarını yemekten sonra kahvelerin ikram edildiğini, ibadetlerden sonra gece kendi haremde veya komşu hareme ziyaretlerin yapıp sohbetlerin edildiğine değinmiştir (Fontmagne, 1977:173).

İstanbul'a Ramazan ayında geldiğini söyleyen Pardoe, bir Türk ailesinin evinde Ramazan gecesinin ayrıntılarını, "Ramazan olduğu için bize ne kahve ne de şeker sunuldu. Şerbet vermek istedilerse de onlara uyararak içmedik ve saat altı buçukta müezzin minareden ezan okuyup iftar zamanını duyuruncaya kadar biz de orucumuzu bozmadık.", sözlerinden saygı ve hoşgörüyü yaklaştıklarını öğrenmekteyiz. Ayrıca kadınların, akşam olduktan sonra gün ağarınca kadar tütün içip, birbirleriyle konuşup sohbetler ettiklerini, haremden özellikle masal anlatıcı yaşlı kadını dinlediklerini söylemektedir (Pardoe, 1997:166).

Ramazan ayının bitiminde varlıklı Osmanlı kadınları fakirlere, halayıklara yanında çalışan her türlü hizmetçiye hatırı sayılır bağışlarda bulunurlardı. Bu tarz hayır işlerine ve konukseverliğe Osmanlı kadını büyük önem vermiştir (Garnett, 2016:541).

## **6. GİYİM KUŞAMIYLA OSMANLI KADINI**

13. yüzyıldan itibaren Anadolu topraklarında egemen olan Osmanlılarda kadın özellikle saray sanatı olan minyatürlerde gözlenmiştir. Fatih dönemi minyatürlerinde kadınlar Eski Anadolu ve Orta Asya geleneklerini sürdürecektir şekilde açık giyimli resmedilmiştir. İstanbul'un alınması, yerleşik düzene geçiş, imparatorluğun sınırlarının genişlemesi ve ekonomik koşullar, kadın-erkek dünyasının ayrılmasına ve kadınların sokağa çıkarken nasıl giyinmeleri gerektiğine dair kurallar getirilmiştir. Kuşkusuz bunda İslami örf ve adetlerinin de önemi büyüktür. Osmanlı kadınlarının giysileri hakkında çoğunlukla 16. yüzyıla ait yazılı, resmi, yerli ve yabancı kaynaklardan bilgiler edinilmektedir. Yabancı yazarların ve Osmanlı'ya gelen seyyahların kaynaklarında kadınların beyaz ince bezden bir giysi giydikleri, sokağa çıkarken yüzlerine bir peçe taktıkları fakir kadınların ve kölelerin gözlerinin gözükmemesi gerektiğinden peçe takmadıklarına dair bilgiler yer almaktadır (Gürtuna, 1999:4-5).

16. yüzyılın başlarından itibaren seyahatnamelerde sıklıkla feraceli, yaşmaklı ve peçeli kadınlara rastlanmıştır. Ferace, önden açık, bedeni ve kolları bol, eteği yere kadar uzun, ön açıklığının iki yanında yer alan dikey yırtmacı cepli, bir dış giyim çeşididir. Yaşmak ise kadınların sokakta feraceyle kullandığı genellikle bir parçası baştan çeneye diğer parçası çeneden başa doğru bağlanan iki bölümden oluşan feracenin üstünden sarkıtıldığı gibi yakanın içinde de olabilen beyaz bir örtüdür (Apak, Gündüz ve Eray, 1997:101-105).

Osmanlı kadınları ferace, yaşmak ve peçe gibi sokak giysilerinin dışında evde entari, şalvar ve iç eteklik adı verilen kıyafetler giyerlerdi. Entariler en eski iç giyimi olarak bilinirdi. Şal veya kadife üzerine küme sırma, tırtıl ve inci ile işlenmiş, kenarı oyayla işlemeye uygun harç dikilmiş, boya kadar üç etekli bele kadar yanları yırtmaçlı beden ve kolları dar, dirsek ile bilek arasında sarkıtılan kol kısmının uçları da oymalı istenirse bilekleri kapatmak için yanları ilik düğmeli entarilerdir. Bu entarilerin bazısının enseye yükselmiş iki parmak genişliğinde düz yakası vardır ve bazısında hiç yaka yoktur. Gerdanın iki tarafında köşe oluşturan göğsün alt kısmına kadar açıklığı oyalı beyaz ince ipekli gömlekle bir derece örtülürdü. Göğüsten dizlerin yukarisına kadar da entarinin işlemesine uygun örme düğmeler ve kaytan ilikleriyle kapanırdı (Borak, 2004:223).

Avrupa'dan gelip Osmanlı yaşam biçimi ve bunun bir parçası olan giyim-kuşam tarzı hakkında bilgi veren seyyahların başında Bassaro Zara ve Nicolas Nicolay gelmektedir. Özellikle Nicolay'ın yapıtındaki resimler pek çok Avrupalı ressama esin kaynağı olmuştur. 17. Yüzyılın sonları ve 18. Yüzyılın başlarında Fransa'nın İstanbul'daki elçisi M. Ferriol'un beraberinde getirdiği ressam Jean Baptiste Van Mour'un Boğaziçi, Saray ve kadın kıyafetlerini resmettiği çalışmaları Avrupa'da büyük ilgi görmüştür. Bununla birlikte Montagu'nün mektupları ve Van Mour'un fırçasından *Lady Mary Wortley Montague ve Oğlu (1720-37, Londra)* isimli tablo, Osmanlı kadın giysisi, giyim kuşam tarzı hakkında önemli ayrıntılar vermektedir (Germaner ve İnankur, 1989:68-70).

Montagu, 1 Nisan 1717 tarihinde yazmış olduğu mektubunda Türk kadınlarının giysilerinden çok hoşlandığını dile getirmektedir. Kethüda Fatma'nın evini ziyareti esnasında İngiltere'deki bütün güzelleri gölgesinde bırakacak derecedeki güzelliğinden, yanı sıra üzerine giymiş olduğu kıyafetin detaylarını şu sözleriyle betimlemiştir:

Sırmalı diba bir entari giymiş, boylu boyunca beyaz sim kenarlı, ince tül gömleğinden açık boynunun güzelliği meydana çıkmıştı. Gömleği gümüş yeşili, şalvarı ise soluk karanfil rengindeydi. Gayet kibar işlenmiş beyaz terlikleri vardı. Elmas bilezikleri ile zarif kollarını süslemişti. Kemerini elmas işlemeli idi. Başındaki çevre zemini karanfil renginde sırma ile işlenmişti. Topuklarına kadar inen siyah saçlarını örgülerle ayırmış, başının bir yanına ustalikle elmas iğneler takmıştı (Montagu, 1977:79).

Montagu'den yaklaşık yetmiş yıl sonra İstanbul'a gelen İngiliz büyükelçisinin eşi Lady Elizabeth Craven, İstanbullu bir grupla birlikte bir paşanın konağını ziyaret etmiştir. Paşanın hanımının orta yaşlı olduğunu belirten Craven, etek yelek ve bunun üzerine altın ve elmasla işlenmiş kısa kollu saten bir kaftan giydiğinden; kaftanın altına işlemeli bir mendilin sarkıtıldığı mücevherli kuşak taktığından, kaftanın üzerine de kalçaya kadar inen kakım kürkünden uzun bir pelerin veya manto giydiğinden bahseder. Başında elmas ve incilerle süslenmiş türbanının hane içerisinde diğer kadınlarınkinden daha gösterişli olduğunu söyler (Davis, 2005:214-215).

19. yüzyılda Batılı sanatçı ve seyyahların Doğu'ya bakış açılarının değiştiği gözlenmiş bunun sonucunda ortaya çıkan Oryantalizm, Türk



kostümleri içindeki kadınlardan etkilenmeye devam etmiştir. Ancak bu yüzyılın ikinci yarısına doğru geleneksel Osmanlı giyim kuşamında Batılılaşmanın etkisiyle bir takım değişikliklere uğramıştır. Şalvar ve entariden oluşan giysilerin yanı sıra Saz'ın anılarını anlattığı kitabında Saray Haremde Avrupa modasına özellikle Fransız tarzı korselere ilgi gösterildiği anlaşılmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupa'nın günlük yaşama biçimine ve giyim kuşamına duyulan ilgi, 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle saray çevreleri ve yüksek zümrede belirginleşmektedir. Batılılaşmayla birlikte Osmanlı'ya gelen elçilerin hanımlarından Fransız moda dergilerinden haberdar olan haremdeki sultanlar bu modaya eğilim göstermişler bu da geleneksel kıyafetler görmeyi uman Batılı kadın seyyahların yer yer hayal kırıklığına uğramasına neden olmuştur (Tezcan, 1979:49-50).

Giyim tarzında henüz büyük değişiklerin görülmediği 19. Yüzyılın ilk yarısında Pardoe, bütün kadınların ince kurdelalardan yapıma biyeli ipek elbiselerin alytın iç gömlekler giydiklerine, desenli pazenden bol şalvarların ayak bileklerine kadar indiğine değinerek günlük ev kıyafetlerini betimler (Pardoe, 2010:19-20).

Garnett da anlatımlarında İstanbullu bir Osmanlı kadınının dış giyiminin ferace ve yaşmaktan oluştuğuna yer vermektedir. Bol kollu ve ayak bileklerine kadar uzanan bir giysi giydiklerinden, bunun üzerine aynı malzemeden yapılmış olan ve boyundan neredeyse etek ucuna kadar sarkan dikdörtgen biçimli ve geniş bir harmani geçirdiklerinden bahseder. Yoksul kadınların feracelerini genellikle siyah tiftik kumaşından, varlıklı kadınlarınki ise ince kumaş ya da ipekten yapıldığını anlatan yazar, parlak renkli bir malzemeden yapılan incilerle hatta elmaslarla süslü küçük bir serpuşu da başa yerleştirdiklerinden iki kenarı gözlere kadar indirilip ve uçlarının arkada toplu iğneyle tutturulduğundan söz eder (Garnett, 2016:500).

Walker, Ramsay, Dorina Neave ve Ellison gibi Anadolu'nun iç kesimlerine seyahat eden bazı kadın seyyahlar burada yaşayan Müslüman kadının İstanbullu kadınlardan daha kapalı giyindiklerine dair bilgiler vermektedir. Afyon'un Şuhut kasabasında bir Türk köylüsünün evinde konuk olan Ramsay, üstlerine ipek şeritli birer ferace giydiklerini ve kalın kumaştan bir peçeyle yüzlerini örttüklerini ve ayaklarına parmaklarını açıkta bırakan parlak sarı terlikler geçirdiklerini anlatmaktadır (Ramsay, 2015:92).

Neave de yerli kadınların dışarı çıkarken ferace adı verilen tek parça gündelik giysi ve başlarına çene altında iğneledikleri belden bağlı bir giysi ve yüzlerini de peçe adı verilen kalın kumaşla örtüp dışarı çıktıklarına değinmektedir. Hanedan mensubu kadınların ise şeffaf yaşmak peçeleriyle son derece şık çarşaf lar giydiklerinden, modayı takip eden bayanların tül gibi şeffaf peçe taktıklarından bahsetmektedir (Neave, 2008:49).

Ellison bir Türk kadınının peçesi açık dışarı çıkamadığından, giyim kuşam ile ilgili yasaların varlığından söz etmektedir (Ellison, 2009:64). Bayan Müller'in de değindiği gibi çok katı olan Abdülhamit döneminde

herhangi bir değişim şansı olmadığını neredeyse her yıl yaşmakların daha kalın feracelerin daha şekilsiz olması için yasaların çıktığını belirtmektedir Kadınların sokak giysileriyle ilgili fermanların daha önceki yüzyıllarda çıkarıldığı gibi 19. Yüzyılda da devam ettiği bilinmektedir. Yüzyılın ikinci yarısında Sultan II. Abdülhamit tarafından ferace yasaklanıp yerine çarşaf giyme zorunluluğu getirilmiştir. Çarşaf saraya girmeye çalışan erkeklerin yakalanması gibi istisna bir durum yaşanınca kadınların çarşaf giymeleri yasaklanmıştır (Müller, 2010:133).

Pardoe kadınların dışarıya çıkarken ferace giyip yaşmak taktıklarını söyler. İstanbul'da kadınların taktığı yaşmağın çok ince muslinden yapıldığını, renkli hotozların üstündeki pırlanta iğnelerin bile gözüktüğünü, ağzın üstüne kadar hatta pek çok kez burnun ucuna çıkan yaşmağın feracenin altında kaldığını; Bursa'da ise çoğunlukla çenenin altından bağlandığını ve feracenin üzerine sarktığını, hatta sırtı bir perde gibi örttüğünü, kalın patiskadan ve çok sıkı bağladığını belirtir (Pardoe, 2010:377-378).

Fontmagne da giyim kuşamın bir kadının toplumdaki yerinin ve hangi milletten olduğuna dair izler barındığına değinmektedir. Doğu'da bir kadının hangi milletten olduğunu anlamak için yüzünü örtüp örtmediğine bakmanın yeterli olacağını söyler. "Rumlarla Frenklerin yüzleri açık, Yahudilerle Ermenilerin yüzlerinin yarısı örtülüdür. Türkler ise yalnızca gözlerini açıkta bırakıyor" sözleriyle kıyafetlerin sosyal yaşamdaki etkisine vurgu yapmaktadır (Fontmagne, 1977:244).

## 7. EĞLENCE YAŞAMIYLA OSMANLI KADINI

Osmanlı'da kadınların erkekler kadar aktif bir sosyal yaşamlarının olmayışı onların da kendilerine bir eğlence ortamı yaratmalarına olanak vermiştir. Bunun sonucunda komşu haremeleri ziyaret etmek, düğün şenliklerine katılmak, Kâğıthane, Göksu gibi İstanbul'un meşhur mesire alanlarına gitmek, Bursa'daki kaplıcaları ziyaret etmek ve sosyalleştikleri en bilinen yer olarak hamamlara gitmek Osmanlı kadınlarının başlıca eğlence kaynağı olmuştur. Bunun yanı sıra kayıkların içinde Boğaz'dan geçmek, yaşmak ve feraceleriyle talikalara binip gezintiye çıkmak, Pera veya İstanbul'un pazarlarında alışveriş yapmak kadınların eğlenmelerine hatta sosyalleşmelerine katkı sağlıyordu (Altunbay, 2015:59).

Haremde kendilerine eğlence ortamı yaratan Osmanlı kadınının evde hoşça zaman geçirmek için ziyaretçi ve misafir ağırladıklarına, bunu da örf, adet ve gelenekler çerçevesinde gerçekleştirdiklerine önceki bölümlerde değinmiştik. Üst kesimden Osmanlı kadını, haremde konuklarını ağırlarken kahve, nargile ikramının yanı sıra Karagöz ve masalcı kadınların masallarına, özellikle cariyelerin ve halayıkların eşliğinde müzik ve dans eğlencelerine yer verdikleri pek çok seyyahın yapıtında konu olmuştur. Montagu, konuk olarak davet edildiği kethüda Fatma Hanım'ın haremde müzik aleti çalan ve dans eden halayıkların varlığına işaret etmiş ve haremdeki eğlenceyi şu sözleriyle tasvir etmiştir:

Fatma Hanım'ın bir işareti üzerine derhal dört tanesi lavtaya, gitara benzeyen çalgılarla türküler söylemeye başladılar. O sırada diğerleri de sırayla oynuyorlardı. Bu dans şimdiye kadar gördüklerimden çok farklıydı. Nağmeler o kadar etkileyici, dans edenlerin hareketleri o kadar ağırdı ki bazen hisli bir şekilde durup gözlerini süzüyorlardı (Montagu, 1977:80).

Ramsay'ın Anadolu'nun iç kesimlerine arkeolog eşiyile yaptığı seyahati esnasında varlıklı bir ailenin evine konuk olmuştur. Burada oldukça hoş karşılan seyyah, Türk evinin dış görünüşünü anlattıktan sonra haremde kadınların davranışlarına, giyim kuşamlarına, sosyal yaşantılarına değinmiştir. Haremde kadınların bir araya gelip sohbet ettikten nargile ve içip kahvelerini yudumladıklarından, bu sırada da müzik eşliğinde dansçı kızların onları eğlendirdiğinden bahsetmiştir:

Dansçı kız, kaynağa giden basamağın üzerine oturup bağıarak şarkı söylerken bir taraftan da tef çalıyordu. Odaya girdiğimizde ilk dansçı kız şöminenin yanındaki yerinde, ikinci ise odanın ortasında ayakta duruyordu. İlk dansçı ayaklarını yerden kaldırmaksızın yavaşça süzülerek dönüyordu. Vücudunu salladığında uzun saçları da dalgalanıyordu. Sonra kollarını yavaşça ve zarafetle dalgalandırırken boynunu bir yandan diğer yana eğerek parmaklarını şaklatıyordu. Bir yılan gibi eğilip bükülürken vücudu ilginç bir şekilde büyüyüp küçülüyordu. Kafası tıpkı bir top gibi durmaksızın dönüyordu. Dansçı kız ayaklarını yerden kaldırmaksızın bir dakika bile durmadan bir daire çizerek bir aşağı bir yukarı yarım saatten daha fazla dönüp durdu. Bazı izleyiciler sigaralarını içiyor bazıları da yelpazelerini sallıyordu (Ramsay, 2015:98).

Ramazan ayında Türkler geç saatlere kadar tütün içmeyi ve kahvelerini yudumlamayı sürdürürlerdi. Sohbetler edilir, hikâyeler dinlenirdi. Bütün bunların son derece hoşlandıkları eğlenceler olduğunu belirten Pardoe gibi Mary Adelaide da kadınların haremde hoşça vakit geçirip eğlendiklerini şu sözleriyle ifade eder:

Neşeli bir akşam yemeğinden sonra sevimli göstericiler marifetlerini sergilemeye devam ettiler. Akşam olduğunda sokaktan gelen müzisyenler aracılığıyla çok gürültülü bir konserden sonra kendimizi selamlıkla bağlantılı geniş bir odada kurulmuş harem eğlenceleri için düzenlenmiş kabul odasında onları seyrederken bulduk. Kadınların görünmemesi için odayı ikiye ayıran kafesli bir paravan konulmuştu. Türk müziğinin bazı bölümleri Avrupalı için kulağı tırmalayıcı gelebilir fakat Türk kadınları son derece zevk alıyor gibiydi (Walker, 1886:268).

Ramazan eğlencelerinin dışında düğün törenlerinde büyük şenliklerde de kadınları bir arada görmek mümkündür. Neave davet edildiği haremdeki düğün töreninde kadınların eğlencelerini detaylı bir şekilde anlatmıştır (Neave, 2008:52).

Osmanlı kadınının günlük yaşantısına çoğu haremde geçen ama bir bölümü evin dışında gerçekleşen çeşitli eğlenceler renk ve neşe katmıştır. Çubuk içmek Osmanlı kadını için vazgeçilmez zevklerden biridir. Haremde ve harem dışında bir arada olan kadınlar hamam, mesire alanları ve talikaların içinde kahvelerini yudumlayıp, nargile ve çubuk içip dinlenir ve eğlenir. Müslüman Osmanlı toplumu bir gelenek olarak hamama gidip

temizlenmeyi imanın gerekliliği olarak görür. İstanbul'da hemen hemen her mahallede bulunan çarşı hamamlarının yanı sıra sarayların ve konakların da kendine özel hamamları bulunur. Mahalle arasında bulunan halk hamamları ise özellikle kadınlar arası sosyal ilişkilerin merkezinde yer alır (Schiffer, 1999:283).

Özellikle 19. Yüzyılda kadınlar arasında yaygınlaşan hamam ziyaretleri büyük bir şenlik ve eğlenceyle yapılırdı. Kadınlar kendilerine ayırdıkları bu zamanı hizmetçileri ve çocukları ile birlikte hamamda yiyip, içip eğlenerek geçirirlerdi. Ev ziyaretlerinin dışında hamamlarda bir araya gelen Osmanlı kadınlarının canlı tanığı olarak Montagu, ilk olarak mektuplarında bu konuya yer vermiştir (Faroqi, 2011:135).

Seyahatinin ilk durağı olan Sofya'daki hamamı ziyaret ettiğinde hamamın mimarisini detaylı bir şekilde betimledikten sonra kadınların beyaz tenlerine, güzelliklerine ve zarıflığına yer veren Montagu, çoğunluğunun on yedi ve on sekiz yaşlarında olduğu çıplak kızların sohbet ettiğine, kiminin kahve ve şerbet içip yastıklarda yan yatıp dinlendiklerine değinmiştir. Ve bu hamamları "*Türk kadınlarının kahvehanesi*" olarak tanımlamıştır. Böylelikle kadınların burada haftada en az bir kez eğlendiklerine şahit olmuştur (Montagu, 1977:36-37).

Garnett, hamama gidişlerin büyük tören ve şenliklerle yapıldığını anlatırken hizmetçiler ve çocuklarla haremde sabahın erken saatlerinde yola çıkıldığını belirttikten sonra hamamda geçirilen dakikaları, kadınların birbirleriyle sohbet edip şakalaştıklarını, kahvelerini yudumlayıp nargile içtiklerini, yemekler yiyip dans ve müzik eşliğinde gün batımından hemen önce hamamdan çıktıklarını detaylarıyla aktarır:

Bir halayık ipekten yapılmış, çoğu kez incili ve sırmalı nakışlarla süslenmiş bir bohçada her hanım için zarif giysilerden oluşan eksiksiz bir takım taşır. Bu giysiler hamamda karşılaşılan diğer hanımlarda hayranlık ve hatta gıpta uyandırmak amacıyla, yıkandıktan sonra en güzel mücevherlerle birlikte giyilir. Başka halayıklar her türlü meyve ve serinletici içeceğin yanı sıra döşekler, kilimler, havlular, piriç leğenler ve yıkanma merasimi için gerekli birkaç eşyayı taşır. Hanımlar günün en güzel saatlerinde hizmetçileri ve çocuklarıyla birlikte hamamda kalırlar. Defalarca keselenip sabunlandıktan sonra yer içer, şarkı söyler ve oynarlar (Garnett, 2009:50).

