

L A L E

K Ü L T Ü R , S A N A T V E M E D E N İ Y E T D E R G İ S İ

L A L E JOURNAL, CULTURE, ART AND CIVILIZATION
Ocak - Haziran 2024 | January - June 2024

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sertifika No: 40121

ISSN: 2687-5926
e-ISSN: 2822-2830

İMTİYAZ SAHİBİ | PUBLISHER
Lale Yayıncılık

GENEL YAYIN YÖNETMENİ | EDITOR-IN-CHIEF
Ahmet AKCAN

EDİTÖR | EDITOR
Prof. Dr. F. Çiçek DERMAN

EDİTÖR YARDIMCISI | ASSISTANT EDITOR
Dr. Sakine AKCAN EKİCİ

YAYIN KOORDİNATÖRÜ | PUBLICATIONS COORDINATOR
Melike TEMİZ AYIŞIN, Azade Zeynep TÜRKSEVER

BİÇİM EDİTÖRÜ, İNGİLİZCE EDİTÖRÜ | FORMAT
EDITOR, ENGLISH LANGUAGE EDITOR
Verda BİNGÖL

DİL EDİTÖRÜ | TURKISH LANGUAGE EDITOR
Evren SOYUÇOK

GÖRSEL YÖNETMEN | ART DIRECTOR
Utku AYDIN

TASARIM | DESIGN
H. Emin GÖKÇEOĞLU

SATIŞ | SALE
Mehmet Şafii ÖZALP
Lale Sanat - lalesanat.com

YAYIN | PUBLISHING
Lale Organizasyon - laleorganizasyon.com

SATIN ALMA SORUMLUSU | PURCHASING SPECIALIST
Abdurrahim ŞAHİN

BASKI | PRINT
Pelikan Matbaa
Sertifika No: 40619

İLETİŞİM | CONTACT
Gümüşsuyu Mahallesi, İnönü Caddesi,
İndigo Apt. No:41/3 Beyoğlu- İSTANBUL

T: +90 (212) 245 55 71-72
W: laledergisi.com | dergipark.org.tr/lale
M: bilgi@laledergisi.com

L A L E YAYINCILIK | L A L E PUBLISHING
Lale Organizasyon Ticaret Limited
Şirketinin Markasıdır.

*Lale Publishing is the brand of
Lale Organization Trade Limited Company.*

Lale Kültür Sanat Medeniyet Dergisi
kısaca **Lale Dergi** olarak adlandırılmaktadır.

*The shortened name of Lale Journal, Culture,
Art and Civilization is **Lale Journal**.*

Kapak Görseli
Sivas Divriği Ulu Camii Cennet Kapısı
Güneş Diski



*Geleneksel Sanatlar Derneği iş birliğiyle...
In collaboration with the Traditional Arts Association...
gelenekselsanatlar.org*

DANIşMA KURULU | ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Nurhan Atasoy, İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. şerife Atlıhan, Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Serpil Bağcı, Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Zeki Kuřođlu, Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Selçuk Mülâyim, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Sitare Turan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Günsel Renda, Koç Üniversitesi
Prof. Dr. Zeren Tanındı, Bursa Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Zeynep Tarım, İstanbul Üniversitesi

• • •

YAYIN KURULU | EDITORIAL BOARD

Doç. Dr. řehnaz Biçer, Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Aslıhan Erkmen Birkandan, İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Memiş, Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Selçuk Mülâyim, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

BİLİM KURULU | ACADEMIC ADVISORY BOARD

Prof. Uğur Derman, Mimar Sinan Üniversitesi
Prof. Dr. Sacit Açıkgözođlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Ağırakça, İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Memiş, Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Faruk Tařkale, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçiođlu, Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Münevver Üçer, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Ayře Üstün, Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Filiz Adıgüzel, Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Tülün Değirmenci, Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Ali Fuat Baysal, Necmettin Erbakan Üniversitesi
Doç. Dr. řehnaz Biçer, Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Aslıhan Erkmen Birkandan, İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Vedat Kacar, Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Gülnihal Küpeli, Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Kenan Mermer, Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan Meydan, Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. İrem Pala, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Kaya Üçer, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Hatice Aksu, Bursa Uludağ Üniversitesi
Dr. Mustafa Nasuhi Çelebi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Dr. Savaş Çevik, Haliç Üniversitesi