Müller de Bursa Çekirge'de, Kanuni Sultan Süleyman zamanında inşa edilmiş kasabanın en meşhur hamamını ziyaret ettiğini söylemektedir. O da diğer kadın seyyahlar gibi hamam ziyareti esnasında karşılaştığı görüntüler karşısında son derecede etkilenmiştir. Bütün mekanın parlak renklerde ve desenlerdeki çinilerle süslediğinden, dış taraftaki odada hoş Türk kadınlarının banyodan sonra sedirde oturup dinlendiklerinden, sohbet edip çubuklarını içtiklerinden kahvelerini yudumladıklarından bahsederek izlenimlerini aktarmıştır (Müller, 2010:116).

Müller, Neave gibi Ellison da Türk hamamına gitmiş orada vakit geçirmiş, eğlenen ve dinlenen kadınları izlemiştir. O da "*Kadınlar Günü*" olarak adlandırılan hamam gününde kadınların yanlarına yemeklerini, hizmetlilerini ve çocuklarını alıp günün hakkını verdiklerine, rengârenk

peştamallarını giyinip gruplar halinde eğlendiklerine, kimilerinin şarkı söylerken kimilerinin de takunyalarını buharı tüten mermer üzerinde takırdatarak gezdiklerine, bellerine can simidi niyetine mataralar bağlanmış kızılı erkekli ufak çocukların havuzda yüzdüklerine değinmiştir (Ellison, 2009:112).

Hamam dışında kadınların bir araya toplanıp eğlendiği mekanlardan biri de sayfiye ve mesire yerleridir. Mesire alanları olarak halkın en meşhur uğrak yerlerinin başında “*Avrupa'nın Tatlı Suları*” olarak adlandırılan Kağıthane ve Alibeyköy dereleri, “*Asya'nın Tatlı Suları*” adı verilen Göksu ve Küçüksu dereleri, Yıldız ve İhlamur koruları gelmektedir (Garnett, 2019:519).

Abdülaziz Bey, Osmanlı adet, merasim ve tanımlarını anlattığı kitabındayalılarda ve konaklarda yaşayan üst rütbeli Osmanlı kadınlarının mesire yerine gitmek istediklerinde yanlarında gelmek isteyen arkadaşlarına, yakınlarına haber gönderdiklerini, buluşmak için karar verdiklerini anlatmaktadır. Ayrıca yola çıkmadan önce yapılan tüm hazırlıkları ve mesire alanında geçirdikleri eğlenceli dakikaları tüm detaylarıyla aktarmaktadır. Hazırlanan yemeklerin ardından halayıkları ve çocuklarıyla birlikte yola çıkan hanımları kıyıda bekleyen kayıklar götürdüğüne değinmektedir. Dinlenme yerine vardıklarında da haremın kahyası tarafından kayıktan indirilip serili şiltelerin üzerine oturan kadınların, biraz dinlendikten sonra hizmetçileri tarafından getirilen kahvelerini ve çubuklarını içtiklerini, yemek zamanına kadar kırlara dağılıp çiçek topladıklarını, gülüp eğlenip, arada şakalaştıklarını ve istedikleri gibi gezdiklerini anlatmaktadır. Ortasından dere geçen Kağıthane mesiresine rengarenk sandal ve kayıklarda şarkı ve mani söyleyenlerle, saz, darbuka ve zil çalan bir grup müzisyenin eşlik ettiğini, dere üzerinde kayıklarda kadınları eğlendirdiğini belirten Abdülaziz Bey, yaz mevsiminde hanımların ayrıca gezip eğlenmek için İstanbul dışında kırlara, sayfiye yerlerine ve de kaplıca zamanı Bursa'ya gezmeye gittiklerine değinir. Aynı şekilde hazırlıklarını tamamlayıp yola çıkan kadın kafilesinin oraya vardıklarında yiyip içtiklerine, şarkılar söyleyip eğlendiklerine ve zamanı gelince de evlerine dönmek üzere yola çıktıklarına detaylı bir şekilde anlatımlarında yer verir (Abdülaziz Bey, 1995:292-295).

Osmanlı'da kadınlarının bir araya gelip sohbet etmek, dinlenmek, rahatlamak ve hoş vakit geçirmek için tercih ettiği mesire yerleri diğer bir deyişle piknik alanları çok sevilen bir eğlence şekli olmuştur. Garnett'ın anlatımlarından Osmanlı kadınlarının mesire yerlerini ziyareti hakkında fikir edinmekteyiz.

Variş yerine ulaşan hanımlar ve halayıkları sınırsız bir eğlenceye dalarlar. Beraberlerinde getirdikleri halılar üstünde bağdaş kurduktan sonra zamanlarını, meyve, tatlı, çörek ve benzeri atıştırma malikler yiyerek, kahve yudumlayarak ve çubuk içerek geçirirler. Şarkılar söyleyip raks ederek ya da yeşil çayırırları dolaşarak, sıçrayıp oynayarak, şen kakkahalarla vakitlerini renklendirirler. Gölgelemler uzamaya yüz tutmasıyla birlikte ayrılmaya hazırlanırlar, efendilerini kapıda karşılamak amacıyla günbatımından önce varmaya özen gösterirler (Garnett, 2009:520).

Küçüksu Deresi'nin kendi başına Doğuya özel bir manzara teşkil ettiğine değinen Pardoe, Osmanlı kadınının mesire yerlerini ziyaretleri konusunda okuyucuya detaylıca bilgi vermektedir:

Bir yanda, ağaçların altından ağır ağır giden al kaplama geçirilmiş arabalar, çimenlerin üzerine yayılmış yüzü yaşmaklı kadınlar, hanımlarına hizmet etmek için dolaşan halayıklar, öte yandan da başlarındaki tablalarla satış için oradan oraya koşturan garip kılıklı tatlıcılar göze çarpar. Biraz ötede ise ayı ve maymun oynatıcılar, dondurmacı, sucu ve meyve satıcıları (Pardoe, 2010:496-497).

Müller, seyahatnamesinin bir bölümünde Boğaz'daki piknikler başlığı altında Valide Bendi yakınlarında gruplar halinde oturan Türk kadınlarını gördüğünden vadiye dağılmış halde kadınların birer çınar ağacının gölgesinde serili renkli halılarda sohbet edip eğlendiklerinden bahsetmektedir (Müller, 2010:84-85).

Hornby, kayıkla Asya'nın Tatlı Suları'na yapmış olduğu ziyareti sırasında üç tarafı tepelerle çevrili, önünde ışıltılı bir Boğaz'ın büyüleyici atmosferinden etkilendiğini belirterek bu pitoresk manzarada yan yana sıralanmış beş ya da altı kapkara gözleri beyaz yaşmakla örtülü yaşmaklarının altında saçlarındaki mücevherleri görülen kadınlardan söz etmektedir. Diğer taraftan minderlerde oturmuş kenarları siyah kadifeyle ya da simle işlenmiş uçuk pembe renkli feracesiyle kadın yüz ve boynunu örten kar beyaz bir tül bent örtmüş altından da gümüş bir çelenk ya da dal şeklindeki mücevheri görünmekteydi. Göksu'nun Türk kadınları için bir eğlence yeri olduğunu belirten seyyah, harikulade güzellikleri ve zarafetleriyle bu kadınların birçok farklı şey satan satıcılardan mısır, şekerleme gibi yiyeceklerin yanı sıra çömlek testi gibi ev eşyası satın aldıklarına şahit olur. Çayırdaki oturup, dinlenen bir grup kadının berbat bir müzik eşliğinde tef, davul ve üç teli sazdan oluşan müzisyen topluluğundan şarkılar dinlediğini, bundan hoşlandıklarını yazmış olduğu mektuplarında dile getirmiştir (Hornby, 2007:66-67).

## Sonuç

Batı'nın Doğu'ya duyduğu ilgi ve merak, yüzyıllar boyunca kendini farklı biçimlerde ortaya koymuştur. Bir yandan Doğu'nun ekonomik anlamdaki cezbedici tarafı ve diplomatik görevler, diğer yandan yeni ve farklı kültürleri tanıma arzusu, macera tutkusu, yazar ve sanatçılar için yeni konu arayışı Batı dünyasını Doğu topraklarına yönlendirmiştir. Başka ülkelerin kültürlerine ve yaşam biçimlerine ilgi duyan gezginlerin kalem aldıkları seyahatnameler, tuttukları notlar ve kimi zaman bunlara eşlik eden resimler, sosyal ve kültürel yaşamın kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayan belgeler olarak ayrı bir önem taşımaktadır.

Batı medeniyeti tarafından oluşturulan Oryantalist anlatımlarda "Türk / Osmanlı" imgesi gerek yazılı belgelerde, gerekse sanat eserlerinde dikkat çekici bir yere sahip olmuş, kendilerini İslamiyet'in koruyucusu ve temsilcisi olarak gören Osmanlı İmparatorluğu, Doğu'nun coğrafi ve kültürel anlamda

odak noktası haline gelmiştir. Başkent İstanbul başta olmak üzere Anadolu'ya yapılan geziler sonucunda da çok sayıda seyahatname ortaya çıkmış, sayısız sanatçı egzotik ve büyülü bulduğu Osmanlı dünyasını eserlerinde ele almıştır. 19. yüzyıla kadar büyük bölümünü erkeklerin oluşturduğu bu gezilere bu yüzyılda iyileşen seyahat koşullarının ve kadının toplum içindeki yeri ve rolü ile ilgili gelişmelerin de etkisiyle kadınlar da katılmaya başlamış bu anlamda Doğu kültürü ve sosyal yaşantısını aktaran metinler farklı bir bakış açısı kazanmıştır. Kadın seyyahların sayısındaki artış, o zamana kadar erkeklerin egemen olduğu seyahatname yazıcılığına ve Batının Doğuya bakışına yeni bir soluk getirdiği görülür.

Bu çalışmada sosyal ve kültürel yaşantısıyla Osmanlı kadınının söz konusu seyahatnamelerde nasıl tasvir edildikleri, Osmanlı toplumundaki konumları Batılı kadın seyyahların izlenimleri ve söylemleri doğrultusunda ele alınmış ve görsellerle birlikte desteklenmiştir.

Kadın seyyahların söylemleri doğrultusunda Osmanlı kadınının evlilik ve boşanma sonrası sahip oldukları hakların varlığına, haksızlığa uğradıklarında gidebilecekleri mahkemelerin bulunduğu dair bilgilerin söz konusu olduğunu görmekteyiz. Haremde sadece eğlenip günlerini lakayt bir şekilde geçirmediklerini, Kuran okuyup, ibadetlerini yerine getirdiklerini, dini eğitimin yanı sıra kızların müzik, dans gibi sanatsal faaliyetleri öğrendiklerini, nakış işlemeye, yabancı dil öğrenmeye önem verdiklerini görmekteyiz.

Söz konusu kadın seyyahlar Batı'da yerleşik olan Osmanlı ve Doğu algısında önemli birtakım değişikliklere yol açmışlardır. Erkek seyyahların çok abartılı ve genellikle kurguya dayanan erotik ve egzotik Doğulu kadın ve harem tasvirlerinin aksine kadın seyyahlar kadın olmalarının avantajıyla ziyaret edebildikleri Osmanlı haremi ve hamamlarını Osmanlı kadınına dair tüm ayrıntıları daha nesnel bir yaklaşımla değerlendirebilme olanağına kavuşmuşlardır. Sadece Osmanlı kadını değil Türklerin yaşantısı, sosyal ve kültürel yapısını, dönemin padişahlarını ve yönetim şekillerini, giyim kuşamıyla, eğlence yaşantısını gözler önüne sermişlerdir. Ayrıca gezdikleri yerlerin tarihi ve coğrafi yapısını da gözlemleyerek seyahatnamelerinde yazılarında dile getirmişlerdir. Batılı kadın seyyahların anlatımlarında göz ardı edilmemesi bazı gerçekler de elbette söz konusudur. Aldıkları dini ve kültürel eğitim, Doğuya ve Osmanlı topraklarına gelmeden önce edinmiş oldukları bilgiler, okumuş oldukları kitaplar ve dönemin Oryentalist yaklaşımı bazı konularda kadın seyyahların ön yargılı olmalarına neden olmuştur. Ancak karşılaştıkları doğal ve tarihi güzellikler, Türklerin misafirperverliği ve Osmanlı'nın bir taraftan Batı'ya dönük sosyal, kültürel ve siyasi ilişkileri kadın seyyahların üzerinde etkiler bırakmış ve sonucunda onların gerçekçi bir dil ve üslup kullanmaya yönlendirmiştir.

Kısacası Doğu toplumlarını anlamaya çalışan, "öteki" diye tabir edilen Doğulu toplum ve kadınına daha ılımlı yaklaşan ve nesnellliğini korumaya çalışan yazarların da bulunduğu gerçeğiyle karşılaşmaktayız. Bu çalışmayla Osmanlı ülkesini ziyaret etmiş erkek seyyahlardan çok kadın seyyahların

anlatımlarında yer bulan “kadının”, Batılı Oryantalist yaklaşımından farklı bir şekilde ele alındığına tanık olmaktadır.

## Kaynakça

- Abdülaziz Bey (1995). *Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri*. (Ed. K. Arısan - D. Arısan Günay). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Altın, H. (2017, Kasım). Osmanlı Eğitim Tarihinde Darülmüallimat (Açılış ve Gelişim Süreci). *Sosyal Araştırmalar Dergisi, Akademik Matbuat*. Cilt: 1, Sayı:1, ss.23-27.
- Altunbay, M. (2015, Aralık). 16. ve 19. Yüzyılları Arasındaki Yabancı Seyahatnamelerde Osmanlı Devleti’ndeki Kadın Algısı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Sayı:41, Cilt:8, s.59.
- Apak, M.S. – Gündüz, O.F. – Eray, F.Ö. (1997). *Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri*. İstanbul: T. İş Bankası Yayınları.
- Barın Akman F. (2011). *Batılı Kadın Seyyahların Gözünden Osmanlı Kadını*. İstanbul: Etkileşim Yayınları.
- Borak, S. (2004). *Haremin iç Yüzü ‘Leyla Saz’ın Anıları*. İstanbul:Kırmızı Beyaz Yayıncılık.
- Davis, F. (2006). *Osmanlı Hanımı 1718’den 1918’e Bir Toplumsal Tarih*. (Çev. B. Tırnakçı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Düğer, S. (2016). *Kadın Seyyahların izlenimlerinde Osmanlı ve Batı Dünyası*. İstanbul: Gece Kitaplığı Yayınları.
- Ellison, G. (2009). *İstanbul’da Bir Konak ve Yeni Kadınlar*. (Çev. N. Akın). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Evren B. – Girgin Can, D. (1997). *Yabancı Gezginler ve Osmanlı Kadını*, İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Faroqhi, S. (2011). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*. (Çev. E. Kılıç). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Fontmagne D.L.B. (1977). *Kırım Harbi Sonrasında İstanbul*. (Çev. G. Soytürk). İstanbul: Kervan Kitapçılık.
- Garnett, J.M.L. (2009). *Türkiye’nin Kadınları ve Folklorik Özellikleri*. (Çev. N. Elhüseyni). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.



- Germaner S. – İnankur Z. (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
- Gürtuna, S. (1999). *Osmanlı Kadın Giysisi*. Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Harvey, A. J. T. (1871). *Turkish Harems and Circassian Homes*. London: Hurst and Blackett.
- Hornby, L. E.B. (2007). *Kırım Savaşı Sırasında İstanbul*. (Çev. K. Işık). İstanbul: Kitap Yayınları.
- Kabbani, R. (1993). *Avrupa'nın Doğu İmajı*. (Çev. S. Tuncer). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Melman, B. (1995). *Women's Orients: English Women and The Middle East, 1718-1918*. London: Macmillan Press Ltd.
- Montagu, W.M.L. (1977). *Türkiye Mektupları*. (Çev. A. Kurutluoğlu). İstanbul: Tercüman Yayınları.
- Müller, A.G. (2010). *İstanbul'dan Mektuplar*. (Çev. A. Batur). İstanbul: Şehir Yayınları.
- Neave, L.D. (2008). *Sultan Abdülhamit Devrinde İstanbul'da Gördüklerim*. (Çev. N. Akın). Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008.
- Ortaylı, İ. (2006). *Osmanlı'yı Yeniden Keşfetmek*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2007). *Son İmparatorluk Osmanlı*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2009). *Osmanlı Toplumunda Aile*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Pierce, L. (1996). *Harem-i Humayun Osmanlı İmparatorluğu'nda Hükümranlık ve Kadınlar*. (Çev. A. Berktay). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Pardoe, J. (1997). *18. Yüzyılda İstanbul*. (Çev. B. Şanda). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Pardoe, J. (2010). *Sultanlar Şehri İstanbul*. (Çev. B. Büyükkal). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Parla J. (2012). *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik* İstanbul: İletişim Yayınları.

- Ramsay A.D. (2015). *19. Yüzyılın Sonlarında Türkiye’de Günlük Yaşam*. (Çev. R. Çakıcıoğlu Oban- E. Uyanık). İstanbul: Say Yayınları.
- Said, E. (2016). *Şarkiyatçılık*. (Çev. B.Yıldırım). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Schiffer, R. (1999). *Oriental Panorama British Travellers in 19th Century Turkey*. Amsterdam-Atlanta: Radopi B.V.
- Uluçay, M. Ç. (2013). *Harem*. Ankara: Ötüken Neşriyat.
- Walker, M. A. (1886). *Eastern Life and Scenery with Excursions in Asia Minor, Mytilene, Crete and Roumania*. London: Chapman and Hall Limited.
- Tezcan, H. (1979). Osmanlı İmparatorluğu’nun Son Yüzyılında Kadın Kıyafetlerinde Batılılaşma. *Sanat Dünyamız*. Sayı:15, s.49-50.
- Yancı, Ü. (2016, Mart). Batılıların Gözünde Osmanlı Kadını İmajı Üzerine Bir Değerlendirme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi (Asos Journal)*. 4(23). ss.386-389.

### **Extended Abstract**

The travelers, who went on travelling with various reasons and information obtained before, transferred their impressions regarding their sightseeing places through the travel books written by them. These travel books played a big part in the recognition of the societies from different cultures thanks to obtaining detailed information regarding human, community life, culture and governance of that country in a stranger's eyes. The development of the scientific studies increased the interest in the travel books written as a result of the past and recent travels, and therefore, enabled the review of the travel books as a document. The travelers provided passing the social and cultural life down from one generation to another thanks to these literary works in which they wrote their impressions. In this respect, it is observed that the travel books constitute a source for researchers as a social and cultural document in history and art history disciplines.

The travel books, being the source for much information regarding the cultural texture of a society, have been a subject of research for many travelers coming to this geography in order to learn about the Turks and narrating the Ottoman Empire and Turkish culture during the period from the 16<sup>th</sup> century to the 19<sup>th</sup> century. These travelers are put under the scope many subjects concerning politics, cultural life, military activities, education and art in their literary works.

One of the, even, the most important subjects discussed in the travel books is "woman". Turkish and Muslim women, courtiers, concubines and odalisques, and non-muslim women are evaluated under this structure. Our study covers the daily lives of the Ottoman women described by the western

women travelers, what kind of social rights they have concerning education, marriage and divorce, and besides, the cultural position of women in the Ottoman society. Especially the researches of the women travelers who came to the Ottoman geography in the 19<sup>th</sup> century, when the travel conditions were improved, and their literary works written as a result are the sources shedding light on this study. In the 19<sup>th</sup> century, as a result of the improvements in the travel conditions, and the steamships' and railways' becoming widespread, an increase in the number of travelers travelling to the East and the Ottoman geography is observed; and the number of women travelers started to increase among the passengers previously composed mainly by men.

With the relevant study, the Ottoman women are approached with their social perspective in the narrations of women travelers. Apart from the literary works written with an orientalist approach, by analyzing especially what kind of different perception women create compared to male travelers and western prejudices, reaching the truest information concerning the Ottoman women in the 19<sup>th</sup> century is aimed.

When the studies of the western women travelers are analyzed, much information and many evaluations not including orientalist statements are encountered despite the fact that they are under the effect of their own society and culture. This was enabled especially by the order in which men and women sit separately prevalent in the court and the houses of the rich and the ruling classes and by these kind of harems' opening their doors to the foreigner women travelers. Thus, women travelers were able to convey the information regarding the Ottoman women as detailed and real-like as possible and gave an impulse to the viewpoint of the travel book writing and the perspective of the West to the East.

The depiction of the Ottoman women with their social and cultural lives by the women travelers in their travel books, their position in the Ottoman society with their social and cultural structures are analyzed under six titles. In these parts, all details are discussed in accordance with the impressions and statements of the western women travelers and supported with the visuals. In line with the obtained sources regarding the subject and within the borders of the research, analyzed travel books are reviewed within historical integrity.

Many of the travelers included in this study are the women travelers who came to the capital of the Ottoman in the 19<sup>th</sup> century and their travel books. "Woman" has been one of the most important images of the East for the travelers. Many travelers visiting the East depicted the woman as a sexual object hidden behind the veil. Without a doubt, one of the most basic reasons why the Eastern woman is perceived in this way is the exotic Eastern woman fiction depicted in the *1001 Arabian Nights* by Antoine Galland.

As Edward Said put forward, the Western world created an Eastern image that is supported by the political structure by the endeavor of certification on the basis of prevalent culture ideology. This ideology,

revealing itself with the frequent travels made especially in the 19<sup>th</sup> century and the travel writings written as a result, reflected the East as a lustful and tempting image. The West not only factionalized the East in their imagination, but also factionalized the woman twice since she is a female and also Eastern. Due to the fact that the powerful ones configured themselves as the "dominant subject", they started to regard these races and women as low-class and even started to disregard them. In this sense, the woman subject turned into an object that is alienated as the other both by the travelers and the Western Orientalists.

The woman image discussed frequently during the historical process is important in that it gives ideas regarding how it is perceived in the other societies as well as the woman's own society. Biased or unbiased perspectives in which western prejudices are prevalent lay bare the perception regarding the Eastern woman. The judgments about woman in the Ottoman society, in which religious and traditional elements are predominant, reveal the difference between the statements of the Western female travelers and male travelers by means of the travel books.

## KIRKGÖZ HAN ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

**Semra PALAZ YILDIRIM\*\***

### Öz

*Birçok bilim insanı tarafından çalışılan yapıda bu çalışma ile diğerlerinden farklı olarak, Antalya'nın Döşemealtı ilçesinde bulunan karma plan tipinin değişik bir uygulaması olan Kırkgöz Hanı'nın, 2006-2007 yılı kazı-temizlik çalışmalarında ortaya çıkan mimari buluntuları (Köşk mescit, Hamam, Fırın vb.) ve günümüze ayrıntılı olarak okunup tam anlamı ile yayınlanmayan "kitabesi"nin okunması ile ulaşılan yeni verilerden hareketle, Türk Ticaret Yapıları içindeki yeri ve öneminin ortaya konması amaçlanmaktadır. Han, Akdeniz sahillerini İstanbul'a bağlayan Antalya-İstanbul yolunun Antalya-Dinar'a Burdur üzerinden giden bölümünde Evdir Han'dan sonraki duraktır. Bu yolun devamında, Kırkgöz Han gibi II. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi'ne tarihlenen Susuz ve İncir Han bulunmaktadır. Yapı, "kapalı bölüm (barınak) ve avludan oluşan karma plan" tipinin "avlu ve barınak kısmı aynı genişlikte olan hanlar" grubu içinde, barınak kısmının avlunun kuzey kenarına yerleştirilmesinden meydana gelmekte olup, adeta avlu ile kaynaştırılmış bir şekildedir. Yapıdan gelen izler, avlunun güneydoğu köşesindeki fırın ile güneybatısındaki kerpiç malzemeli kuruluşun, muhtemelen yapının daha geç bir dönemdeki kullanımı sırasında eklenen mimari unsurlar olduğunu göstermektedir. Ayrıca; avlu ortasındaki farklı boyutlara sahip dört ayak kalıntısı ve bunlardan güneydoğu ayağa bitişik kuyu, daha çok sultan hanlarında karşımıza çıkan "köşk mescit" ile açıklanabilir. Yapının en önemli bölümü, tarafımızdan bütünüyle okunan kitabesidir. Kitabe, hem sultanın yeni sıfatlarından biri olan "tâc-ı üla" yani "ilk taç sahibi" sıfatının ilk kez burada kullanılması, hem "sitte melike" için sultan II. Gıyaseddin Keyhüsrev tarafından yaptırılmış olması, hem de yine bu sultan dönemine tarihlenen Derebucak Tol Han kitabesinde de yapı için kullanılan "ribat" kelimesi ve "bütün canlıların misafir edilmesi" ifadesi ile diğer kervansaray yapıları içinde öne çıkmaktadır.*

**Anahtar Kelimeler:** Kırkgöz Han, Çubuk Han, II. Gıyaseddin Keyhüsrev, Kervansaray, Han.

## AN EVALUATION on KIRKGÖZ HAN

### Abstract

*Unlike other studies about the structure by many scientists, this study aims to reveal the place and importance of Kırkgöz Han in Turkish Commercial Structures based on the new data acquired with the architectural ruins (Kiosk masjid, Public bath, kiln etc.) discovered in 2006-2007 excavation-cleaning works and the reading of the "inscription" which has not been read and understood completely and is not*

\*\* Bu makale, "Semra Palaz Yıldırım, (2017). II. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi Mimari Eserleri, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi" isimli çalışmadan üretilmiştir.

\* Dr. Öğr. Üyesi, Uşak Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, semra.yildirim@usak.edu.tr semrapalaz@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5779-5110>.

published today. Han is the next stop of Evdir Han and located on the part of Antalya-Istanbul road, which connects the Mediterranean coast to İstanbul, where the destination is Antalya-Dinar through Burdur. Further on this road, there are Susuz and İncir Han which date back to the period of Gıyaseddin Keyhüsrev II, just like Kırkgöz Han. The structure is in the group of “Hans with same size courtyard and shelter” in the type of “mixed-use plan with closed area and courtyard”; it was built by placing the shelter part on the northern edge of the courtyard, and almost joined with the courtyard. The traces from the building indicate that the kiln in the southeast corner of the courtyard and the mudbrick building in the southwest were probably architectural elements added during the later use of the building. In addition, the four pillar remains of different sizes found in the middle of the courtyard and the well located next to the southeast pillar can be explained with “kiosk masjid,” which is generally seen in sultan Hans. The most important part of the structure is the inscription which was read by us completely. The inscription comes to the forefront among other caravansaries because one of the new epithets of the sultan, “tâc-ı ûla” meaning “the first owner of crown”, was used in it for the first time, it was built by Gıyaseddin Keyhüsrev II for “sitte melike”, and the phrase of “ribat” and the statement that “all living creatures are welcomed” are mentioned for this structure in Derebucak Tol Han inscription dating back to the period of the same sultan.

**Keywords:** Kırkgöz Han, Çubuk Han, II. Gıyaseddin Keyhüsrev, Caravansary, Han.

## Giriş

Çalışma konumuzu oluşturan Kırkgöz Hanı, II. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi’nde ve bizzat kendisi tarafından yaptırılan kervansaraylardan biridir. II. Gıyaseddin Keyhüsrev, babası I. Alaeddin Keykubad’ın 1 Haziran 1237 yılında zehirlenerek ölmesinden sonra tahta çıkarak 8,5 yıl saltanat sürmüş ve bu dönemde kendisi, annesi, emirleri ve ticaret adamlarının baniliğinde birçok yapı türünde eserin inşa edildiği bir döneme ismini vermiştir.

Yapı ile ilgili birçok çalışma yapılmıştır. Özellikle kervansaraylar hakkında geniş kapsamlı bir araştırma yapan ve bunu 3 ciltlik eseriyle tanıtan Kurt Erdmann bu isimlerin başında gelir (Erdmann, 1961,1966, 1976). Kendisi çalışmalarıyla hanların tipolojisini yapmış ve sırasıyla bir katalog halinde bilim dünyasına tanıtmıştır. Bunun yanında Osman Turan, Haluk Karamağaralı, İsmet İter, Hakkı Acun, Cengiz Bektaş, Mustafa Cezar, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu, M.K. Özergin, K. Türkeri, A.T. Yavuz, A. Demir, S. K. Yetkin gibi bilim insanları tarafından da kervansarayların genel özellikleri, tipolojisi, barındırdığı mekânları ve karşılaştırmaları yapılmıştır (bakınız kaynakça bölümü). Ayrıca yapı, lisansüstü tezlere ve araştırmalara da konu olmuştur (Süer, 1975; Demir, 1988; Duggan, 2008; Redford, 2009; Yurdasever, 2011; Saral, 2012). Günümüzde ziyarete açık olan ve birçok sosyal aktiviteye ev sahipliği yapan binada, özellikle günümüze kadar eksik ve hatalı okunan kitabesi üzerinde durulmuştur. Ayrıca, 2006-2007 yıllarında restorasyona yönelik olarak yapılan kazı-temizlik çalışmalarında ortaya çıkan mimari veriler, yapının dönemlerine ve kullanımına ilişkin bilgilere ulaşmak için hedeflenen amaçlardan olmuştur.

Bu bağlamda, yapıda ortaya çıkan bu mimari veriler ile birçok araştırmacı tarafından bir kısmı okunan kitabe, S. Redford'un yaklaşımı ile değindiği çalışması da kılavuz olarak alınarak yeniden ele alınacak ve yapı hakkında bir değerlendirme yapılacaktır.

## 1. YAPININ TANIMI

Çalışma konumuzu oluşturan Kırkgöz Han Antalya ili'nin, Döşemealtı ilçesinde, Bıyıklı Köyü'nün 720 m güneybatısında bulunmaktadır (Fotoğraf 1). Yapının, yakınında bulunan su kaynakları (gözleri) ile kapı ve pencere açıklıkları nedeniyle çoğu araştırmacı tarafından bu isimle anılmaktadır<sup>1</sup>.

Günümüzde ziyaretçilere açık olan yapı, çeşitli etkinlikler için kullanılmaktadır<sup>2</sup>Han, günümüze kadar farklı tarihlerde çeşitli onarımlar görmüştür. Duvarlarda görülen malzeme ve teknik farklılık, çatıda görülen içbükey kiremitler, temel ve alt kısımlarının özgün, üst bölümlerinin ise daha sonraki tarihlerde, muhtemelen Osmanlı Dönemi'nde onarım gördüğünü düşündürmektedir<sup>3</sup>.



**Fotoğraf 1:** Uydu görüntüsü (Google earth, görüntü tarihi 05.05.2018, erişim tarihi 12.09.2018)

<sup>1</sup> Rott, H. (1908). *Kleinasiatische Denkmaler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien*, Leipzig, s.29'da hanın bir bataklık ortasında bulunduğunu söylemektedir. Erdmann, K. (1961). *Das Anatolische Karavansaray Des 13. Jahrhunderts*, Katalog-Text, Berlin, s.179'da, civardaki su kaynaklarının bolluğundan dolayı "Kırkgöz" olarak adlandırıldığını belirtir. İter, İ. (1969). *Tarihi Türk Hanları*, İstanbul: KGM Matbaası, s.34'te ve Bektaş, C. (1999). *Selçuklu Kervansarayları Korunmaları, Kullanımları Üzerine Bir Öneri*, İstanbul: Yem Yayınevi, s. 66'da Çubuk Boğazı yakınında Kırkgöz denen kaynakların yanında olduğunu belirterek binayı "Kırkgöz Han" olarak tanıtmışlardır. Hellenkemper, H. –F. Hild. (2004). *Tabula Imperi Byzantini 8 Lykien und Pamphylien*, Teil II, Wien, s. 634'de Karstik "Kırk Göz" Kaynaklarından bahsederek Varsak Düdeni ile Bıyıklı Düdeni'nin yolu üzerinde olduğunu söylemektedir. Riefstahl M.R., *Turkish Architecture In Southwestern Anatolia*. Cambridge: Harvard University Press, 1931, s. 89'da aynı isimle anmaktadır. Özergin, M. K. (1965). Selçuklu Kervansarayları. *Tarih Dergisi*, XV/20, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi, s.154'de yapının diğer isminin -Çubuk Boğazı'na yakın olduğu için- *Çubuk Hanı* olarak vermiştir.

<sup>2</sup> Vakıflar Genel Müdürlüğü mülkiyetindeki han turizme yönelik tanıtım amacıyla 29 yıllığına kültür varlıklarını korumak, imar etmek ve ekonomik yönden yatırıma dönüştürülmek üzere "restore et-işlet-devret"<sup>2</sup> çerçevesinde Vakıflar Antalya Bölge Müdürlüğü tarafından 11.01.2005 tarihinde "Kira-Yapım ve İşletme Sözleşmesi" ile kiraya verilmiştir (bakınız Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşiv Dosyası).

<sup>3</sup> Riefstahl, a.g.e., s. 64'de temel kısımlarının özgün, üst bölümünün ise onarıma işaret ettiğini; ancak ne zaman yapıldığını belirtmez. Anonim, *Türkiye'de Vakıf Abideler Eski Eserler*, I, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları,1972, s. 560'da binanın bazı kalıntılarını bakılarak Osmanlı Dönemi'nde tamir gördüğü söylenir. A. Demir, A. "Kırkgöz Han", *İlgi*, Sayı 54, İstanbul, Yaz 1988, s. 20'de taze harç içine gömülen kiremitlerin geç dönemde olduğunu belirten Riefstahl'a gönderme yapar.

1930 ve 1969 yıllarında yapının diğer hanlara göre daha iyi durumda olmasına rağmen, yine de zaman ve çevrenin etkisiyle tahrip olduğu<sup>4</sup>; 1980’li yıllarda yakındaki köylüler tarafından ağıl olarak kullanılan hanın zemininin yükseldiği; duvarlarında ve özellikle taç kapının batı cephesi önünde bitkiler olduğu anlaşılmaktadır<sup>5</sup> (Fotoğraf 2 a-b).



**Fotoğraf 2:** a,b yapının halk tarafından ağıl olarak kullanıldığı zamanlar (VGM arşivi, 1980ler)

Handa, Antalya Müzesi tarafından 2006 yılında restorasyona yönelik kazı ve temizlik çalışmaları yapılmıştır. Bu çalışmada, giriş eyvanının batısındaki odanın duvarlarında açıklıklar ve kanal; avlunun ortasında dört dikdörtgen ayak ve güneydoğudaki ayağın güneyinde ağız kısmı düzgün olmayan dairevi bir kuyu; güneydoğusunda güneydoğu-kuzeybatı yönünde uzanan bir fırın; ayrıca kapalı bölüm taç kapısının iki yanında birer seki<sup>6</sup>, kapalı bölüm içinde sekiler ve çatıda içbükey kiremitler ortaya çıkarılmıştır<sup>7</sup> (Fotoğraf 3 a-b-c).



**a-Seki**

**b-Fırın**

**c-Kiremitler**

**Fotoğraf 3:** Antalya Müzesi çalışmalarından kapalı bölüm sekileri ve kiremitleri ile ortaya çıkan fırın (N. Üreğen Mimarlık- Antalya Müzesi Kırkgöz Han Dosyası)

Yapının, taç kapısının sivri kemerli kavsarasında yer alan altı satırlık kitabesine göre II. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi’nde (1237-1246) inşa edildiği anlaşılmaktadır (Fotoğraf 4). Kitabe metni:

<sup>4</sup> Riefstahl, a.g.e., resim 118-120. İltar, a.g.e., 34-35.

<sup>5</sup> Taşkiran, Z.F. (1986). Antalya Çevresinde Yer alan Evdir Han ve Kırkgöz Han. *Antalya 1. Selçuklu Eserleri Semineri*, Antalya: Antalya Valiliği Yayınları, s. 26.

<sup>6</sup> Batıdaki 11,26x5,87 m; doğudaki 11,79x5,58 m ölçülerindedir.

<sup>7</sup> Antalya Müzesi tarafından yapılan bu çalışmalar ile ilgili bilgiler için Antalya Müzesi’ne ve Nejat Üreğen’e teşekkür ederim. Ayrıca bakınız Saral, R.Z. (2012). *Antalya-Burdur’da Yer alan Anadolu Selçuklu Kervansaraylarında Mekân Olgusunun Gelişimi Ve Koruma Ölçeğinde Değerlendirilmesi*. Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.





Fotoğraf 4: kitabe

### Kitabenin Okunuşu:

- 1- *Emare bi-imareti hâzihi'r-ribâti'l-mübareketi li-vıfkı kenza el-müeyyedetü alâ sâ*
- 2- *İri'l-helâyiki'n-nâzile bihâ ve'l-misafirin bi-hakkı ramâkı'l-arzı ve megâribihâ fi'd*
- 3- *Devleti's-sultanü'l-a'zam zillullahi fi'l-âlem sultan-ı selâtini'l-âfâk sâhibüt'tâc ve'l-ülâ*
- 4- *Nitâk-ı Gıyase'd-dünya ve'd-din Ebu'l-feth Keyhüsrev bin Keykubâd halleda'llâhu sultânehû es-sitte le-â*
- 5- *Liye meliketü ekâlîmi'l-âlem ismetü'd-dünya ve'd-din türre-i tâcü'l-ülâ lesseta'llâhu fi'l-hayrâti*
- 6- *Mülkehâ ve tekâbbel anhâ mâ benâ(hâ?) ve bellegahâ fi'd-dâreyn mâ sefâhete fi't-târih et-tâlit aşara<sup>8</sup>.*

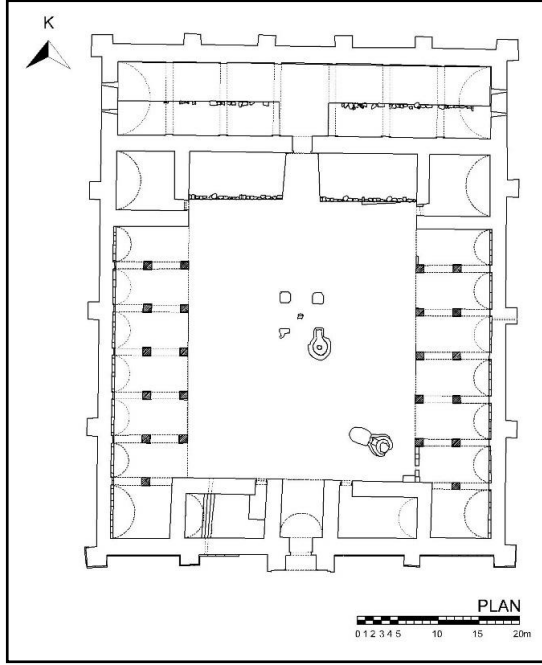
**Türkçesi:** Bu mübarek ribatın yapımını, buraya gelip giden bütün canlılar ve misafirlere uygun bir sığınak olması için dünyanın ve güneşin battığı ülkelerin büyük yöneticisi, dünyada Allah'ın gölgesi, ufukların sultanı, ilk taç sahibi, dünyanın kemeri (koruyucu-bağlayıcı), dünyanın ve dinin koruyucusu, fethin babası Keykubad oğlu Keyhüsrev –Allah onun sultanlığını daîm etsin-, dünyanın ve dinin ismeti ilk tacın sahibesi, dünya iklimlerinin Melikesi, Sitte Melike adına emretti. Allah, Sitte Melike'nin hayırlarını ve mülkünü sürekli kılsın ve ondan kabul etsin. Her iki dünyada onun bu harcamalarını yerine ulaştırsın. Tarih de on üç<sup>9</sup>.

Eğimli bir arazi üzerinde yer alan karma plan tipindeki tek bir kütlelen oluşan han, kuzey-güney yönünde 65,50x52,70 m ölçülerinde dikkörtgen planlıdır: Güneydeki kareye yakın dikkörtgen planlı revaklı açık

<sup>8</sup> Kitabeyi okuyan hocam, sayın Prof. Dr. Abdulkadir Dündar'a çok teşekkür ederim (Ayrıca bakınız; Palaz Yıldırım, a.g.e. 560-561).

<sup>9</sup> Erten, F. (1940). *Antalya Vilayeti Tarihi*, İstanbul: Tan Matbaası, s. 77'de binanın tarihini, H. 613/M.1216-17 olarak belirtmiştir. Redford, S. (2009). The Inscription of the Kırkgöz Hanı and the Problem of Textual Transmission in Seljuk Anatolia. *Adalya*. 12. Sayı, s. 353-356'da hanın yapım dönemi için II. Gıyaseddin Keyhüsrev'i işaret ederken kitabede ay ve yıldan bahsedilmediğini söylemektedir.

avlu ve kuzeyine bitişik doğu-batı yönünde dikdörtgen planlı kapalı bölümden oluşmaktadır<sup>10</sup> (Şekil 1).



Şekil 1: Plan (N. Üreğen Mimarlık'tan işlenerek)

Bina dıştan, köşelerde kareye yakın planlı birer, doğu ve batı cephelerde üçer, kuzeyde dört ve güney cephede taç kapının iki yanında birer olmak üzere toplam on altı dikdörtgen kesitli payanda ile desteklenmiştir<sup>11</sup>. Mazgal pencere açıklıkları yalnız doğu ve batı cephenin kuzeyinde -kapalı bölümde- ikişer adettir.

Güney cephenin ortasında, cepheden dışa taşkın ve beden duvarlarından yüksek tutulmuş tonoz kavsaralı taç kapı, dıştan bezemesiz, farklı genişlikte profilli üç bordür ile çevrelenmiştir. Altta kaval, üstte düz bordürlü kuşatma kemeri, iki yanda zeminden 0,50 m yükseklikte başlayan dikdörtgen kesitli kaide, bezemesiz gövde ve iki kademeli başlığa sahip sütunçeler üzerine oturmaktadır (Fotoğraf 5-6).

2,87 m enindeki sivri kemerli taç kapı nişinin iki yanında 0,50x0,30 m boyutlarında, birer seki bulunmaktadır<sup>12</sup> (Fotoğraf 6).

<sup>10</sup> Yapı, Alanya'daki Kargı Han ile birlikte karma planlı kervansaraylar içinde farklı bir özelliğe sahiptir: Kapalı bölüm avlu ile aynı yönde-düşey- değil de yatay biçimde enlemesine yönelik gösteren dikdörtgen bir plan sergilemektedir.

<sup>11</sup> Payandalar cepheden 1,27-1,50 m. ölçüleri arasında cepheden dışa taşmaktadır.

<sup>12</sup> Bu sekilerin benzerine, aynı dönem yapılarından Şarapsa Hanı'nda rastlanmıştır. Yapıdaki sekilerin ölçüleri 0,50 m eninde ve 0,95 m'dir. Muhtemelen birer oturma yeri gibi düzenlenmiş olmalıdır.



**Fotoğraf 5:** Batı ve güney cephe



**Fotoğraf 6:** Taç kapı

Tonozlu giriş eyvanının iki yanında, yönleri kuzey yöne bakan kapılarla geçilen sivri beşik tonoz örtülü dikdörtgen birer mekân yer almaktadır. Bu mekânlardan doğudaki günümüzde depo olarak kullanılırken, batıdaki mekânın işlevi tartışmalıdır. Mekân, özgün halinde de olduğu gibi “L” şeklinde bir girişe sahiptir (Fotoğraf 8). Batısında kalan döşemesi yükseltilerek parke ile kaplanmış ve burada kazı çalışmalarında ortaya çıkan kanalın üstü de cam ile kapatılarak görülebilmesi sağlanmıştır<sup>13</sup>. Mekânının zemininin 6,75 m batısında 0,40 m eninde bir kanal bulunmaktadır (Fotoğraf 7-10). Kanalın iki ucunda bulunan 0,39 m enindeki dikdörtgen açıklıklar bu kanalın hem dışarıya hem de avluya doğru devam ettiğini göstermektedir. Avluya açılan kanalın ağzı bugün sıva ile kapatılmıştır. Bu kanal ağzının hemen üstünde, duvarın tahrip edilmesiyle oluşmuş yaklaşık 0,50x 0,48 m ölçülerinde düzgün olmayan bir açıklık daha görülmektedir<sup>14</sup> (Fotoğraf 8). Nitekim 2006-2007 yıllarında Antalya Müzesi tarafından yapılan temizlik çalışmaları sırasında avlunun güneybatısına yerleştirilmiş, 2,80x3,54 m ölçülerinde bir mekân ortaya çıkarılmıştır<sup>15</sup> (Fotoğraf 11- Şekil 2). Mekân, batıdaki mekânın kuzey cephesindeki sıva ile kapatılan kanal ağzının hemen

<sup>13</sup> Temizlik çalışmasında “L” şeklinde bir girişten sonra mekânın batısının yükseltildiği ortaya çıkmıştır. Mevcut durumun korunmasıyla üstü kapatılan zeminin girişi zemininden yüksekliği 0,26 m’dir.