Dr. Başak Çoraklı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Alison Ohta, Royal Asiatic Society, Londra
Dr. Irvin Cemil Schick, Amerika Birleşik Devletleri
Dr. Nur Taviloğlu, İstanbul Üniversitesi
Dr. Gülşen Tezcan, Sakarya Üniversitesi
Dr. Lale Uluç, Boğaziçi Üniversitesi
Dr. Senem Uğurlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Hüseyin Gündüz, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Olga Vasilyeva, National Library of Russia
Öğr. Gör. Gürcan Mavili, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Jake Benson, University of Manchester

LALE 9 HAKEMLERİ | REVIEWERS OF ISSUE 9

Prof. Dr. Banu Mahir, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Doç. Dr. Gülnur Duran, Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Semra Güler Mercan, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Dr. Ümmü Gülsüm Filiz Bayram, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Ali Rıza Özcan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Eser Çalikuşu, Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi
Dr. Mahmud Sami Kanbaş, Marmara Üniversitesi
Dr. Nil Baydar, Türkiye Yazma Eserler Kurumu
Dr. Nuray Öztürk Demir, Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi
Dr. Ömer Faruk Dere, İstanbul Üniversitesi
Dr. Seher Aşıcı, Marmara Üniversitesi
Dr. Şebnem Parladır, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi

*Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi hakemli bir dergidir. Ocak ve Temmuz aylarında olmak üzere yılda iki defa yayımlanır. Dergide yayınlanan içerikler ile ilgili yasal ve etik sorumluluk yazarlara aittir. Yazarın görüş ve söylemleri Lale Dergisini temsil etmez.

**Dergi; DergiPark ve TDV İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM) Türk Tarih, Edebiyat, Kültür ve Sanat Tarihi Makaleleri Veri Tabanı'nda açık erişime sunulmuştur.

**Lale Journal of Culture, Art, and Civilization is a peer-reviewed journal published twice a year, in January and July. Legal and ethical responsibility for the content published in the journal belongs to the authors. The opinions and discourses of the authors do not represent Lale Journal.*

***The journal is available in open access on DergiPark and the TDV Islamic Research Center (İSAM) Turkish History, Literature, Culture, and Art History Articles Database.*

Yaşayan Mirasla Geleceğe: Yeni Sayımızla Karşınızdayız

Kültür, sanat ve medeniyetin izlerini sürerek yayın hayatına devam eden LALE dergisinin yeni sayısını siz değerli okuyucularımızla buluşturmanın heyecanı içerisindeyiz. Geleneksel Sanatlar Derneğinin yürüttüğü önemli projeler ve etkinliklerle dolu bir dönemi geride bırakırken, bu süreçte kültür mirasımıza yapılan katkıları sizlerle paylaşmanın mutluluğunu duyuyoruz.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yaşayan Miras ve Kültürel Etkinlikler Genel Müdürlüğü desteğiyle gerçekleştirilen Türkiye Kültür Yolu Festivali kapsamında Geleneksel Sanatlar Derneği tarafından 2024'ün haziran - kasım ayları arasında düzenlenen etkinlikler büyük bir ilgiyle karşılandı. Bursa, Trabzon, Nevşehir, Erzurum, Çanakkale, İstanbul, Diyarbakır ve Antalya'da gerçekleştirilen sergi, atölye, çalıştay, panel, belgesel gibi etkinlikler sayesinde somut olmayan kültür miraslarımızdan geleneksel sanatlarımız, daha geniş kitlelere ulaştırılırken bu alandaki farkındalığın artırılması da sağlandı.

Türkiye Kültür Yolu Festivali Coğrafya Geleneğın Kaderi sergileriyle yedi ilde, yaşayan hazinelerimizden "İznik çinisi, telkâri, kazaziye, hasır işleri, Avanos çömleği, eham, Oltu taşı ve zümrüdü, Erzurum halıları ve bardız kilimleri, Çanakkale seramikleri, bakırcılık, Döşemealtı halıları" ait olduğu coğrafyada, hammadleden sanat eseri hâline gelene kadar tüm süreçleriyle anlatıldı. Geleneksel sanatlarımızın ustalarını, onların hikâye ve eserlerini bir araya getiren Yaşayan Miras kitabı da düzenlenen sergilerden ilhamla ortaya çıktı. Büyük bir kültür envanteri niteliği taşıyan bu değerli eser, sanatın yaşayan mirasımızın en güçlü ifade biçimlerinden biri olduğunu da gözler önüne serdi. Bu özellikleriyle Yaşayan Miras'ı, gelecek kuşaklara aktarılacak kıymetli bir kaynak olarak sizlerle buluşturmak bizim için mutluluk kaynağı olmuştur.