<sup>14</sup> Bu açıklık, muhtemelen daha sonraki bir dönemde yapılmış olmalıdır.

<sup>15</sup> N. Üreğen Mimarlık’tan alınan çizimlerde ve fotoğraflarda görülen ve kerpiç duvarlardan oluştuğu söylenen mekân hakkında yerinde göremediğimiz için bir yorum yapmak güçtür (N. Üreğen Mimarlık *Kırkgöz Han Fotoğraf, Çizim ve Restorasyon Projeleri*. ,Antalya Müzesi Kırkgöz Han Dosyası). Ancak; Antalya Müzesi tarafından kazı ve temizlik çalışmalarını yürüten Arkeolog Nilüfer (Karakaş) Sezgin ile yaptığımız görüşmede kesin olmamakla birlikte batı mekânın hamam olabileceğini düşündüğünü söylemiştir. Kendisine değerli bilgilerini bizimle paylaştığı için teşekkür ederim. Ancak, içteki mekânın hamam, dıştaki mekânın kerpiç ayaklı bir cehennemlik olması, kerpicin su ve ateşe dayanıklı bir malzeme olmaması nedeniyle mümkün görünmemektedir (Bakınız, Palaz Yıldırım, a.g.e., 583-587).

önünde bulunmaktadır. Raporlara göre bu kuruluşun, kerpiç malzemeden inşa edildiği ve koruma amaçlı olarak kapatıldığı anlaşılmaktadır (Antalya Müzesi Kırkgöz Han Dosyası).

Mekânın batı duvarında, güneyden 1,80 m mesafede 0,40 m eninde dikdörtgen bir kanal ağzı daha bulunduğu müze tarafından gerçekleştirilen çalışmalar sırasında görülebilirken, günümüzde bu açıklığa dair bir iz rastlanmamıştır. Muhtemelen çalışmalardan sonra, kerpiç mekân gibi burası da kapatılmış olmalıdır<sup>16</sup> (Fotoğraf 7-9).



**Fotoğraf 7:** Giriş eyvanı batısındaki mekân



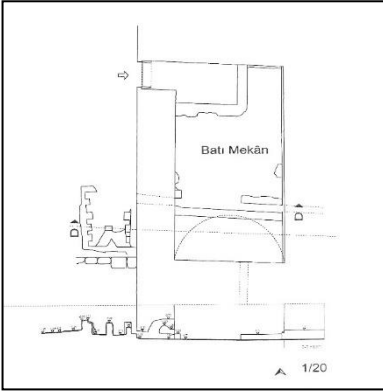
**Fotoğraf 8:** Cam ile kapatılan kanal



**Fotoğraf 9:** Batı mekân kuzey cephe önündeki mekân



**Fotoğraf 10:** Mekân içindeki kanal ve açıklık (N. Üreğen Mimarlık, 2006)



**Şekil 2:** Batı mekân ve kerpiç mekân çizimi (N.Üreğen Mimarlıktan işlenerek)



**Fotoğraf 11:** Mekânın görünümü (N. Üreğen Mimarlık, 2006)

Avlu, doğu ve batıda iki sıra kare ayağa atılan sivri kemerli bir revak ile çevrelenmiş; revakların kuzeyinde, doğu ve batı yönde yerleşimli ve kapıları karşılıklı olarak birbirine bakan sivri beşik tonoz örtülü kareye yakın

<sup>16</sup> Restorasyon Projesi'nde, yapı dışında kanal şeklinde devam ettiği anlaşılan açıklığının onarımlar sırasında kapatıldığı anlaşılıyor, bakını, Antalya Müzesi Kırkgöz han Dosyası; N. Üreğen Mimarlık, 2006; Palaz Yıldırım, a.g.e., 587.

dikdörtgen planlı mekânlar ve kuzeyde kapalı bölüm ile sınırlanmıştır (Fotoğraf 12).



**Fotoğraf 12:** Kapalı bölüm ve revaklı avlu



**Fotoğraf 13:** Revaklardan Görünüm

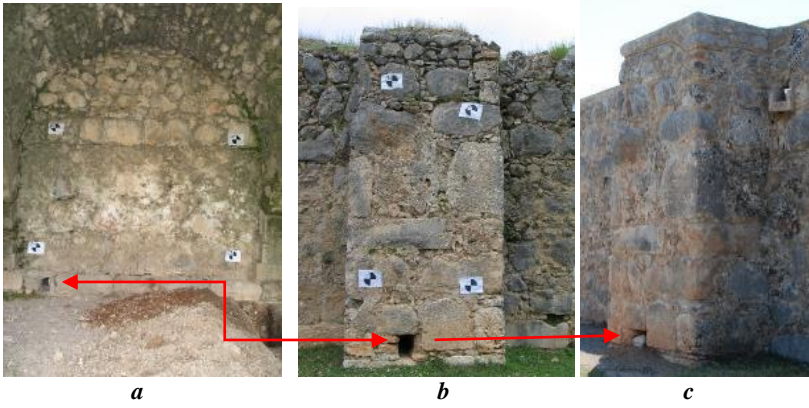


**Fotoğraf 14:** Güneydeki bölüm (batı)

Revaklar, iki sıra kare ayağa oturan sivri kemerlerle ikili düzenlemeye sahip sivri beşik tonoz örtülü bölümlerden oluşmaktadır (Fotoğraf 13). Güneydeki bölümleri, kuzey yönde açıklığı bulunan tek bir ayağa atılan sivri kemerli birer eyvan şeklinde düzenlenmiştir ve tonoz örtüsünde birer havalandırma açıklığı yer almaktadır (Fotoğraf 14).

Doğu revakın güneyden dördüncü bölümü doğu duvarı kuzey alt seviyesinde 0,20x0,15 m. ölçülerinde düşey dikdörtgen bir açıklık dikkati çeker<sup>17</sup>. Günümüzde içte kapatılan bu açıklığın, doğu cephedeki üçüncü payandanın güney alt seviyesinde bulunan açıklıkla bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır (Fotoğraf 15 a-b-c).

<sup>17</sup> Aynı dönem yapılarından Bucak İncir Han'ın ve Aksaray Ağzıkarahan'ın avlusunun güneydoğu köşesinde yer alan koridorun bitiminde, alt seviyede bu açıklıkların benzeri görülmektedir. Ünal, R. H. (1996). İncir Hanı 1993 Çalışmaları. *Sanat Tarihi Dergisi*, 8. Sayı, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, s. 123'te; (2007). İncir Han. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*, (ed. Hakkı Acun), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2007, s. 315'te İncir Han'da görülen tahliye kanalının iki ya da üç tuvaletin varlığına işaret ettiğini tahmin etmektedir. Kırkgöz Han'ındaki bu açıklık ve kanalın da İncir Hanı ve Ağzıkarahan örnekleri gibi düzenlendiği ve ahşap bir kuruluşa sahip birer tuvalet mekânı olabileceğini düşünülmektedir.



**Fotoğraf 15:** Doğu revaktaki açıklık/ Doğu cephe payandadaki açıklık  
(a,b N. Üreğen Mimarlık, 2006; c, Palaz Yıldırım, 2017)

Avlunun ortasında, yaklaşık kareye yakın dikdörtgen bir alanı kaplayan ve köşk mescit olduğunu gösteren ayak kalıntıları göze çarpar (Fotoğraf 16). Ayrıca, ayaklardan güneydoğudakine, güney yönde bitişik bir kuyuya<sup>18</sup> işaret eden kalıntılar, yapının su ihtiyacı ve varsa şadırvan olabileceği yönünde bir düşünceyi desteklemektedir (Fotoğraf 17).



**Fotoğraf 16:** Köşk Mescit ayaklarına ait kalıntılar **Fotoğraf 17:** kuyu-sarnıç ağızı (?)

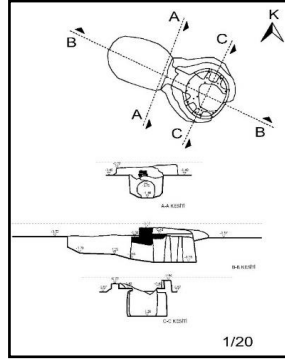
Avlunun güneybatı köşesinde ise, güneybatı-kuzeydoğu yönünde uzanan metal ayaklı cam bir kuruluş ile sergilenen yapı, mimari ve plan özelliklerine göre seramik bir fırına işaret eder (Fotoğraf 18-Şekil 3). 2,30 m çapında dairevi planlı fırının kuzeybatısında 1,92x1,21 m ölçülerinde, güneydoğu yönünde eğimli ve derinleşen oval bölümün bitiminde yarım daire kesitli 0,70 m ölçüsünde ateşliğin ağızı görülmektedir. 1,56 m yüksekliğindeki basık kubbeli ateşliğin üzerinde ısının dağılımını sağlayan on dört delik vardır. Pişirme bölümünün duvarları 0,41-0,21 m yükseklikte

<sup>18</sup> Kuyu, 2, 80 m çapında düzgün olmayan bir daire şeklindedir ve içte 0,72 m çapında ve 0,56 m derinliğindedir (bakınız, Palaz Yıldırım, a.g.e., s. 590). Süer, T. (1975). *The Kırkgöz Han in Antalya*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Restorasyon Bölümü, Master tezi, s. 43'te, üstünde 0,50-0,60 m ölçülerinde bir kesme taş bulunan kuyunun 1,35 m derinliğinde olduğunu söyler. Yurdasever, H. (2011). *Anadolu Selçuklu Hanlarından Kırkgöz Han'ın Değerlendirilmesi*, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s.46'da ve Saral, a.g.e., s. 70'de kuyu ibaresini kullanır. Erdem, M. (2012). Kırkgöz Hanı Katkısız Bir Güzellik. *Arodergi (Antalya Rehberler Odası Dergisi)*. 9. Sayı, s. 14'te buranın kuyu değil sarnıç ağızı olduğunu söylemektedir. Bilici ise sarnıç olduğunu söyler, bakınız Z.K. Bilici. (2018). *Anadolu Selçuklu Çağı Mirası*, C.I., Ankara: Cumhurbaşkanlığı-Selçuklu Belediyesi, s. 190.

kalabilmiştir. Malzeme olarak moloz taş ve büyük boyutlu içbükey kiremitler kullanılmıştır. İç yüzeyinde ise kilden bir sıva tabakası olduğu görülmektedir.



Fotoğraf 18: Fırın



Şekil 3: Fırın, plan ve kesit  
(N. Üreğen Mimarlık,2006)

Kapalı bölüm taç kapısının iki yanında muhtemelen sonradan buraya eklenen moloz taş örgülü birer seki bulunmaktadır<sup>19</sup> (Fotoğraf 19).

Kapalı bölüm, doğu-batı yönünde tek sahninli ve güneyinde duvar boyunca uzanan yolcuların kullanımı için tasarlanmış sekiye sahiptir. Mekân içinde yalnız doğu ve batı duvarlarında ikişer mazgal pencere; örtüde, altı takviye kemeriyle destekli ve havalandırma açıklıkları bulunan sivri beşik tonoz görülmektedir<sup>20</sup> (Fotoğraf 20).



a



b

Fotoğraf 19 Kapalı bölüm taç kapısı yanındaki sekiler (a-N. Üreğen Mimarlık, 2006; b-2015)



Fotoğraf 20: Kapalı Bölüm

<sup>19</sup> 2006-2007 yıllarında müze tarafından ortaya çıkarılan seki kalıntılarının restorasyonda aslına uygun olarak eklendiği görülmektedir. Muhtemelen daha geç bir dönem kullanımında (Osmanlı ?) sonradan eklendiği düşünülen bu sekilere aynı dönem yapılarından Burdur-Bucak'ta İncir Hanı ve Alanya'da Kargı Hanı Kapalı Bölüm taç kapılarının iki yanında da rastlanmıştır (bakınız, Palaz Yıldırım, a.g.e. 83-84 ve 253-254 ).

<sup>20</sup> Sekiler, 4,15 m eninde ve 0,61 m yüksekliğindedir. Batıdaki 19,78x4,15 m; doğudaki 19,92x4,13 m'dir.

Yapıda malzeme olarak alt seviyede büyük kaba yonu ve kesme taş malzeme, üstte tuğla ve moloz taş; özgün olduğu anlaşılan taç kapılarda, pencere kenarlarında ve mekân kapılarında, revak kemerlerini taşıyan ayaklarda ve kemerlerde düzgün kesme taş kullanılmıştır. Ayrıca; özellikle payandalarda, korkuluk, eşik taşı ve üzerinde yazıt içeren devşirme taşlar dikkati çeker<sup>21</sup> (Fotoğraf 21).



**Fotoğraf 21:** Kırkgöz Han üst cephelerde görülen devşirme taşlar

Bina oldukça sade, yalnız profilli silmelerle hareketlendirildiği taç kapıları ile dikkati çeker. Hiçbir bezeme görülmeyen binada, kervansaray yapılarında sıkça rastlanan kazıma tekniğinde taşçı işaretleri görülmektedir. Birisi kapalı bölüm girişinde batı takviye kemerinde, üçü avlu revak kemerlerinde dört *Mühr-ü Süleyman*<sup>22</sup> işareti dışında yoğun olarak avlu revakını oluşturan kemerlerde ve bir tane de taç kapının doğusunda taşçı işareti bulunmaktadır (Fotoğraf 22 a). Biri kapalı bölümde, biri avlu güney cephesinde, diğerleri avlu revak kemerlerinde on sekiz farklı işaretten toplam 64 taşçı işareti belirlenmiştir (Fotoğraf 22). K. Erdmann hanı tanıttığı katalogda<sup>23</sup> ve D. Binan ise Ağzıkarahan ile karşılaştırırken Antalya çevresindeki hanlardaki işaretlerin tablosunu yapmış ve Kırkgöz Han'da bulunan işaretlere değinmiştir<sup>24</sup>.

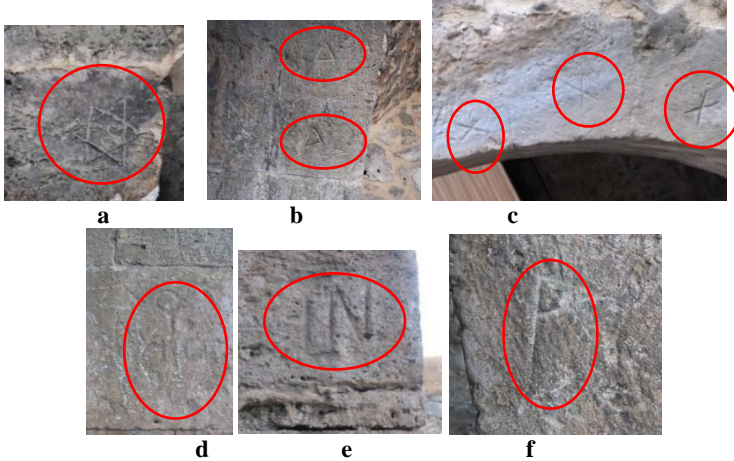
<sup>21</sup> Payandalarda korkuluk gibi devşirme taşların kullanıldığı bir diğer yapı Alanya Şarapsa Hanı'dır. Aynı döneme tarihlenen bu yapının özellikle üst bölümlerde kullanılan taşların uygulandığı ve işçilik benzerlik göstermektedir (bakınız, Palaz Yıldırım, a.g.e., s. 380-394).

<sup>22</sup> Hz. Süleyman'ın mührü olarak bilinen motif, İslamiyet, Hıristiyanlık ve Yahudilik dinlerinde ve sanatlarında görülmektedir. Motife Hekim Han, Zazadin Han, Karatay Han, Horozlu Han, Evdir Han, 13-14. yüzyıllarda Kayseri ve Niğde yapılarında da rastlanmıştır. Bakınız, Bakırer, Ö. (2002). Anadolu Selçuklu mimarisinde Taşçı İşaretleri. *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu*, Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan. İzmir: Ege Üniversitesi, s. 68-69. Çam, N. (1993). Türk ve İslam Sanatlarında Altı Kollu Yıldız Motifi (Mühr- Süleyman). *Prof. Dr. Yılmaz Önge'ye Armağan*, Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırma Merkezi Yayınları, s. 207-230 ve Pala İ. (1980). Mühr-ü Süleyman. *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, s.524-526.

<sup>23</sup> Erdmann, a.g.e., s. 180'de tek taş üzerinde elli farklı işaretin yanı sıra bir taş üzerinde iki ve üç işaretin birlikte görüldüğünü de söylemektedir.

<sup>24</sup> Ulusoy Binan, D.-C. Binan.(2009). Ağzıkara Han Örneğinde Anadolu Selçuklu Dönemi Taşçı İşaretlerinin Belgelenmesi Üzerine Sistematiik Bir Yaklaşım. *Adalya*, 12. Sayı, s. 338, res.5. Araştırmacı burada en çok işaretin bulunduğu Ağzıkarahan'ı örnek olarak taşçı işaretlerinin gruplandırmasını ve değerlendirmesini yapmıştır.





**Fotoğraf 22:** Handa görülen taşçı işaretleri

Taşçı işaretleri dışında yapı oldukça sade olup, herhangi bir süsleme unsuruna rastlanmamıştır. Yalnız taş kapıda taş kapı ile birlikte, sütunçeler ve yan yüzlerde, içerde avlu revak kemerleri yüzeylerinde beyaz renkte kireç katkılı bir sıva olduğu görülmektedir. Bu sıvaların üzerinde sarı ve beyaz renkler kısmen seçilebilmektedir. Alçı üzerinde kırmızı, beyaz ve kitabede sarı boyama olduğunu söyleyen T.M.P. Duggan; ayrıca 1990 yılında taş kapının yan tarafında günümüzde mevcut olmayan zikzak “v” şeklinde kırmızı boyalı deseni yerinde görmüştür<sup>25</sup>. Bugün boyama izleri net olarak görülemezle birlikte kireç bazlı sıva tabakasının izlerinin in situ olarak bulunduğu izlenmiştir (Duggan, 2008: 324-329 ve 350-351).

## 2. DEĞERLENDİRME

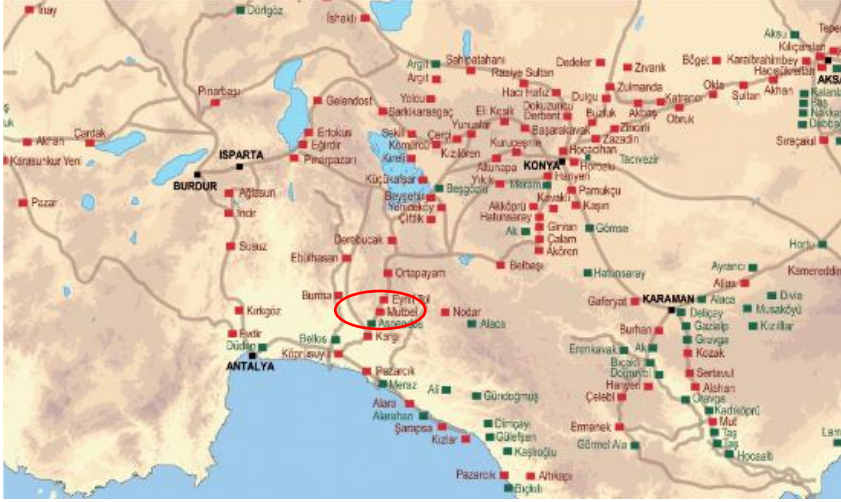
Bina, Akdeniz sahillerini İstanbul'a bağlayan Antalya-İstanbul yolunun Antalya-Dinar'a Burdur üzerinden giden bölümünde Evdir Han'dan sonra ikinci duraktır<sup>26</sup>. Kırkgöz Han'dan sonra Burdur'da inşa edilen Susuz Han<sup>27</sup> ve İncir Han gelmektedir (Şekil 4). Bu üç hanın da II. Gıyaseddin

<sup>25</sup> Duggan, T.M.P. (2008). The Paintwork and Plaster on Evdir and Kırkgöz Hans by Antalya- and Some Implications Drawn Concerning the Original Appearance of 13th c. Seljuk State Buildings / Antalya Yakınlarında Evdir ve Kırkgöz Hanlarında Boyama Bezeme ve Sıva 13. Yüzyıl Selçuklu Devleti Binalarının Özgün Görünüşleri Üzerine Önermeler, *Adalya*, 11. Sayı, s. 324'te, bu desenin fotoğrafını çekemediğini ve daha sonra kaybolduğunu belirterek 13. yüzyıl Selçuklu yapılarında görüldüğünü dile getirmektedir.

<sup>26</sup> Özergin, M.K. (1959). *Anadolu Selçukluları Çağında Anadolu Yolları*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü Doktora Tezi, İstanbul, s. 137-139. Araştırmacı Selçuklu Kervan yollarını doğuyu batıya bağlayan yollar, kuzeyi güneyi bağlayan yollar ve güneydoğuyu İstanbul'a bağlayan diyagonal yollar olmak üzere üç kısımda incelemiştir. Akdeniz sahillerini İstanbul'a bağlayan yolun ilk bölümü Burdur üzerindedir. Bu yol üzerinde Evdir Han, Kırkgöz Han, Susuz Han, İncir Han, bulunmaktadır. Bu hanlardan son üçü aynı dönemde inşa edilmiştir.

<sup>27</sup> Kırkgöz ve İncir Hanı kitabelerinde bani olarak adı geçen sultan II. Gıyaseddin Keyhüsrev'dir. Susuz Han'ın ise kitabesi bulunmamaktadır. Ancak handa yapılan kazı ve onarım çalışmalarında II. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi'nde yapıldığına dair izlere rastlanılmıştır: Çakmak Ş. -Ekinci H.A., vd. (2009). Susuz Han 2008 Yılı Çalışmaları. *Anmed*, 7. Sayı, Antalya, s. 188'de, Susuz Han'da kitabe bulunmayışı ancak aynı ilçedeki İncir Han'a yakınlığı, benzerliği ve 2008 yılı kazı çalışmalarında ele geçen II. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi sikkelerine dayanarak binanın II. Keyhüsrev dönemine ait olduğu ileri sürülmektedir.

Keyhüsrev'in baniliğinde yapılmış olması sultanın ticarete verdiği önemi göstermektedir.<sup>28</sup>



Şekil 4: Antalya-Dinar yolu üzerinde bulunan hanların yeri

([http://www.cekulvakfi.org.tr/files/dosyalar-haber/ipekyolu\\_harita.pdf](http://www.cekulvakfi.org.tr/files/dosyalar-haber/ipekyolu_harita.pdf), erişim tarihi 01.09.2019)

Kervansaraylar, araştırmacılar tarafından açık (avlulu), kapalı (yalnız kapalı bölümden oluşan), karma (kapalı bölüm ve avludan oluşan)<sup>29</sup> ve eş odaklı<sup>30</sup> olmak üzere dört tipte ele alınmaktadır<sup>31</sup>. Kırkgöz Han ise karma plan tipinin ilk grubunun ikinci alt gurubu olan “sadece kapladığı genişlik eşdeğer olanlar” içinde yer almaktadır<sup>32</sup>. Bu plan grubuna dâhil olan hanın

<sup>28</sup> II. G. Keyhüsrev Dönemi'nde yaptırılan hanlar şunlardır: Annesi Mahperi Huand Hatun baniliğinde Tokat'ta Çiftlik Hanı, Tahtoba Hanı, İbise Hanı, Ezinepazar Hanı ve Pazar'da Hatun Hanı ile Yoşat Çekereksu ve Çinçinli Sultan Hanı; Hoca Mesud tarafından yaptırılan Ağzıkarahan, Avanos Sarı Han, Celaleddin Karatay tarafından yaptırılan Karatay Hanı, Sadeddin Köpek tarafından yaptırılan Zazadin Hanı, Eğirdir Keyhüsrev Hanı, Niğde Akçakent'te Sıraçaklı Han ve Alanya'da Kargı ve Şarapsa Hanı, Burdur-Bucak'ta İncir ve Susuz Han ve Kırkgöz Han ile birlikte toplamda 18 han'dır. Bunlardan Zazadin ve Ağzıkarahan yapılarının kapalı bölümü I. Alaeddin Keykubad Dönemi'nde yapımına başlanmış ve avlu bölümü II. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi'nde tamamlanmıştır. Bu eserlerin tamamı için bakınız Palaz Yıldırım, a.g.e.

<sup>29</sup> Şaman Doğan, N. (1995). Karma Tipte Hanların Bir Çeşitlemesi Üzerine Görüşler, 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 299-308.

<sup>30</sup> Tükel Yavuz, A. (1976). Anadolu'da Eşodaklı Selçuklu Hanları. O. D. T. Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi. 2. Sayı, s. 187'de üç ana grup dışında dördüncü bir grup olarak eş odaklı kervansaray grubunu belirlemiş ve yayınında bu grup altında Alara Han, Eshab-Kehf Hanı ve Tercan Mama Hatun Kervansarayı'nı ele almıştır.

<sup>31</sup> Erdmann kervansarayları planlarına göre gruplayan ilk araştırmacıdır. Kendisinin kervansaraylarla ilgili üç ciltlik eserinin 1. cildinde s. 21-22'de bu üç grubun alt gruplarını da oluşturarak, gruba ait örnekleri tek tek tanıtmıştır. Aynı araştırmacı, (1966a). Selçuklu Kervansarayı. *Önasya Mecmuası*. (çev. Fügen Tunçdağ). 13. Sayı, İstanbul, s.10-11 ve (1966b) Selçuklu Kervansarayı. *Önasya Mecmuası*. (çev. Fügen Tunçdağ). 14. Sayı, İstanbul, s. 10-11'de yine plan gurubuna ve kervan yoluna göre kervansaraylara değinmiştir. Erdmann dışında, Karamağaralı, H. (1976). Anadolu Selçuklu Kervansarayları. *Önasya Mecmuası*. S.61-62, İstanbul, s. 4'te; Güran, C. (1976). Türk Hanlarının Gelişimi ve İstanbul Hanı Mimarisi, Ankara: Vakıflar genel Müdürlüğü Yayınları, s.6-7'de plan grupları örneklerle anlatılmıştır. Ayrıca, bakınız İsmail Aytaç, <http://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=377197>.

<sup>32</sup> Erdmann, a.g.e., 21-22; İlter, a.g.e., s.34'te hanın planını açık avlulu medreselere benzetmektedir. İsmail Aytaç a.g.m., Erdmann'ın tipolojisini dikkate alarak Kırkgöz Hanı, kapalı bölüm ve avludan oluşan karma plan tipi içinde kapalı bölüm ile avlusu aynı genişlikte olan hanlar altında Kuruçeşme Hanı

kapalı bölümü avlu bölümünün bir kenarına paralel ve dikdörtgen formda yerleştirilerek iki ayrı kütle birbirine kaynaştırılmıştır.

Yapı, öncelikle plan itibarıyla Kargı Han ile oldukça benzemektedir. Handaki mekânlar Kırkgöz Han'dan farklı olarak giriş eyvanının doğusunda ve avlunun doğu yanında bulunmaktadır. Bu mekânlardan güneydoğu köşedeki mekânın önünde görülen kanal ağzı ve hemen bunun altında görülen künkten su yolu, mekânın Kırkgöz Hanı batı mekânında olduğu gibi ıslak hacme ait bir yer olduğunu düşündürmüştür<sup>33</sup>.

Kırkgöz Han'ın Kargı Han ile olan benzer durumlarından birisi de kapalı bölüm taç kapısı yanındaki sekilerdir<sup>34</sup>. Kapalı bölüm Kırkgöz Han gibi doğu-batı yönünde uzanmaktadır ve iki sahınlıdır. Girişin iki yanında, güney duvarında 0, 83 m yüksekliğinde özgün döşemelere sahip sekilerin kuzeyinde bulunan ayaklara oturan sivri kemerler ile mekân iki bölüme ayrılmıştır<sup>35</sup>. Kemerlerle desteklenen sivri tonozda Kırkgöz Han tonozunda görülen havalandırma açıklıkları, doğu ve batı duvarlarında bulunan iki mazgal pencere dışında kuzey duvarda da düzensiz aralıklarla yerleşimli altı pencere daha bulunmaktadır.

Her iki han malzeme teknik açısından da büyük benzerlik göstermektedir. Cephelerin orta seviyesinden itibaren görülen ve örtüde sonlanan malzeme ve teknikteki farklılık ile mekânların kapılarında bulunan müdahaleler, her ikisinin aynı dönemde büyük ihtimalle Osmanlı döneminde yapıldığını ve kullanıldığını göstermesi açısından önemlidir<sup>36</sup>.

Yapılardaki diğer bir benzerlik taç kapılarının bezemesiz ve sade oluşudur. Yalnız dıştan profilli bordürlerle çevrelenen taç kapılar avlu bölümünde dışa taşkın ve beden duvarlarından yüksek, kapalı bölümde ise hafif dışa taşkın ve profilli bordürlerle çevrelenerek vurgulanmıştır.

Cepheyi destekleyen payandalar ise Kargı Han'da olduğu gibi kapalı bölüm cephelerinde yoğunlaşmıştır. Şarapsa Han ise düzenleme olarak binanın kapalı bölümü ile iç mekân ve cephe düzenlemesi açısından benzerlik göstermektedir<sup>37</sup> (Tükel Yavuz, 1992: 262-263; Bilici, 2007: 393-401).

Hanın bir sultan yapısı olduğunu gösteren önemli buluntulardan biri, avlu ortasında ortaya çıkan köşk mescit ayakları ve ayakların ortasında

---

ile birlikte sadece kapladığı genişlik eşdeğer olanlar grubuna yerleştirmiştir. Her iki araştırmacı da bu plan grubu içinde avlu ve kapalı bölümü aynı yönde, düşey olarak aynı boyutta olan Kuruçeşme Hanı'nı da dâhil etmektedir. Kırkgöz Hanı ve Kargı Hanı ise avlunun bir kenarına avlu ile aynı boyutta olan kapalı bölümün yerleştirilmesi ile farklı bir plan grubu ortaya koymaktadır.

<sup>33</sup> Bilici, K. (2013). Kargı Han ve Hamamı Üzerine. *Sanat Tarihi Dergisi*, Cilt: XXII, 1. Sayı, s. 77, dipnot 23.

<sup>34</sup> Bilici, a.g.m., s.78, dipnot 27'de bu sekilerin Osmanlı Dönemi'nde yapıldığını söylemektedir.

<sup>35</sup> Demir, a.g.m., s. 20'de kapalı bölümde herhangi bir yükselti (seki) bulunmadığını söylemektedir.

<sup>36</sup> Kargı Han'da taş ve harçlarda yapılan analizlerde avlu doğusu ile binanın güneydoğusunda bulunan hamamın benzer özellikte ve hanın diğer bölümlerinden ayrı olduğu anlaşılmıştır, bakınız, Akyol, A.A. (2013). *Antalya Manavgat Kargı Han ve Hamamı Malzeme Analiz Raporu*, s. 1-43. Bilici, a.g.m., s. 75'de bu analiz raporuna dayanarak geç bir dönemde ve muhtemelen Osmanlı zamanında bir onarım olduğunu düşünmektedir.

<sup>37</sup> Şarapsa Han dış ölçüleri 63,72x14,95 m; iç ölçüleri 61,62x 8,93 m ölçüleri ile uzun kenarı dışında Kırkgöz Han kapalı bölüm ölçülerine yakındır.

bulunduğu düşünülen şadırvana ait izlerdir<sup>38</sup>. Ayaklardan güneydoğudakinin güneyinde bulunan kuyu ya da sarnıç ağzı<sup>39</sup> olarak tanımlanan yapı kalıntısı, muhtemelen ayaklar ortasındaki –varsa- şadırvan ile bağlantılı olup, suyun kaynağına işaret eder<sup>40</sup>. II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in yaptırdığı Eğirdir Keyhüsrev Hanı'nda<sup>41</sup> yapılan kazı çalışmaları burada da köşk mescit olduğunu göstermiştir. Sultanın döneminde inşa edilen ve köşk mescidi bulunan diğer bir han Aksaray Ağzıkarahan'dır (Erdmann, 1961: 97- 101; Deniz, 2007, 321-346; Palaz Yıldırım, 2017: 93-102). Bunlar dışında avlu ortasında köşk mescidi bulunan kervansaraylar Aksaray Sultan Hanı, Tuzhisarı Sultan Hanı ve İshaklı Hanı'dır<sup>42</sup> (Erdmann, 1961: 83-90, 143-146; Durukan, 2007; Özbek, 2007; Yavaş, 2015: 25-26). Böylece bu çalışmamızla avlu ortasında “köşk mescit” bulunan kervansaraylarının sayısı altıya çıkmıştır.

Binanın giriş eyvanının batısındaki mekân için K. Bilici, Alanya Kargı Han'ın avlusunun güneydoğu köşesindeki zemini taş döşemeli mekân gibi tuvalet olarak kullanıldığını düşünmektedir<sup>43</sup>. Ancak, mekânda bulunan kanalın duvarın içinden dışarıya doğru devam etmesi ve duvarın dışında kerpiç ayaklı bir mekânın görülmesi; içteki mekânın hamam, dıştaki mekânın plan ve görünüş itibarıyla hamamda bulunan cehennemlik olabileceğini düşündürse de<sup>44</sup>, kerpicin hem suya hem de ateşe dayanıklı bir malzeme olmadığı gibi üstüne binecek herhangi bir yükü de kaldıracak özelliği barındırmaması bu düşünceyi ortadan kaldırmıştır. Ayrıca, malzeme ve teknik özellikleri ile içteki bölümün özgün olduğu; mekânın kuzey duvardaki kanalın üzerinde görülen açıklık ile kuzey cephe önündeki kerpiç malzemeli mekânın ise daha sonraki bir dönemde eklendiği düşünülmektedir<sup>45</sup>. Bunun yanında, mekânların içinde veya yakınında

<sup>38</sup> Köşk mescidin han ile özgün olup olmadığı ya da hanın sonraki (Osmanlı Dönemi?) dönem kullanımında mı buraya eklendiği kesin olarak bilinmemektedir.

<sup>39</sup> Burada yapılacak özenli bir kazı çalışması ile sarnıç mı yoksa kuyu mu olduğu ortaya çıkarılabilir.

<sup>40</sup> Burada bir şadırvan olup olmadığı kesin olmamakla beraber, kuyunun-sarnıcın belki de Giriş Eyvanı batısındaki hamam olabileceğini düşündüğümüz mekân ve bu mekânın kuzeyinde ortaya çıkan kerpiç mekânla bağlantılı olma ihtimali de düşünülmektedir.

<sup>41</sup> Bozer, R. (2009). Eğirdir Hanı kazı Çalışmalarının Ortaçağ Türk Sanatına Katkıları”, *XI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (17-19 Ekim 2007, İzmir)*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, s.70'de kazı çalışmaları sırasında avlunun ortasında dikdörtgen bir alana oturan köşk mescit kalıntısı bulunduğunu söylemektedir. Palaz Yıldırım, a.g.e., s. 471.

<sup>42</sup> Kervansaraylarda bulunan köşk mescitler için bakınız, Denkalbant, A. (2004). *Anadolu Selçuklu Kervansarayları Köşk Mescitleri*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

<sup>43</sup> Bilici, 2013, s.77, dipnot 23'te Kargı Han'ın güneydoğu köşe odasının önünde, avluda ortaya çıkan tahliye kanalına ait olduğu anlaşılan açıklık ve hemen bunun altında in situ harçlı bir künk buluntusuna dayanarak bu mekânın zemininde, buradaki su kanalı gibi bir kanal ile dışarıya atılan atık suyun olduğunu ve mekânın ıslak hacme hizmet eden hela olabileceğini düşünmekte ve Kırkgöz Han'ın batı mekânının da aynı şekilde düzenlendiğini belirtmektedir.

<sup>44</sup> 2006-2007 sezonunda restorasyona yönelik Antalya Müzesi tarafından kazı ve temizlik çalışmalarını yürüten Arkeolog Nilüfer (Karakaş) Sezgin ile yaptığımız görüşmede kesin olmamakla birlikte batı mekânın hamam olabileceğini düşündüğünü söylemiştir. Kendisine değerli bilgilerini bizimle paylaştığı için teşekkür ederim.

<sup>45</sup> Mekânın, hangi birime hizmet ettiğinin anlaşılabilmesi, ancak; burada yapılacak ve yerinde incelenecek bir çalışma ile ortaya çıkabilir. Zira N. Üreğen 'den alınan, yapılan çalışmalara ait fotoğraflar kesin bir yargıya ulaştırmada yeterli olmadığı gibi buradan çıkan buluntularla ilgili bir bilgi de mevcut değildir.

hamamı ve hamam suyunu ısıtacak külhanın/ocağın bulunmaması, duvarlarda su tesisatının görülmemesi, hanın hamamlı kervansaraylardan olmadığını göstermektedir<sup>46</sup>. Ancak, bölgenin iklim olarak sıcak olması, söz konusu mekânın, soğuk suyla yıkanılan *bekâr hamamı* olarak isimlendirilen türdeki yapılar gibi kullanılmış olabileceğini akla getirmektedir<sup>47</sup>.

Kervansaraylarda bulunan tuvalet mekânlarına en güzel örnek, Hırbet el-Minye Sarayı'nın (705-715)<sup>48</sup> kuzey cephe ortasındaki ve Mshatta Sarayı'nın (743-744)<sup>49</sup> kuzey ve güney cephesindeki payanda içine yerleştirilen<sup>50</sup> zemini çapraz yerleşimli taşlarla yükseltilen ve altta bir tahliye kanalına sahip olan küçük bir mekân şeklindeki Evdir Han'da bulunmaktadır (Yavuz, 1994:187; Eravşar, 2007: 428; Yavaş, 2009: 220) (Fotoğraf 23). Aksaray Sultan Hanı avlusunun güneydoğu köşesine, duvar boyunca devam eden kanalların bulunduğu ve tuvalet olarak adlandırılan mekân ile batı mekânın benzerliği, buranın da tuvalet olarak kullanıldığını düşündürür (Tükel Yavuz, 1995: 187; Durukan, 2007: 143; Yavaş, 2009: 219-220) (Fotoğraf 24). Ancak, mekânın bulunduğu yerin, genelde idarecilere ayrılan giriş yanındaki mekânlardan birinde görülmesi, farklı bir uygulamaya işaret eder. Tuvalet mekânı için tarafımızdan tahmin edilen yer, doğu revakın kuzeyindeki üçüncü birimdir (Fotoğraf 16 a-b-c). Birimin kuzeydoğu duvarında bulunan tahliye kanalı, kuzeydoğu köşede, ahşap strüktüre sahip bir tuvalet olduğu yönünde bir düşünceyi akla getirmektedir. Nitekim II. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi'ne tarihlenen kervansaraylardan İncir Han<sup>51</sup>, Ağzıkara Han<sup>52</sup>, Karatay Han'da<sup>53</sup>, 20x25 cm boyutlarında birer tahliye kanalına sahip tuvalet mekânlarına rastlanmıştır: İncir Hanı'nda giriş eyvanının batısındaki mekânın güney duvarında; Kırkgöz Han'da kuzeyden üçüncü mekânın doğu duvarı kuzeyinde dıştaki payandada devam eden; Ağzıkara Han'da güneydoğu köşedeki koridorun güneyinde; Karatay Han'ın

---

Ancak bu mekânın kuzeybatısındaki, avlu ortasında bulunan *sarnıç-kuyu* ile ya da güneybatısındaki *fırın* ile bağlantılı olup olmadığı ile ilgili kesin bir bilgi yoktur. Belki de mekân, güneybatısındaki "kiremitleri pişirmek için kullanılan" *fırın*'a kiremitlerin hazırlanma aşamasına hizmet eden bir mekân da olabilir mi? sorusunu da düşündürmektedir.

<sup>46</sup> Hamamlar için bakınız, Önge, Y. (1995). *XII-XIII. Yüzyıl Türk Hamamları*, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları ve Tükel Yavuz, A. (2012). *Anadolu Selçuklu Kervansaraylarında Hamamlar. Anadolu Medeniyetlerinde Hamam Kültürü: Mimari, Tarih, İnceleme*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, s.99-182.

<sup>47</sup> Acun, H. (2009). Göynük Meryem Kadın Çeşmesi ve Bekâr (Gırçık-Çıçık-Gusülhane) Hamamı", *13. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (15-16 Ekim 2009)*, Denizli, s. 5'te genellikle soğuk suyla çalışan ve yazın kullanılabilen yapılardır. Bu çalışma bekâr hamamları ile ilgili ilk yayın olması ve belirlenemeyen bu yapı grubunu bilim dünyasına tanıtmaya açısından önemlidir.

<sup>48</sup> Grabar, O. (1998). *İslam Sanatının Oluşumu*, İstanbul, resim 58.

<sup>49</sup> Creswell, K. A. C. (1989). *A Short Account Of Early Muslim Architecture*, Allan James W. Aldershot (Rev. ed.), Cairo, 201-214.

<sup>50</sup> Yavuz, 1994, 187. Yavaş, 2009, 220.

<sup>51</sup> Ünal, 1996, 123; 2000, 4; 2007, 315'te burada iki ya da üç tuvaletin olduğunu düşündüğünü dile getirmektedir.

<sup>52</sup> Deniz, B. (2007). Ağzıkarahan. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. (ed. H. Acun). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, ss.321-346.

<sup>53</sup> Akalın, Ş. (1988). *Karatay Han'ın Mimari Tarihi İçinde Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Denктаş, M. (2007). Karatay Hanı. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. (ed. H. Acun). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, ss.360-379.

güneydoğu köşesindeki doğu-batı yönünde uzanan dikdörtgen mekânın güney duvarı batısında bulunan tahliye kanalları, mekânlarda ahşaptan bir ya da birkaç tuvalet olduğunu düşündürmektedir (Palaz Yıldırım, 2017: 1039-1045). (Fotoğraf 25 a-b-c ve 26).



**Fotoğraf 23:** Evdir Han tuvalet mekânı



**Fotoğraf 24:** Aksaray Sultan Han tuvalet mekânı



**a**



**b**



**c**

**Fotoğraf 25** İncir Han, Giriş Eyvanı, güneybatı köşe mekânı ve köşedeki tahliye kanalı (VGM Arşivi)



**Fotoğraf 26:** Ağzıkara Han tuvalet mekânı, tahliye kanalı

Yapının en dikkat çeken özelliği birçok araştırmacı tarafından eksik okunan kitabesidir<sup>54</sup>. Araştırmacılar tarafından okunan kitabede binanın II.

<sup>54</sup> Riefstahl, M.R. (1931). *Turkish Architecture In Southwestern Anatolia*. Cambridge: Harvard University Press., s.89'da Erten'in yardımı ile yayınladığı kitabe, s. 77'de aynen görülmektedir. Demir a.g.m.,

Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi'nde yapıldığı ortaya çıkmaktadır<sup>55</sup> (Erten, 1940: 77; Erdmann, 1961: 181; İltter, 1969: 34; Taşkıran, 1986: 25). Tarafımızdan okunan kitabeye göre binanın banisinin II. Gıyaseddin Keyhüsrev olduğu ve binayı “*ismetü'd-dünya ve'd-din Sitte Melike*” için yaptırdığı anlaşılmaktadır (Palaz Yıldırım, 2017: 1068). Bu ifade hükümdar ailesinden olan ve çocuk doğuran Müslüman hatunlar için kullanılmaktadır<sup>56</sup>. S. Redford söz konusu melike için H. 629./M. 1231 tarihli Uluborlu Alâeddin Camisi'nin banisi olan, II. Kılıçarslan'ın torunu ve I. Alaeddin Keykubad'ın amcası Muğiseddin Tuğrulşah'ın kızı Melike-i Adile'nin ismini vermektedir<sup>57</sup>. Kaynaklarda fazla bilgiye rastlanmayan bu melike için S. Redford, I. Alaeddin Keykubad'ın az bilinen eşi ve kuzeni ifadelerini kullanmaktadır<sup>58</sup>. Ancak, melike ile ilgili 1231-1232 tarihli

s.19'da S. Fikri Erten'in yayınladığı kitabeyi kullanmıştır. Yurdasever, a.g.e., s. 32-33'te verilen ve S. Fikri Erten'den yararlanarak okuduğu kitabe metni ve Türkçesinde yanlış okumalar olduğu görülmüştür.