Tüm bu gelişmelerin ışığında, LALE dergisi olarak sanatın ve kültür mirasının korunması, yaşatılması ve daha geniş çerçevede değerlendirilmesi misyonumuzu sürdürüyoruz. Yeni sayımızda, geleneksel sanatlarımızın geçmişini, bugününü ve geleceğini ele alan makalelerle dolu bir içerikle karşınızdayız. Bu vesileyle, dergimize makaleleriyle katkı sunan yazarlarımıza ve emeği geçen herkese şükranlarımızı sunarım. Bu sayının hazırlanmasında emeği geçen Prof. Dr. Çiçek Derman ve Dr. Sakine Akcan Ekici ile çalışma arkadaşlarım Melike Temiz, Azade Zeynep Türksever, Evren Soyuçok, Utku Aydın ve H. Emin Gökçeoğlu'na teşekkürlerimi sunarım.

Yaşayan mirasımızın izinde, yeni sayılarda buluşmak dileğiyle...

Genel Yayın Yönetmeni
Ahmet Akcan

Kıymetli okurlarımız, Sizlere dokuzuncu sayımızla "Merhaba" diyoruz.

Uzun bir aradan sonra sizlerle beraber olmanın sevinci içerisindeyiz. Değişik ve bilinmeyen konuları, uzmanları tarafından yayımlamak gayretimiz ve daima daha iyiyi, daha güzeli ortaya koyma arzumuz bize, zaman kaybettirdi.

Eminim, netice sizlerin bizi hoş görmenizi sağlayacaktır.

Bu sayıda beş araştırma makalesi ve iki tanıtım yazısı yer alıyor. Prof. Dr. Mehmet Reşat Başar ile Öğr. Gör. Kifâyet Özkul, Öğr. Gör. Abdüsselam Ferşatoğlu, Ayşenur Erdoğan, Hasret Gündüz ve Hülya Dönmez'e kıymetli makaleleri için hem dergimiz hem de okurlarımız adına teşekkür ederim. Derginin hazırlık safhasında, değerli raporlarıyla makaleler hakkında bize yardımcı olan hakemlerimize, gayretli ve dikkatli mesai arkadaşlarıma, bize her türlü imkânı sağlayan genel yayın yönetmenimiz Ahmet Akcan'a gönül dolusu teşekkürlerimizi göndeririz.

Dergimizin yayın koordinatörlerinden Melike Temiz'e, makalelerin takibini üstlenen Âzade Zeynep Türksever ve editör yardımcısı Dr. Sâkine Akcan Ekici'ye samimi gayretleri için müteşekkirim.

Bu zengin muhtevalı dergimizin geniş bir okur grubu tarafından zevkle benimsenmesi, bizleri memnun edecektir.

Editör
Prof. Dr. F. Çiçek Derman

İçindekiler

01-23

araştırma makalesi | Prof. Dr. Mehmet Reşat BAŞAR & Öğr. Gör. Kifayet ÖZKUL
DİVRİĞİ ULU CAMİ VE DARÜŞŞİFASI BEZEME ÖRNEKLERİNİN
"DİVÂNU LUGÂTİ'T-TÜRK"TE GEÇEN TERİMLERLE İLİŞKİLENDİRİLMESİ
THE RELATIONSHIP OF THE ORNAMENTS AT DİVRİĞİ GREAT MOSQUE
AND HOSPITAL WITH THE TERMS FOUND IN DİVÂNU LUGÂTİ'T-TÜRK

24-34

araştırma makalesi | Öğr. Gör. Abdüsselam FERŞATOĞLU
TARİHİ HAFIZANIN DOĞA VE MİMARİ İLE BULUŞTUĞU
BOSNA ŞEHRİ YAYÇE
BOSNIAN CITY WHERE HISTORICAL MEMORY MEETS NATURE
AND ARCHITECTURE: JAJCE