Kitabenin en doğru biçimde okunmuş metni Redford tarafından yayınlanmıştır: Redford, a.g.m., s.353'te, kötü yazılmış metnin Toroslarda bulunan Derebucak Hanı kitabesinde yer alan ifadelerle benzediğini söyleyerek kitabe metninin okunmuş tam metnini yayınlamıştır. Erdem, a.g.m., s.20'de ise yapının Redford'dan alınan kitabesini aynen yayınlamıştır.

<sup>55</sup> VGM'de bulunan 1970 yılına ait bir vakıf eser fişinde ise H. 634-644 tarihi verilerle banisi muhtemelen yanlışlıkla I. Alaeddin Keykubad yazılmıştır (VGM Arşivi).

<sup>56</sup> Merçil, E. (1980). *Kırman Selçukluları*. İstanbul, s. 359'da bu sıfatı kullanan ilk sultan eşinin Büyük Selçuklularının bir kolu Kırman Selçukluları sultanı I. Arslanşah'ın eşi Zeytun Hatun'un olduğu anlaşılmıştır. Kendisinin Kırman'da yaptırdığı medrese, ribat gibi yapılarda “ismetü'd-dünya ve'd-din” sıfatını kullandığı bilinmektedir. Uzunçarşılı, İ. H. (1984). *Osmanlı Devleti Teşkilatında Medhal*. Ankara, 61'de, hükümdar ailesine mensup olan ve çocuk doğuran kadına “saffetü'd-dünya ve'd-din”, hükümdar ailesinden olmayan (hıristiyan olan) ve çocuk doğuran kadına ise “saffetü'd-dünya ve'd-din” lakabının kullanıldığını söylemektedir. Bu sıfat, Gevher Nesibe Sultan için kullanılmıştır. I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in kardeşinin vasiyeti üzerine yaptırdığı Darüşşifa kitabesinde “ismetü Melike Gevher Nesibe'nin vasiyeti olarak bu hastanenin inşasına ittifak etti (inşa ettirdi)” ifadesi geçmektedir. (bakınız Edhem, H. (1982). *Kayseri Şehri*. (haz. Kemal Göde). Ankara, 1982, 58; Çakmakçoğlu Kuru, A. (1999). *Fetihten Osmanlı Dönemine Kadar Kayseri'de Türk Devri Mimarisi*, s. 44; Peker, A.U. (2014). Anadolu'da Selçuklu Mimarisi ve Kayseri Gevher Nesibe Darüşşifası Örneği. *Anadolu Selçuklu Uygurluğunun İzinde*, (yayına haz. Baha Tanman). Kayseri: Büyükşehir Belediyesi, s. 105-127, s. 116). Ayrıca; Kayseri'de yapılan Döner Kümbet'in iki satırlık kitabesinde “bu türbe saadetli Şah Cihan Hatun'un türbesidir” yazılıdır, bakınız Edhem, a.g.e., 130, Kuru, a.g.e., 154. Durukan, A. (1998). Anadolu Selçuklu Sanatında Kadın Baniler. *Vakıflar Dergisi*, S. XXVII, Ankara, s. 18-19'da türbenin I. Alaeddin'in kızı Şah Cihan adına 1275 yılında yapıldığını söyler.

<sup>57</sup> Redford, a.g.m., s. 356-357'de yapının kitabesinin 5. Satırını açıklarken bu melikeden bahsederek, Uluborlu Çarşı Camisi kitabesinde yer alan “ismetü'd-dünya veddin” ibaresine dayanarak Kırkgöz Han'ın da banisi olduğunu söyler. Ayrıca, Z. K. Bilici de muhtemelen Redford'a dayanarak yapının banisi için aynı ismi zikreder (Bakınız, a.g.e., s. 191). Ayrıca caminin kitabesi için bakınız, Adile Hatun için bakınız: Duymaz, A. Ş. (2009). Uluborlu Alâeddin Camii. *Vakıflar Dergisi*, 32. Sayı, Ankara, s. 71-72.; Demirdal, S. (1968). *Bütünlüyle Uluborlu*, İstanbul: Acar Matbaası, s.86, Köse, N. (1935). Hamidelinde Eski Eserler: Uluborlu Kitabeleri. *Ün Dergisi*, 13. Sayı, s.175.

<sup>58</sup> Redford, a.g.m., s. 358'de I. Alaeddin Keykubad'ın az bilinen eşi Erzurum Beyi'nin kızı ve Alaeddin Keykubad'ın kuzeni olduğunu belirtir. I. Alaeddin Keykubad'ın bilinen iki eşi vardır: II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in annesi Mahperi Huand Hatun dışındaki diğer eşi, bir Eyyubi melikesi olan Melik Adil'in kızı Adile (Gaziye) Hatun'dur (bakınız, İbn-i Bibi. (2014). *El-Evâmirü'l-Alâiyye fi'l-Umûri'l-Alâiyye Selçukname*. (çev. Mürsel Öztürk). Cilt: II, Ankara: Türk Tarih Kurumu, s. 310-316; Turan, O. (1993). *Selçuklular Zamanında Türkiye*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, s. 350-351; Özbek, S. (1999). Türkiye Selçukluları-Eyyubiler Arası Siyasi Münasebetler Üzerine (1175-1250). *Prof. Dr. İsmail Aka Armağanı*. İzmir, s. 446; Uyumaz, E. (2001). Türkiye Selçuklu Sultanları Melikleri ve Melikelerinin Evlilikleri. *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyet Kongresi Bildirileri II*. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları, s. 410-411). A. Keykubad'ın sağlığında veliahd ilân ettiği İzzeddin Kılıçarslan ve Rükneddin Kılıçarslan ile iki kızının da annesi olan Adile Hatun'un II. Keyhüsrev tahta geçtikten kısa bir süre sonra emiri Sadeddin Köpek tarafından öldürüldüğü bilinmektedir (bakınız, Burgu, Y. S. (2011). *Anadolu Selçukluları Alaeddin Keykubad ve Zamanı*. İstanbul: Selenge Yayınları, s. 193, s. 455-456, s. 409-410.

Uluborlu Çarşı Camisi banılığı ve birkaç kaynak dışında başka bir bilgiye rastlanmaz<sup>59</sup>.

II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in Gürcü melikesi Tamara (Gürcü Hatun)'dan<sup>60</sup> sonra babası gibi siyasi nedenlerle, Eyyubi Halep emiri Melik Nasr ile kız kardeşi Melike Hatun'u evlendirmek, Melik Aziz'in kızı Gaziye Hatun ile de kendisi evlenmek istemiş ve bu isteği kabul edilmiştir<sup>61</sup>. Sultanın, Adile Hatun'un kızı olan üvey kardeşi Melike Hatun için binayı yaptırmış olması beklenemez. Annesi Mahperi Hatun gibi sonradan Müslüman olan karısı Gürcü Hatun için "safvet'üd-dünya v'ed-din" sıfatı kullanılmış olabileceği için onun adına yapılmış olması da kesinlik arz etmez<sup>62</sup>. Sultan, Gürcü (Tamara) Hatun'dan başka İzzeddin Keykavus'un

---

Arık, F. Şamil. (1999). Türkiye Selçuklu Devleti'nde Siyaseten Katl (1075-1243). *Belleten*, Cilt: LXIII, 236. Sayı, s. 87-89 ve Akşit, A. (2002). Melike-İ Adiliye Kümbetinde Selçuklu Devri Saltanat Mücadelesine Dair İzler. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 11. Sayı, s.239-245, s. 241-242'de 1238 yılı baharında II. Gıyaseddin Keyhüsrev Sadeddin Köpek'e Adile Hatun ile çocukları İzzeddin ve Rükneddin Kılıçarslan'ın öldürülmesi hususunda yetki vermiş ve Adile Hatun Ankara'ya gönderilerek burada yay kirşi ile boğularak öldürülmüştür. Diğer iki kardeşinin ise küçük oldukları için Uluborlu Kalesi'ne hapsedildikleri ve sonrasında öldürüldüğü belirtilmektedir.

<sup>59</sup> Burgu, a.g.e., s. 189'da I. Alaeddin Keykubad'ın amcası M. Tuğrulşah'ın kızı ve Cihanşah'ın kardeşi ile de evlendiğini söyler. Abu'l Farac, Gregory. (1999). *Abu'ul Farac Tarihi I-II*, Çev. Ö. Rıza Doğrul, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 528-529'da A. Keykubad'ın Erzurum melikinin kız kardeşi ile evlenmeyi çok istediğini ve evlendiğinde de bir zafer elde ettiğini; ancak bir süre sonra serbest bırakılmasını istediği kardeşi ile birlikte kendisini denize atarak boğdurduğunu belirtir.

<sup>60</sup> Gürcü Hatun'un evlendiği zaman Hristiyan elbiseleri, papazı ve hizmetçileri ile beraberinde amcası David ile gelecek kısa bir süre sonra Müslüman olarak Mevlana'nın müritleri arasına katıldığı; sultanın eşine olan düşkünlüğü nedeniyle bastırıldığı paralarda ve banisi olduğu İncir Hanı taç kapısında kendisini kadın yüzü doğan bir güneş şeklinde tasvir ettirdiği bilinmektedir. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Turan, o. (1953). Les Soverains Seljoukides Et Leur Suiets Nonmusulman. *Studia Islamica*, 1. Sayı, s. 81. Çiftçioğlu, İ. (2013). Anadolu Selçuklu Sultanlarının Gayrimüslim Kadınlarla Evlilikleri. *Journal Of Word, Of Turks-Zeitschrift Für Die Welt Der Türken*, VI/1, s. 15. Subaşı, Ö. (2016). Türkiye Selçuklu Devleti'nde Güçlü Bir Kadın: Gürcü Hatun Tamara. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Cilt: 13, 33. Sayı, s. 389 ve Ahmed Eflaki. (2006). *Arifin Menkıbeleri*, (çev. Prof. Dr. Tahsin Yazıcı), İstanbul: Kabcacı Yayınevi, s. 348-349, s. 541, s. 669. İbn-İ Bibi, a.g.e., 465-467'de Turan, a.g.e., s. 415 ve Gregory Abül-Farac, (1999). *Abu'l Farac Tarihi*. (çev. Ömer Rıza Doğrul). Cilt: II, Ankara: TTK Basımevi, s. 537-538).

<sup>61</sup> Aktaş, Y. (2015). II. Gıyaseddin Keyhüsrev Döneminde Türkiye Selçuklu Devleti İle Eyyübiler Arasındaki İlişkiler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt: 8, 39. Sayı, s. 257'de küçük yaştaki (dipnot 26'da 6 yaşında olduğu belirtilir) Eyyübi melikesine Tokat kadısı İzzeddin, II. Keyhüsrev'e ise İbnü'l-Adim vekillik yapmış ve nikâh Halep'te İbnü'l-Adim tarafından Hanefi mezhebine göre 50 bin dinar mehir karşılığında kıyıldığı bilgisi verilmektedir. Ardından, 26 Halep'te kıyılan nikâhın ardından İbnü'l-Adim, I. Alaeddin Keykubad'ın kızı Melike Hatun ile Melik Nasr'ın nikâhını kıymak için 4 Şevval 635/19 Mayıs 1238 tarihinde Anadolu'ya gönderilerek sultanın kız kardeşi Melike Hatun ile Halep Melik Nasr'ın nikâh akdi, vekil tayin edilen Kemalettin Kamyar ve diğer şahitler huzurunda 50 bin dinar mehir bedeliyle kıyıldığı anlatılmaktadır.

<sup>62</sup> Gürcü Hatun adına yapılan ya da kayınlıdesi gibi bani olarak karşılaştığımız bir yapı bulunmamaktadır. Buna karşın II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in annesi Mahperi Huand Hatun'un eşi I. Alaeddin Keykubad'ın ölümünden sonra yaptırdığı yapılarda kitabede lakabı "saffetü'd-dünya ve'd-din"dir: Bakınız, Kayseri Hunad Hatun Külliyesi kitabeleri için H. Edhem, a.g.e., s. 92; Karamağaralı, H. (1976). Kayseri'deki Hunad Câmii'nin Restitüsyonu ve Hunad Manzumesinin Kronolojisi Hakkında Mülâhazalar. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 22. Sayı, Ankara, s.211-212. Tokat Pazar Mahperi Hatun Hanı Külliyesi için bakınız; Uzunçarşılı, İ.H. (1927). Anadolu Türk Tarihi Vesikalarından Kitabeler, Cilt I; Tokat, Niksar, Zile, Turhal, Pazar, Amasya Vilayet, Kaza ve Nahiye Merkezlerindeki Kitabeler, s.74 ve (2003). *Tokat Kitabeleri*. (yay. haz. Mehmet Mercan-Mehmet Emin Ulu). Ankara: Türk Hava Kurumu Basım İşletmeciliği, s. 171; Seçgin, N. (1997). *Tokat Ve İlçeleri Mimari Eserleri*. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Türk İslam Sanatları Programı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, s.155; Sunay, S. (2007). Tokat-Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. (ed. Hakkı



annesi olan Konyalı zengin bir Rum papazının Berdüliye isimli kızıyla ve IV. Rükneddin Kılıçarslan'ın annesi olan Rum bir cariyeye ile evlenmiştir (Turan, 1953: 81; Turan, 1993: 503; Çiftçioğlu, 2016: 16. İbn-i Bibi, 2014: 456; Yinanç, 2014:187). Ayrıca; Kögonya hâkimi Muzaffereddin'in kızıyla evlendiği de bilinmektedir (Turan, 1993: 455; Uyumaz, 2001: 413). Bu bağlamda, sultanın toplamda ikisi Müslüman üçü Hristiyan beş eşi olduğu anlaşılmaktadır. Ancak, bu eşlerinden hangisi için hanı yaptırmış olduğu bugün için belirlenememektedir (Palaz Yıldırım, 2017: 1070). Kitabede, melike için kullanılan “*ismetü'd-dünya ve'd-din*” sıfatından dolayı binanın Eyyubi melikesi Gaziye Hatun ya da Muzaffereddin'in kızı için yaptırmış olduğu düşünülse de bu tahmin mümkün görünmemektedir. Nitekim Gaziye Hatun'un yaşının küçük olması ve II. Keyhüsrev'in ani ölümü nedeniyle H.652/M.1254 tarihinde Halep'e geri gönderildiği yönünde bilgiler mevcuttur (Yinanç, 2014:187; Palaz Yıldırım, 2017: 1068-1069).

II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in en sevdiği eşi olarak bilinen Gürcü Hatun, Gürcistan kraliçesi Rosudan'ın kızı ve Erzurum meliki Mugiseddin Tuğrulşah'ın torunudur. Mugiseddin Tuğrulşah'ın bizzat Gürcü kraliçesine Gıyaseddin isimli oğlu ile evlenmelerini teklif ettiği ve kraliçenin bu teklifi kabul etmesiyle bir “evlilik anlaşması” yapılmış olduğu bilinmektedir (El-Ömerî, 2014: 136; Kaymaz, 1970: 125, 126; Burgu, 2011: 79 ve 194; Subaşı, 2016:385-386; Yinanç, 2014: 63). Bu nedenle Redford ve Bilici'nin de önerdiği Tuğrulşah'ın kızı olan Melike Adile aynı zamanda Gürcü Hatun'un da babasının kız kardeşi –halası- olmaktadır. Şu halde, II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in binayı, eşinin akrabalık ilişkilerinden dolayı hanedan ailesine sahip olduğu anlaşılan, İncir Han'ın taç kapısında da “güneş” ile sembolize edilen, sonradan Müslüman olarak Mevlana'nın müritleri arasına giren, sultanın en çok sevdiği ve veliahd tayin ettiği oğlu III. Alaeddin Keykubad'ın annesi Gürcü Hatun (Prenses Tamara) için yaptırmış olduğu düşünülmektedir (Palaz Yıldırım, 2017: 1070).

Selçuklularda, bir sultanın eşi için bir yapı inşa ettirmesi çok rastlanan bir durum değildir. Anadolu Selçuklu sultanı II. Kılıçarslan'ın kızı Selçuk Hatun ile evlenen Abbasi Halifesi Nâsir'in, eşinin ölümü üzerine onun için türbe, hânıkah ve imaret yaptırdığı bilinmektedir (Turan, 1993: 212-213, Cunbur, 1996: 600-601). Bunun dışında I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in kız kardeşinin vasiyeti üzerine Kayseri Gevher Nesibe Darüşşifası'nı yaptırdığını ve Adile Hatun için de kızlarının türbe yaptırdığı örnekler dışında bir örnek bilinmemektedir (Edhem, 1982: 58; Kuru, 1999: 44 ve 133; Akşit, 2002: 243; Peker, 2014: 116;).

II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in, başka bir kitabe ya da sikkesinde karşılaşmadığımız hem kendisi hem de eşi için “*tâc-ı ûla*” yani “ilk taç sahibi” sıfatını ilk olarak burada kullandığı anlaşılmaktadır. Sultanın banisi olarak yaptırdığı Burdur-Bucak İncir Hanı kitabesinin dördüncü ve beşinci

---

Acun). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 256; Gündoğdu, H. -A.Ali Bayhan Vd. (2006). *Tarihi Yaşatan İl Tokat*. Tokat, s.512 ve Kayseri İncesu Şeyh Turasan Zaviyesi için Çayırdağ, M. (1980). Kayseri'nin İncesu İlçesinde Şeyh Turesan Zaviyesi. *Belleten*. Cilt: XLIV, s. 274.

satırında ve Eğirdir Keyhüsrev Kervansarayının taç kapıyı “u” şeklinde çevreleyen kitabesinin üçüncü kuşağında “*tâc-ı âli Selçuk*” sıfatlarını kullandığı ve “*Selçuk Hanedanının tâci*” ifadesinin burada farklı bir şekilde uygulandığı görülmektedir (Ünal, 1993: 402; Ünal, 2007: 310; Duymaz, 1996: 14; Bozer, 2007:250). Anadolu Selçuklu Dönemi eserlerinde görülen kitabeler içinde Eğirdir Kervansarayı kitabesi, taç kapıda uygulama yeri ve sultanın birçok sıfatının bir arada kullanıldığı en uzun kitabe; Kırkgöz Hanı kitabesi ise ikincisidir. Bu bağlamda, sultanın, bu üç handa kendinden önceki sultanların kullandığı sıfatların yanına yenilerini eklediğini; “ufukların sultanı” ve “dünyanın kemeri (koruyucu-bağlayıcı)” sıfatları yanında “ilk taç sahibi” ifadesini de ilk ve tek örneği olarak da Kırkgöz Hanı’nda kullandığını görmekteyiz.

Kitabede geçen “bütün canlıların misafir edilmesi için” ifadeleri de önemlidir. Bu ifade, yine II. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi’nde yapıldığı düşünülen Derebucak Tol Han’da karşımıza çıkmaktadır ve başka bir kervansarayda rastlanmamıştır (Kunduracı, 2011: 53-59; Kunduracı, 2002: 537-551). Bu ifade ile ilk kez ribatın (kervansarayın) işlevi konusunda kitabede bir açıklamaya yer verilmiştir. Ayrıca, yapı için kullanılan “ribat” ifadesi Derebucak Tol Han ile birlikte Anadolu Selçuklu Dönemi kervansaraylarının birkaçında daha rastlanan bir ifadedir: I. İzzeddin Keykavus zamanında yapılan M.1207-10 tarihli Kuruçeşme Han, M. 1210 tarihli Dokuzun Derbent Hanı, M.1218-19 tarihli Malatya Hekim Han<sup>63</sup> dışında; I. Alaeddin Keykubad Dönemi’nde yapılan H. 627 (M. 1229-30) yılına ait Denizli-Afyon yolu üzerinde bulunan Çardak Han ve H. 630 (M. 1232-33) tarihli, Kahramanmaraş-Afşin yolu 7 km kuzeybatısında bulunan Eshab-ı Kehf Külliyesi han kitabelerinde bulunmaktadır (Demir, 1986: 27; Demir, , 1989: 22; Pektaş, 2007: 162-163; Özkarcı, 2007: 437) .

Hanın avlusunun güneydoğu köşesinde ortaya çıkan fırın, ortaçağ fırınları ile özellikle Hasankeyf’te yapılan kazılarda ortaya çıkan seramik fırınlarıyla benzer plan özelliklerine sahiptir<sup>64</sup>. 2006-2007 yıllarında yapıda yapılan temizlik-onarım kazısı çalışmalarında, seramik bir buluntuya rastlanmamış, yalnız kiremit parçaları bulunmuştur. Biçim ve özellikleri ile seramik fırınları ile benzerlik göstermesi, yapının Selçuklu Dönemi’nde ya

<sup>63</sup> Özkul Fındık, N. (2007). Hekim Han. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. (ed. H. Acun). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 105-121, s. 111 dipnot 18’de avlu kitabesinde ribat kelimesi geçmektedir.

<sup>64</sup> Seramik Fırını benzer örnekleri için bakınız; Çeken, M. (2005). *Hasankeyf (1991, 2001-2003 Yılı) Kazı Buluntusu Fırın Ve Atölyeleri İle Seramik Malzemeleri*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, s. 36-45’te tanıttığı fırınlar ile aynı araştırmacının (2007). Selçuklu ve Beylikler Devri Çinilerinde Malzeme-Teknik ve Fırınlara Dair Bazı Tespitler. *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini, Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*. İstanbul, s. 13-24, s.21-23’te anlattığı ortaçağ fırınları ile benzer özelliklere sahiptir. Ayrıca; Özkul Fındık, N. (2013). Artuklu-Eyyubi Dönemlerinde Hasankeyf’te Seramik Atölyeleri ve Üretimleri. *Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 30, 2. Sayı, s. 46-47 ve s. 49-50, fotoğraf 3. Hasankeyf kazılarında ortaya çıkan Selhiye ve Sahil Sarayı seramik atölyelerinde bulunan fırınlar da plan ve form açısından buradaki fırına yakındır, s. 46-47 ve s. 49-50, fotoğraf 3. Prof. Dr. N.Özkul Fındık’a kendisi ile yapılan sözlü görüşmemiz sonucunda buradaki fırın buluntusunun, biçim ve form özelliklerine bakılarak “seramik fırını” olabileceği yönündeki görüşü için teşekkür ederim.

da daha sonraki bir dönemde seramik ya da çini üretimine hizmet eden küçük bir atölye olarak kullanılmış olma ihtimalini akla getirmektedir<sup>65</sup>. Ancak, kazı çalışmalarında burada ele geçen kiremit kalıntıları fırının, “kapalı bölüm” çatısındaki “iç bükey kiremitlerinin pişirilmesi için kullanıldığını” ve hanın yapımından sonra, muhtemelen Osmanlı Dönemi’inde<sup>66</sup> avlunun köşesine eklendiğini ve yapının ilk dönemi ile çağdaş olmadığını göstermektedir<sup>67</sup>.

Yapıda dikkati çeken diğer bir unsur da, diğer kervansaraylarda da sıklıkla rastlanan taşçı işaretlerine burada da rastlanmasıdır. Biri kapalı bölümde, diğerleri ise avlu revak kemerleri ile cephelerinde bulunan 64 taşçı işareti belirlenmiştir (Palaz Yıldırım, 2017: 598-599, Çizelge). Bu işaretler, aynı dönem yapılarından özellikle en çok taşçı işaretiyle sahip Aksaray Ağzıkarahan (102)<sup>68</sup>, Konya Zazadin Han, Avanos Sarı Han (34), Tuzhisarı Sultan Hamı (43), Konya Horozlu Han (44), Kayseri Karatay Han (62), Tercan Mama Hatun Kervansarayı (134)<sup>69</sup> yapılarında görülmektedir.

Kervansaraylarda görülen bu işaretlerle ilgili yapılan çalışmalarda, kervansarayların önce kapalı kısmın taç kapısıyla birlikte bitirildiğini, avlunun ise daha sonra yapıldığı ortaya çıkmıştır (Ulusoy Binan, 2008, 148). Bilinen en eski taşçı işaretlerinin M.Ö. 2500 yıllarında Mısır’da ortaya çıktığını, Helenistik ve Roma Dönemi’nde mermer ve taş ocaklarından çıkarılan taşların tanımlanması, taşınacakları yere götürülmesi ve inşaat alanında uygulanması aşamalarını içerdiğini ve işaretlerin, 13. yüzyılda ve özellikle kervansaraylarda görüldüğü anlaşılmaktadır (Bakırer, 2002: 60; Çayırdağ, 1982: 79). Özellikle yapılarda görülen işaretlere birden fazla grubun birlikte çalıştığı için kemer ve tonozlarda daha çok rastlandığı, işareti yapan yonucu grupların ücretlerinin ödenmesinde işaretlerin uygulanma yerlerinin önemli olduğu ve Avrupa’da 12.-16. yüzyıla kadar bu yöntemin uygulandığı bilinmektedir (Binan-Binan, 2009, 338).

Oldukça sade olarak inşa edilen handa, günümüze ulaşan herhangi bir bezeme unsuruna rastlanmamıştır. Yol güzergâhındaki Evdir Han ile birlikte bu yapıda bir çalışma yapan T.M.P. Duggan, yapının özellikle taç

<sup>65</sup> Ancak; şunu söyleyebiliriz ki; yapı, Selçuklu Dönemi’nde ya da daha sonraki bir dönemde seramik ya da çini üretimine hizmet eden küçük bir atölye olarak kullanılmış olsa idi, burada atölyeye dair izlerin de bulunması beklenir. Seramik hamurunun hazırlanması, kurutulması, sırlanması gibi işlerin nerde yapıldığı konusunda bir buluntu yoktur. Ancak, giriş evyanı batı mekânında ortaya çıkan kanal ve açıklıklar, fırın ile bir bağlantı olup olmayacağını düşündürse de bu durum, yapıda gerçekleşecek daha ayrıntılı bir kazı çalışması ile ortaya çıkabilir.

<sup>66</sup> Riefstahl, a.g.e., s.55’de son zamanlarda çatının üzerinin kiremitlerle örtüldüğünü söylemektedir. Anonim, a.g.e., s. 560’da binanın bazı kalıntılara bakılarak Osmanlı Dönemi’nde tamir gördüğü söylenir. Demir, a.g.e., s. 20’de taze harç içine gömülerek döşenen yayvan kiremitlere işaret ederek, bu inşaatın geç dönemde olduğunu belirtir.

<sup>67</sup> Sayın Arkeolog Nilüfer (Karakaş) Sezgin ile yaptığımız görüşmede, fırında yapılan çalışmalar ile ilgili burada yalnız kiremit parçaları ele geçtiğini ve bu nedenle fırının, “kiremit pişirmek için kullanıldığını” düşündüğünü söylemiştir. Kendisine bilgilerini bizimle paylaştığı için tekrar teşekkürlerimi sunarım. Bu durumda fırının yapının kiremitlerini hazırlamak ve pişirmek için ihtiyaç üzerine avlunun bir köşesine yapıldığı ve daha sonra da kullanılmaya devam ettiği düşünülebilir.

<sup>68</sup> Ulusoy Binan-Binan, a.g.m., s.323. ‘te bu işaretlerin 55’i kapalı bölümde, 47’si avluda olmak üzere 23 farklı işaret belirlemiştir.

<sup>69</sup> Şahin, M. K. (2001). Tercan-Mama Hatun Külliyesi’ndeki Taşçı İşaretleri. *Prof. Dr. Zafer Bayburtluoğlu Armağanı Sanat Yazıları*. (ed. Mustafa Denктаş-Yıldırım Özbek), Kayseri, s. 512-514.

kapısındaki duvar yüzeylerinde bulunan izlerden kireç katkılı iki kattan oluşan sıva tabakası üzerine boyama yapıldığını söyleyerek bu şekilde boyalı taç kapılar ile cephenin bütünleştiğini ve güvenlik yönünden de (saldırı anında tırmanmayı engellemesi gibi) tercih edildiğine değinmektedir. Araştırmacı, özellikle taç kapı ve avlu revak kemerlerinde gördüğü kırmızı ve beyaz boyamanın yanında kitabe üzerinde de sarı renkli boyama yapıldığını ve bu uygulamanın kitabeyi daha net okumaya yardımcı olduğunu dile getirmekte; 1990 yılında, taç kapının yan tarafında, günümüzde yerinde görülemeyen kırmızı renkli zikzak “v” bezemesine rastladığını söylemektedir (Duggan, 2008: s. 324-329 ve 350-351). Bu desen, birçok Selçuklu eserinde karşımıza çıkan bir desendir: Özellikle, Alanya Kalesi’nde, saray ve sarayı çevreleyen yapılarda görülen bu desenin günümüze ulaşmaması önemli bir kayıptır.

### Sonuç

Kırkgöz Han, sade ama ihtişamlı görüntüsü ile Anadolu Selçuklu Kervansarayları ve Antalya bölgesinin en önemli yapılarından birisidir. Ancak “kapalı bölüm” ile “avlunun” tek bir kütle halinde yapıldığı karma tipteki hanların farklı bir uygulaması olarak onu önemli kılan en önemli özelliği, yapıda ele geçen mekânlar ile kitabesi üzerine ortaya çıkan verilerle **ünik** olmasıdır: kitabesinin altı satırının da tam olarak okunması ile ortaya çıkan “*ilk taç sahibi*”, “*ufukların sultanı ve dünyanın kemeri (koruyucu-bağlayıcı)*” sıfatlarının ilk defa kullanıldığı; en önemlisi ise *bir sultan tarafından eşi için yaptırıldığı* (muhtemelen Gürcü Hatun için) yazılı olduğu *altı satırlık ikinci uzun Selçuklu kitabesi*; temizlik çalışmalarında ortaya çıkarılan ve yine bir sultan yapısı olduğunu gösteren *köşk mescidi*; kervansaray yapılarında bulunan *tuvalet mekânlarına* ilişkin verilere ulaşılması; Giriş Eyvanı’nın yanındaki, muhtemelen *bekâr hamamı* olduğu düşünülen hamam yapısı ve hemen kuzey cephesindeki *kerpiç ayaklara sahip mekânı* ve son olarak avlunun güneybatı köşesine yerleştirilen ve Geç (Osmanlı?) Dönemi’ne tarihlenen *fırın mekânı* ile hem kervansaraylar hem de diğer yapı türleri içinde oldukça ilgi çekicidir. Sultanın yeni sıfatlarının ilk ve son kez burada görülmesi hani, saltanatının son dönemlerinde yaptırmış olabileceğini düşündürmektedir. Bütün bu özellikleri ile han, yalnız Anadolu Selçuklu Kervansarayları içinde değil; Anadolu Selçuklu Mimarisi içinde önemli ve özgün bir yere sahip yegâne yapılardan biridir.

### Kaynakça

Abûl-Farac, G. (1999). *Abu’l Farac Tarihi*. (çev. Ömer Rıza Doğrul). C.II, Ankara: TTK Basımevi.

Acun, H. (2010). Göynük Meryem Kadın Çeşmesi ve Bekâr (Girçık-Çıkçık-Gusülhane) Hamamı. *13. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat*

*Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (15-16 Ekim 2009)*, Denizli, ss. 1-10.

Ahmed Eflaki. (2006). *Arifin Menkıbeleri*, (çev. Prof. Dr. Tahsin Yazıcı), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Akalın, Ş. (1988). *Karatay Han'ın Mimari Tarihi İçinde Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akşit, A. (2002). Melike-İ Adiliye Kümbetinde Selçuklu Devri Saltanat Mücadelesine Dair İzler. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 11. Sayı, ss.239-245.

Aktaş, Y. (2015). II. Gıyaseddin Keyhüsrev Döneminde Türkiye Selçuklu Devleti İle Eyyübîler Arasındaki İlişkiler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8/39, ss. 254-262.

Akyol, A. A. (2013). *Antalya Manavgat Kargı Han ve Hamamı Malzeme Analiz Raporu*, ss. 1-43.

Antalya Müzesi. *Kırkgöz Han Dosyası*.

Arık, F. Ş. (1999). Türkiye Selçuklu Devleti'nde Siyaseten Katıl (1075-1243). *Bellekten*, Cilt: LXIII., 236. Sayı, ss. 43-95.

Aytaç, İ. *Selçuklu Kervansarayları*

Bakırer, Ö. (2002). Anadolu Selçuklu mimarisinde Taşçı İşaretleri. *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan*. İzmir: Ege Üniversitesi, ss.59-69.

Bektaş, C. (1999). *Selçuklu Kervansarayları Korunmaları ve Kullanımları Üzerine Bir Öneri*. İstanbul: Yem Yayınevi.

Bilici, Z. K. (2007). Şarapsa (Serapsu) Han. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. (ed. H. Acun). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, ss. 393-401.

Bilici, Z. K. (2013). Kargı Han ve Hamamı Üzerine, *Sanat Tarihi Dergisi*, Cilt: XXII, 1. Sayı, ss.71-88.

Bilici, Z.K. (2018). *Anadolu Selçuklu Çağı Mirası*, C.I., Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı-Selçuklu Belediyesi, ss. 189-191.

- Bozer, R. (2007). Eğirdir Han. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. (ed. H. Acun). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, ss. 237-254.
- Bozer, R. (2009). Eğirdir Hanı kazı Çalışmalarının Ortaçağ Türk Sanatına Katkıları. *XI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (17-19 Ekim 2007, İzmir)*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, ss.65-75.
- Burgu, Y. S. (2011). *Anadolu Selçukluları Alaeddin Keykubad ve Zamanı*. İstanbul: Selenge Yayınları.
- Creswell, K. A. C. (1989). *A Short Account Of Early Muslim Architecture*, Allan James W. Aldershot (Rev. ed.), Cairo, ss. 201-214.
- Cunbur, M. (1996). Selçuklu Dönemi Kadın Hayratı. *Erdem Aydın Sayılı Özel Sayısı-II*, Cilt:9, 26. Sayı, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, ss. 585-620.
- Çakmak, Ş.-Ekinci H. Ali, vd. (2009). Susuz Han 2008 Yılı Çalışmaları. *Anmed (Anadolu Akdenizi Arkeoloji Haberleri Bülteni)*. 7. Sayı, Antalya: Suna&İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Merkezi, ss. 184-188.
- Çakmakoğlu Kuru, A. (1999). *Fetihten Osmanlı Dönemine Kadar Kayseri'de Türk Devri Mimarisi*, Ankara.
- Çam, N. (1993). Türk ve İslam Sanatlarında Altı Kollu Yıldız Motifi (Mühr-ü Süleyman). *Prof. Dr. Yılmaz Önge'ye Armağan*. Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırma Merkezi Yayınları, ss. 207-230.
- Çayırdağ, M. (1980). Kayseri'nin İncesu İlçesinde Şeyh Turesan Zaviyesi. *Bellekten*, Cilt: XLIV, ss.271-278.
- Çayırdağ, M. (1982). Kayseri'de Selçuklu ve Beylikler Devri Binalarında Bulunan Taşçı İşaretleri. *Türk Etnografya Dergisi*.1. Sayı7, ss.79-108.
- Çeken, M. (2005). *Hasankeyf (1991, 2001-2003 Yılı) Kazı Buluntusu Fırın Ve Atölyeleri İle Seramik Malzemeleri*. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2.
- Çeken, M. (2007). Selçuklu ve Beylikler Devri Çinilerinde Malzeme-Teknik ve Fırınlara Dair Bazı Tespitler. *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini, Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*. İstanbul, ss.13-24.

- Çiftçiöğlü, İ. (2013). Anadolu Selçuklu Sultanlarının Gayrimüslim Kadımlarla Evlilikleri. *Journal Of Word, Of Turks-Zeitschrift Für Die Welt Der Türken*, Cilt: V, I. Sayı, ss. 7-25.
- Demir, A. (1986). Kuruçeşme Hanı. *İlgi*. 47. Sayı, ss. 24-27.
- Demir, A. (1988). Kırkgöz Han. *İlgi*. 54. Sayı, İstanbul, ss. 17-20.
- Demir A. (1989). Çardak Hanı. *İlgi*. 58. Sayı, ss.20-23.
- Demirdal, S. (1968). *Bütünüyle Uluborlu*, İstanbul: Acar Matbaası.
- Demirtaş, G. (1979-80). *Antalya ve Çevresindeki Selçuklu Kervansarayları*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Yayınlanmamış Lisans Tezi.
- Deniz, B. (2007). Ağzıkarahan. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. (ed. H. Acun). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, ss.321-346.
- Denknalbant, A. (2004). *Anadolu Selçuklu Kervansarayları Köşk Mescitleri*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Denktaş, M. (2007). Karatay Hanı. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. (ed. H. Acun). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, ss.360-379.
- Duggan, T.M.P. (2008). The Paintwork and Plaster on Evdir and Kırkgöz Hans by Antalya- and Some Implications Drawn Concerning the Original Appearance of 13th c. Seljuk State Buildings / Antalya Yakınlarında Evdir ve Kırkgöz Hanlarında Boyama Bezeme ve Sıva 13. Yüzyıl Selçuklu Devleti Binalarının Özgün Görünüşleri Üzerine Önermeler. *Adalya*. 11. Sayı, Antalya: Suna&İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Merkezi, ss. 319-358.
- Durukan, A. (1998). Anadolu Selçuklu Sanatında Kadın Baniler. *Vakıflar Dergisi*, XXVII. Sayı, Ankara, ss. 15–36.
- Durukan, A. (2007). Aksaray Sultan Hanı. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. (ed. H. Acun). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, ss. 141-159.
- Duymaz, A. Ş. (1996). *Antalya-Isparta Yolu Üzerinde Yer Alan Anadolu Selçuklu Hanlarından "İncir Han"*. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

- Duymaz, A. Ş. (2009). Uluborlu Alâeddin Camii. *Vakıflar Dergisi*, 32. Sayı, Ankara, ss.65-90.
- Edhem, (Eldem) H. (1982). *Kayseri Şehri*. (haz. Kemal Göde). Ankara.
- El-Ömerî, Şihadeddin b. Fazlullah (2014). *Mesâlikü'l Ebsâr, -Türkler Hakkında Gördüklerim ve Duyduklarım*. (çev. Ahsen Batur), İstanbul: Selenge Yayınları.
- Er Akan A.- S. Arslan Selçuk-F.Z. Çakıcı (2007). Antalya'daki Kırkgöz Han'ın Sonlu Elemanlar Yöntemi ile Deprem Analizi. *Yedinci Uluslararası İnşaat Mühendisliğinde Gelişmeler Kongresi (11-13 Ekim 2006)*.İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, ss.1-10,
- Eraşar, O. (2007). Emdir Han. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. (ed. H. Acun). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, ss. 419- 433.
- Erdem, M. (2012). Kırkgöz Hanı “Katkısız Bir Güzellik. *Arodergi (Antalya Rehberler Odası Dergisi)*. 9. Sayı, ss.10-20.
- Erdmann, K. (1961). *Das Anatolische Karavansaray Des 13. Jhhunderts*, Cilt: I, Katalog-Text, Berlin.
- Erdmann, K.(1961). *Das Anatolische Karavansaray Des 13. Jhhunderts*, Cilt: I, Katalog-Abbildungen, Berlin.
- Erdmann, K. (1966a). Selçuklu Kervansarayı. *Önasya Mecmuası*. (çev. Fügen Tunçdağ). 13. Sayı, İstanbul, ss.10-11.
- Erdmann, K. (1966b). Selçuklu Kervansarayı. *Önasya Mecmuası*. (çev. Fügen Tunçdağ). 14. Sayı, İstanbul, ss. 10-11.
- Erten, S.F. (1940). *Antalya Vilayeti Tarihi*. İstanbul: Tan Matbaası.
- Grabar, O. (1998). *İslam Sanatının Oluşumu*, İstanbul.
- Gündoğdu, H.-A.A. Bayhan Vd. (2006). *Tarihi Yaşatan İl Tokat*. Tokat.
- Güran, C. (1976). *Türk Hanlarının Gelişimi ve İstanbul Hanı Mimarisi*. Ankara: Vakıflar genel Müdürlüğü Yayınları.
- Hellenkemper, H.-F. Hild. (2004). *Tabula Imperi Byzantini Lykien und Pamphylien*, Teil 2, Wien.

[http://www.cekulvakfi.org.tr/files/dosyalar-haber/ipekyolu\\_harita.pdf](http://www.cekulvakfi.org.tr/files/dosyalar-haber/ipekyolu_harita.pdf)



<http://www.kirkgozhan.com/>

(<http://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=377197>) .

<http://www.vgm.gov.tr/sayfa.aspx?Id=9>' da

İbn-İ B. (2014). *El-Evâmirü'l-Alâiyye fi'l-Umûri'l-Alâiyye Selçukname*. (çev. Mürsel Öztürk). Cilt: II, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

İlter, İ. (1969). *Tarihi Türk Hanları*, Ankara: KGM Matbaası.

Karamağaralı, H. (1976). Kayseri'deki Hunad Câmiinin Restitüsyonu ve Hunad Manzumesinin Kronolojisi Hakkında Mülâhazalar. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 22. Sayı, Ankara, ss. 199-245.

Karamağaralı, H. (1970). Anadolu Selçuklu Kervansarayları. *Önasya Mecmuası*. 61-62. Sayı, İstanbul, ss. 3-4.

Kaymaz, N. (1970). *Pervâne Mu'înü'd-dîn Süleyman*, Ankara.

Köse, N. (1935). Hamidelinde Eski Eserler: Uluborlu kitabeleri. *Ün Dergisi*. Cilt: I, 13. Sayı, ss. 174-177.

Kunduracı, O. (2001). Kubadabad-Alanya Arasındaki Selçuklu Kervanyolu Üzerine Yeni Araştırmaları-I. *Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi, Bildiriler*. Cilt: II, Konya: Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayını, ss. 53-59.

Kunduracı, O. (2002). Kubadabad-Alanya Arasındaki Selçuklu Kervanyolu Üzerine. *VI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları Ve Sanat Tarihi Sempozyumu, (8-10 Nisan 2002)*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, ss. 537-551.

Kuyulu, İ. (1996a). Anadolu Selçuklu Kervansarayları İle Orta Asya Kervansaraylarının Karşılaştırılmasına Yönelik Bir Deneme. *Sanat Tarihi Dergisi*. 8. Sayı, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, ss. 51-79.

Kuyulu, İ. (1996b). Özbekistan ve Türkmenistan'da Bulunan Ortaçağ Kervansarayları Üzerine Gözlemler. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*. 1. Sayı, İzmir, ss. 97-116.

Madran E.-N. Üreğen. (2006). *Antalya Turizminde Önemli Bir Potansiyel: Selçuklu Dönemi Hanları*.

- Merçil, E. (1980). *Kirman Selçukluları*, İstanbul.
- Önge, Y. (1995). *XII-XIII. Yüzyıl Türk Hamamları*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Özbek, S. (1999). Türkiye Selçukluları-Eyyubiler Arası Siyasi Münasebetler Üzerine (1175-1250). *Prof. Dr. İsmail Aka Armağanı*. İzmir, ss. 427-448
- Özbek, Y. (2007). Tuzhisar Sultan Hanı. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. (ed. H. Acun). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, ss.175-194
- Özergin, M. K. (1959). *Anadolu Selçuklu Çağında Anadolu Yolları*. İstanbul Üniversitesi: Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Özergin, M. K. (1965). Selçuklu Kervansarayları. *Tarih Dergisi*. Cilt: XV, 20. Sayı, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi, ss.141-170.
- Özkarıcı, M. (2007). Eshab-ı Kehf Hanı. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. (ed. Hakkı Acun). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, ss. 437-450.
- Özkul Fındık, N. (2013). Artuklu-Eyyubi Dönemlerinde Hasankeyf'te Seramik Atölyeleri ve Üretimleri. *Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt 30, 2. Sayı, ss.43-59.
- Pala, İ. (1980). Mühr-ü Süleyman. *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul, ss.524-526.
- Palaz Yıldırım, S. (2017). *II. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi Mimari Eserleri*, Gazi Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Peker, A. U. (2014). Anadolu'da Selçuklu Mimarisi ve Kayseri Gevher Nesibe Darüşşifası Örneği. *Anadolu Selçuklu Uygarlığının İzinde*. (yayına haz. Baha Tanman). Kayseri: Büyükşehir Belediyesi, ss. 105-127.
- Pektaş, K. (2007). Çardak Han. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. (ed. H. Acun). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, ss. 161-173.
- Riefstahl M.R. (1931). *Turkish Architecture In Southwestern Anatolia*. Cambridge: Harvard University Press.

- Redford, S. (2009). The Inscription of the Kırkgöz Hanı and the Problem of Textual Transmission in Seljuk Anatolia. *Adalya*. 12. Sayı, Antalya: Suna&İnan Kırac Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Merkezi, ss. 347-360.
- Rott, H. (1908). *Kleinasiatische Denkmaler aus Pisidian, Pamphylie, Kappadokien und Lykien*. Leipzig.
- Saral, R.Z. (2012). *Antalya-Burdur'da Yer alan Anadolu Selçuklu Kervansaraylarında Mekân Olgusunun Gelişimi Ve Koruma Ölçeğinde Değerlendirilmesi*. Süleyman Demirel Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Isparta.
- Seçgin, N. (1997). *Tokat Ve İlçeleri Mimari Eserleri*. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Türk İslam Sanatları Programı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Subaşı, Ö. (2016). Türkiye Selçuklu Devleti'nde Güçlü Bir Kadın: Gürcü Hatun Tamara. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Cilt: 13, 33. Sayı, ss. 384-401,
- Sunay, S. (2007). Tokat-Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. (ed. H. Acun). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, ss. 255-272.
- Süer, T. (1975). *The Kırkgöz Han In Antalya*. Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Restorasyon Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Şahin, M. K. (2001). Tercan-Mama Hatun Külliyesi'ndeki Taşçı İşaretleri. *Prof. Dr. Zafer Bayburtluoğlu Armağanı Sanat Yazıları* (ed. Mustafa Denктаş-Yıldırım Özbek). Kayseri, ss. 509-536.
- Şaman Doğan, N. (1995). Karma Tipte Hanların Bir Çeşitlemesi Üzerine Görüşler. 9. *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, ss. 299-308.
- Şenoğlu, M. B.-V. Ortaçeşme. (2016). Antalya'daki Selçuklu Dönemi Yapılarında Bahçe Mekânının Analizi. *Mediterranean Agricultural Sciences*. 29. Sayı , ss. 55-63.

- Taşkıran, Z.F. (1986). Antalya Çevresinde Yer alan Evdir Han ve Kırkgöz Han. *Antalya I. Selçuklu Eserleri Semineri.*, Antalya: Antalya Valiliği Yayınları, ss. 21-29.
- Turan, O. (1946). Selçuk Kervansarayları. *Belleten*. Cilt: 10, Sayı: 39, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, ss. 471-496.
- Turan, O. (1953). Les Souverains Seldjoukides Et Leur Suiets Nonmusulman. *Studia Islamica*, 1. Sayı, ss. 65-100.
- Turan, O. (1993). *Selçuklular Zamanında Türkiye*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tükel Yavuz, A. (1976). Anadolu'da Eşodaklı Selçuklu Hanları. *O. D. T. Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi*. 2. Sayı, ss. 187-204.
- Tükel Yavuz, A. (1992). Anadolu Selçuklu Kervansaraylarında Mekân-İşlev İlişkisi İçinde Savunma ve Arınma. *IX. Vakıf Haftası Kitabı*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, ss. 253-284.
- Tükel Yavuz, A. (1995). Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansaraylarının Tipolojisi. *IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyet Sempozyumu Bildirileri*, (25-26 Nisan 1994). Konya, ss. 183-198.
- Tükel Yavuz, A. (1997). The Concepts That Shape Anatolian Seljuq Caravanserais. *Muqarnas*. XIV. Sayı, ss.80-95.
- Tükel Yavuz, A. (2012). Anadolu Selçuklu Kervansaraylarında Hamamlar. *Anadolu Medeniyetlerinde Hamam Kültürü: Mimari, Tarih, İmgelem*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, ss. 99-182.
- Ulusoy Binan, D. (2008). Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Taşçı İşaretlerinin Tanımlama, Belgeleme ve Değerlendirilmesi. *Geçmişten Geleceğe Su Yapılarında Taş (19-20 Aralık 2008)*. Antalya: Mimarlar Odası Yayınları, ss. 143-152.
- Ulusoy Binan D.-C. Binan. (2009). Ağzıkara Han Örneğinde Anadolu Selçuklu Dönemi Taşçı İşaretlerinin Belgelenmesi Üzerine Sistemik Bir Yaklaşım. *Adalya*,. 12. Sayı, , Antalya: Suna&İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Merkezi, ss. 319-345.
- Uyumaz, E. (2001). Türkiye Selçuklu Sultanları Melikleri ve Melikelerinin Evlilikleri. *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyet Kongresi Bildirileri II*. Konya,.; Selçuk Üniversitesi Yayınları, ss. 397-422.

- Uzunçarşılı, İ. H. (1927). *Anadolu Türk Tarihi Vesikalarından Kitabeler*. Cilt 1; Tokat, Niksar, Zile, Turhal, Pazar, Amasya Vilayet, Kaza ve Nahiye Merkezlerindeki kitabeler.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1984). *Osmanlı Devleti Teşkilatında Medhal*, Ankara.
- Uzunçarşılı, İ. H. (2003). *Tokat kitabeleri*. (yay. haz. Mehmet Mercan-Mehmet Emin Ulu). Ankara: Türk Hava Kurumu Basım İşletmeciliği.
- Ünal, R. H. (1996). İncir Hanı 1993 Çalışmaları. *Sanat Tarihi Dergisi*. 8. Sayı, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, .s.117-129.
- Ünal, R. H. (2007). İncir Han. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. (ed. H. Acun). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, ss.305-319.
- Üreğen, N. (Nejat Üreğen Mim. Müh. İnş. San. Ve Tic. Ltd. Şti.). (2006-2009). *Kırkgöz Han Fotoğraf, Çizim ve Restorasyon Projeleri*.
- VGM Arşivi. *Kırkgöz Han Dosyası*.
- VGM Arşivi. *İncir Han Dosyası*.
- Yavaş, A. (2009). Anadolu Selçuklu Mimarisinde Tuvalet Mekânlarına Dair Bazı Notlar. *TUBAR*, XXV. Sayı, ss. 215-241.
- Yavaş, A. (2015). *Anadolu Selçuklu Veziri Sâhib Ata Fahreddîn Ali'nin Eserleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Yetkin, S. K. (1962). Selçuklu Kervansaraylarının Özellikleri. *Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, 19-24 Ekim 1959*. Ankara, :TTK Yayınları, ss. 408-410.
- Yinanç, M. (2014). *Türkiye Tarihi-Selçuklular Devri, I-II*, Ankara: TTK Basımevi.
- Yurdasever, H. (2011). *Anadolu Selçuklu Hanlarından Kırkgöz Han'ın Değerlendirilmesi*, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta.

### **Extended Abstract**

In this study, Kırkgöz Han located in Bıyıklı Village of Döşemealtı district of Antalya is introduced with new data. Han is the second stop after Evdir Han and located on the part of Antalya-,Istanbul road, which connects

the Mediterranean coast to İstanbul, where the destination is Antalya-Dinar through Burdur; and further on this road, there are Susuz and İncir Han.

The Han is in the group of “hans with same size courtyard and shelter” in the type of “mixed-use plan with closed area and courtyard”. The han evaluated by the researchers in the same group as Kuruçeşme Han is different from the mentioned han. Like Kargı Han, dating back to the period of Gıyaseddin Keyhüsrev II, the closed area was located on the north side of the courtyard. Consisting of a single mass, the structure has a rectangular plan measuring 65,50x52,70 m in a north-south direction on a sloping terrain: the courtyard with an approximate square shape and a rectangular closed area lying down through the direction of east-west.

The structure is supported by rectangular buttresses on the exterior facades and corners, while facade of the closed area ends with castellations on the top.

On the south facade axis, the crown gate being higher than the walls and exceeding the facade has a shingle at the bottom, a surrounding arch with a flat border at the top, a rectangular base starting at 0.50 m height on both sides located on a bare structure and columns with two-stage capitals. Three borders surrounding the door in the shape of “u” have different width. On both sides of the crown gate niche, instead of the niches we are used to seeing in many buildings, there is a bench with a dimension of 0,50x0,30 m, which is arranged like a seat as in the crown gate of Alanya Sarapsa Han.

The closed area’s crown gate located on the north of the court of porch is on the same axis as the courtyard crown gate and is simpler. The area extends through the east-west-direction having a single facade and a south-facing terrace. In the structure, there are two embrasures on both the east and west walls and air wells on the sharp barrel vault.

The most important part of the han is its inscription which has not been completely read until today. According to the inscription read completely by us, it was built by Gıyaseddin Keyhüsrev II for “*ismetü 'd-dünya ve 'd-din sitte melike*”. The sultan would build a building for someone he loved. In fact, the sultan’s most beloved wife among five wives, two Muslim and three Christian, was Gürcü Hatun, who later became a Muslim and joined the disciples of Mevlana. Considering that Gıyaseddin Keyhüsrev II was depicted together with Gürcü Hatun in the lion-sun relief located on both sides of İncir Han’s crown gate, it is more possible that it was built for Gürcü Hatun (Princess Tamara), who was the mother of Alaeddin Keykubad III, whom she assigned as the heir to the throne. One of the important qualities encountered in the inscription of the structure is Gıyaseddin Keyhüsrev II’s epithet “*tac-ı üla*” meaning the “first owner of crown,” which was not seen in any other inscription or coin. In addition, it is also important that the word “ribat” and a statement similar to the one in Derebucak Tol Han dated back to the period of Gıyaseddin Keyhüsrev II were mentioned in it: the statement that “all living creatures are welcomed” is not seen in any other caravansaries.

One of the important findings showing that the han is a sultan's structure is the kiosk masjid pillars located in the middle of the courtyard. The well located next to the southeast pillar indicates a water source related to the water-tank with a foundation in the middle of the pillars. During the excavations at Keyhüsrev Han built by Gıyaseddin Keyhüsrev II, there are also remains showing that there is a "kiosk masjid" in the middle of the courtyard. In this context, the number of the caravansaries with "kiosk masjid" in the middle of the courtyard reached to six along with Ağzıkarahan, Aksaray Sultan Han, Tuzhisarı Sultan Han and İshaklı Han.

Other new findings about the Han were found in the area to the west of the iwan. It is important that there is a channel through the direction of south-north on the west of the structure, and this channel has outlets on both sides. Additionally, there is a mudbrick stand in front of the channel to the north of the room. In the light of these architectural data, it can be assumed that the western space is a space that serves the wet volume - bathroom for singles - and that the adobe material space serves an organization added to the building as needed.

Another data related to the structure is the kiln that appeared in the southeast corner of the courtyard. According to the plan, the tile fragments found in the structure which is similar to the medieval furnaces indicate that it was an architectural organization added for the firing of the tiles used on the roof of the han.

There are various ideas of scientists about the toilets used in caravansaries. For the toilet room - the best example is found in Evdir Han - the only finding in the building is the rectangular open area seen on the lower wall of the third section from the north of the eastern porch and possibly closed during the restoration. This open area ends in one of the pillars on the eastern front. It is thought that the mentioned area was designed as a toilet with wooden structure.

In conclusion, the han is a unique example in Anatolian Seljuk Architecture with its inscription and architecture.





**YAYIN KURALLARI**

*Akademik Hassasiyetler (The Academic Elegance) Sosyal Bilimler alanında yılda iki kez (Bahar ve Güz) yayın yapan Ulusal Hakemli bir dergidir.*

- 1- Akademik Hassasiyetler, sosyal bilimlerin tüm alanları ile ilgili deneysel, nicel ve nitel araştırmalara yer veren bir dergidir.
- 2- Dergiye gönderilen makaleler özgün bir çalışma olmalı ve daha önce yayınlanmamış olmalıdır. şayet makaleler ulusal veya uluslararası bir sempozyum veya kongrede sunulmuş ise yada yüksek lisans veya doktora tezinden yararlanılarak hazırlanmış ise bu durum dipnot verilerek ayrıca belirtilmeli ve makale formatına uygun hale getirilmelidir.
- 3- Makalelerle ilgili her türlü yasal sorumluluk yazara ya da yazarlara aittir.
- 4- Makaleler için herhangi bir telif ücreti ödenmez.
- 5- Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.
- 6- Akademik Hassasiyetler'e gönderilen yazıların metin, dipnotlar/sonnotlar, kaynaklar ve tablolar/şekiller de dahil olmak üzere 35 sayfayı geçmemelidir.
- 7- Başlıklar 12 punto büyüklüğünde, koyu ve ortalanarak yazılmalıdır. Yazar adı ise başlık altında bulunmalı ve ortalanmalıdır. Yazarın adının yalnızca ilk harfi büyük harfle, soyadının ise tamamı büyük harflerle ve koyu şeklinde yazılmalıdır. (Örnek: Gökçe DİLARA\*). Soyadın sağ üst köşesine ise \* işareti konularak dipnot oluşturulmalı ve buraya yazarın ünvanı, çalıştığı kurumu ve e-mail adresi (altı çizgisiz ve siyah renkte) yazılmalıdır. -----  
----- Örnek: Prof. Dr., Gazi Üniversitesi İİBF Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü, gokcedilara@gmail.com -----
- 8- Makaleler Microsoft Word veya "doc" veya "docx" uzantılı şekilde sisteme yüklenmelidir.
- 9- Makalelerde yer alacak alt ana başlıklar sola yanaşık, 1 cm. içeriden ve koyu şekilde; (1. TÜRKİYE'DE SOSYAL ... ), onun altında yer alacak ara başlıklar ise koyu, sola yanaşık, 1 cm. içeriden ve sadece ilk harfleri büyük olacak şekilde; (1.1.1. Ekonomik Faktörler), diğer alt başlıklarda koyu, sola yanaşık ve 1 cm. içeriden ilk harfleri büyük olacak şekilde; (1.1.1.Ticari yapı) yerleştirilmelidir.
- 10- Yazılar; Times New Roman karakterinde, 12 punto (dipnotlarda ise 10 punto) büyüklüğünde olmalıdır. Sayfa yapısı A4 ebadında, kenar boşlukları sağdan, soldan, üstten ve alttan 3 cm olmak üzere, 1 satır aralığıyla, iki yandan hizalanmış ve paragraf arası boşluğu, öncesi ve sonrası "3 nk" olacak

şekilde ayarlanmalı ve sayfa numarası verilmelidir. Paragraf başları 1 cm içeriden olmalı ve "TAB" tuşu kullanılmalıdır.

**11-** “Öz” tek paragraf biçiminde yazılmalı ve 150-250 kelime arasında olmalı ve herhangi bir atıf içermemelidir. Her özet altında da çalışmayı açıklayan en az 3, en fazla 5 anahtar kelime bulunmalıdır. Çalışmalar başlıklar, özet ve kaynakça dâhil olmak üzere 5000-11000 kelime arasında olmalıdır.

**12-** Dergiye gönderilen makaleler ön değerlendirilmeden geçtikten sonra dergi editörü tarafından bilimsel yeterliliğinin denetlenmesi amacıyla iki hakeme gönderilir. Makaleler, değerlendirme sonucunda hakemden gelecek olumlu raporlar doğrultusunda ve dergi yayın kurulu tarafından uygun görülen bir sayıda yayınlanır. Raporların olumsuz olması ya da makalenin yayınlanmasıyla ilgili olarak hakem raporlarının editoryal kurul tarafından yetersiz veya tatmin edici bulunmaması durumunda makalenin yayınlanması ile ilgili karar üçüncü bir hakem kararı veya editoryal kurulun takdiri doğrultusunda verilir. Bu durumda yazar makalenin yayınlanmaması ile ilgili olarak her hangi bir hak talebinde bulunamaz.

**13-** Makalenin basıldığı dergi sayısından yazara iki kopya gönderilir.

**14-** Makalede sıra ile öz, giriş, ana metin, sonuç, kaynakça ve varsa ekler bulunmalıdır. Giriş, Sonuç ve Kaynakça başlarına numaralandırma yapılmaz.

**15-** Akademik Hassasiyetler’e gönderilecek makalelerin hazırlanmasında APA yazım kuralları kullanılmalıdır. Tüm metin yazımında ve kaynakçanın hazırlanmasında da bu sisteme uyulması gerekmektedir. (METİN İÇİNDE ALINTININ GÖSTERİLMESİ, Örnek: (Durgun, 2010:25)). APA sistemi hakkında daha fazla bilgi için, lütfen <http://www.apastyle.org/> adresini ziyaret ediniz. Kaynakça gösteriminde aşağıdaki örneklerden yararlanabilirsiniz.

**16-** Dergimize gönderilen makalelerde 750-1000 kelime aralığında İngilizce uzun özetin (Extended Abstract) eklenmesi gerekmektedir. Makalelerin yabancı okurlar tarafından takibi ve yayınlanan makalelerin atıf alabilmesi için uyguladığımız bu düzenlemenin kaynakçadan sonraki kısma eklenmesi gerekmektedir. Yayınlanacak makalenin giriş, tartışma, metot, sonuç vb. aşamalarının genel bir açıklamasını içermesi gereken İngilizce uzun özet eklenmeyen makaleler yayımlanmayacaktır.

**17-** Dergimize gönderilen makaleler Turnitin İntihal Engelleme Programından geçirilmektedir.

**18-** Kaynakçada yer alan kaynakların ikinci satıra geçmesi durumunda ikinci satırın 1 TAB içeriden başlamasına dikkat ediniz.

19- Kaynakçayı kitap, makale vb. ayrımı yapmadan yazar soyadlarını dikkate alarak alfabetik şekilde hazırlayınız.

### **Kitap**

Turhan, M. (1997). Kültür Değişmeleri Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik. İstanbul: M.Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları.

Timur, T. (2000). Toplumsal Değişme ve Üniversiteler. Ankara: İmge Kitabevi.

### **Makale**

İnalçık, H. (2000). “Ziya Gökalp Yüzyıla Damgasını Vuran Düşünür”. Doğu Batı. 3(12). ss.935.

Tuna, K. (2003). “Modern Bilimlerin Ortaya Çıkışının Sosyolojik Arka Planı”. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Dergisi. 3. Dizi, 7. Sayı. ss.1-10.

### **Kurumsal Yayınlar**

Devlet Planlama Teşkilatı. (2002). Ekonomik ve Sosyal Göstergeler (2000-2005). Ankara.

### **Çeviri ya da Editörlü Yayınlar**

Gellner, E. (1998). Milliyetçiliğe Bakmak. (Çev. S. Coşar, S. Özertürk, N. Soyarak). İstanbul: İletişim Yayınları.

### **İnternet Yayınları**

Durgun, Ş. (2011). Modern Devlet Olmanın Zorunlu Koşulu Ulus-Devlet midir? Erişim Tarihi: 03.05.2016.  
www.iibfdergisi.gazi.edu.tr/index.php/iibfdergisi/article/download/458/448

***Yazım kuralları ve şekil şartlarının yerine getirilmesi önem arz etmektedir. Lütfen bu konuda gerekli duyarlılığı gösteriniz.***

**Makale Gönderme:** <http://dergipark.gov.tr/akademik-hassasiyetler>

**İletişim Adresi:** [academicelegance@gmail.com](mailto:academicelegance@gmail.com)



**AUTHOR GUIDELINES**

*The Academic Elegance (Akademik Hassasiyetler) is a refereed national journal in Social Sciences, published twice a year (in Spring and Autumn).*

**Instructions to the Authors**

1. The Academic Elegance welcomes studies of all types in social sciences, including experimental, quantitative and qualitative work.
2. Manuscripts submitted to the journal must be original and must be previously unpublished. If the articles have been presented at a national or an international symposium or congress or given as the master's or doctoral thesis, this should be specified and must be transformed into article format.
3. Any legal liability related to the manuscript belongs to the author or authors.
4. There is no royalty payment for the manuscripts.
5. The journal publishes in English and Turkish.
6. Manuscripts submitted for review at The Academic Elegance should be no longer than 35 pages, including all text, footnotes/endnotes, references, and tables/figures.
7. All manuscripts must have introduction, main text, conclusion, and references. These should be indicated with titles and subtitles. Sub-titles in the manuscripts must be centered and boldfaced as in (1. **TURKISH SOCIAL ...**), other titles should be left justified and boldfaced as in (A. **Economic Factors**)
8. The author's title, institution and e-mail address must be written as a footnote as in the following example. -----  
Prof. Dr., Gazi Üniversitesi İİBF Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü, gokcedilara@gmail.com  
-----
9. Manuscripts should be submitted as Microsoft Word or with a “doc” or “docx” extension.
10. Manuscripts should be written in Times New Roman, font size 12 pt (footnote 10 pt). The paper should be typed on A4 size paper. 3 cm margins on left and right and top and bottom, single line spacing, flush-right alignment. To adjust spacing before or after paragraphs, authors should leave

“3 nk” and in addition to the page number. For the paragraph indentation, “TAB” key must be used.

**11.** An abstract is required for all submitted manuscripts. The abstract should be a single paragraph of 150-250 words or less that briefly describes the research question addressed, the analytical approach, and the major findings of the manuscript. References and citations to other work should not be included in the abstract. Following each abstract, there should be 3-5 keywords describing the study. Manuscripts should be between 5000-11000 words, including the titles, abstract, appendix and references.

**12.** The received manuscripts are sent to two referees for thorough scientific and methodological evaluation after an initial editorial evaluation. If the referees report positively about the manuscript and with the approval of the publishing committee, the it is published in a decided issue. In the case of negative reports or any superficial evaluation on the part of the referee, the decision for whether to publish it or not is given by editorial board. A third referee is assigned if necessary. In such a case, the author has no right to claim for the publication of his manuscript.

**13.** Two copies of the journal are sent to the author whose article appears in that specific issue.

**14.** The manuscript should have an abstract, introduction, main text, conclusion, references, and appendices in order. The introduction, conclusion, references section are not numbered.

**15.** The Academic Elegance follows the APA style of formatting. All in-text citations and references section at the end need to be formatted accordingly. For further information about APA formatting, please visit: <http://www.apastyle.org/>

**16.** The manuscript should have an extended abstract in English about 750-1000 words at the end. Extended abstract should summarize the introduction, method, findings, and the conclusions of the manuscript.

**17.** Turnitin is used to prevent any plagiarism.

**18.** If the references in the bibliography pass to the second line, make careful that the second line starts with 1 TAB.

**19.** Bibliography prepares alphabetically according to the surnames of the authors without books, articles, etc. distinction.

**Article Submission:** <http://dergipark.gov.tr/akademik-hassasiyetler>

**Contact:** [academicelegance@gmail.com](mailto:academicelegance@gmail.com)

# Akademik Hassasiyetler

The Academic Elegance

6 Aylık Akademik Hakemli Dergi

2 Issues per year, Refereed

ISSN: 2148-5933

SAYI/ISSUE: Özel Sayı 7 / Special Issue

Aralık/December 2019