35-53

araştırma makalesi | Ayşenur ERDOĞAN
THE KAABA COVER PRODUCED IN THE COURTYARD OF SULTANAHMET
MOSQUE AND THE STATE CEREMONY ORGANIZED FOR THIS COVER
SULTANAHMET CAMİİ AVLUSUNDA ÜRETİLEN KÂBE ÖRTÜSÜ
VE ÖRTÜYE YAPILAN DEVLET MERASİMİ

54-65

araştırma makalesi | Hasret GÜNDÜZ
HATTAT MEHMED ŞEVKET VAHDETİ EFENDİ'NİN
OSMANLI BANKASI İÇİN TASARLADIĞI BANKNOTLAR
THE BANKNOTES DESIGNED BY CALLIGRAPHER MEHMED ŞEVKET VAHDETİ EFENDİ
FOR THE OTTOMAN BANK

66-75

araştırma makalesi | Hülya DÖNMEZ
KADİM SANATLARI YAŞATAN EL YAPIMI SULU BOYALAR
HANDMADE WATERCOLORS THAT KEEP ANCIENT ARTS ALIVE

76-77

yazım kuralları
LALE DERGİSİ MAKALE YAZIM KURALLARI

78-81

yayın politikası
LALE DERGİSİ YAYIN POLİTİKASI

DİVRİĞİ ULU CAMİ ve DARÜŞŞİFASI BEZEME ÖRNEKLERİNİN DÎVÂNU LUGÂTİ'T-TÜRK'TE GEÇEN TERİMLERLE İLİŞKİLENDİRİLMESİ

Mehmet Reşat BAŞAR¹ & Kifayet ÖZKUL²

Geliş Tarihi: 25.04.2024 Kabul Tarihi: 25.01.2025

ÖZ

Türk medeniyetlerini anlatan ve Türk dil biliminin ilk kaynağı olan Dîvânu Lugâtî't-Türk, Anadolu'yu ve Türkistan'ı boydan boya dolaşan ilk Türkolog Kâşgarlı Mahmud'un yazdığı ansiklopedik bir sözlüktür. Türk halkının yazılı hafızasını oluşturan bu sözlük; edebiyat, tarih, coğrafya ve sosyoloji açısından Türk boylarının lehçeleri, kökenleri, kültür değerleri, dili, gelenekleri, örf ve âdetleri, inançları, yaşayış tarzları, sembolik değerleri, şiir, deyim ve atasözleriyle zengin bir kaynak oluşturmıştır.

ABSTRACT

THE RELATIONSHIP OF THE ORNAMENTS AT DİVRİĞİ GREAT MOSQUE AND HOSPITAL WITH THE TERMS FOUND IN DÎVÂNU LUGÂTİ'T-TÜRK

Dîvân Lughât Al-Turk, the first source of Turkish linguistics, is an encyclopaedic dictionary written by Mahmud al-Kashgari, the first Turkologist who travelled throughout Anatolia and Turkestan. This dictionary, which constitutes the written memory of the Turkic people, is a rich source in terms of the

1 Prof. Dr., İstanbul Okan Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, resat.basar@okan.edu.tr

ORCID: 0000-0002-7949-2380

2 Dr. Öğr. Gör., İstanbul Üniversitesi- Cerrahpaşa, Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu, El Sanatları Bölümü, Seramik Ve Cam Tasarım

kifayet.ozkul@iuc.edu.tr

ORCID: 0000-0001-5778-9557

Dîvânu Lugâti't-Türk'te yer alan zengin Türk dil bilgisi, Türk töresinde ve kültüründe yer alan kültür motifleri, Türk boy tamgaları, geometrik formlar, şekiller, yazı karakterleri, sembolik süslemelerin şekillendirdiği bezeme repertuarı, Türkistan coğrafyası ve Anadolu'nun mimari yapılaşmasında kayıt altına alınmıştır. Bu bağlamda Anadolu'daki mimari yapılarından olan ve UNESCO listesine giren Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasının bezeme unsurlarında görülen motif ayrıntıları, Dîvânu Lugâti't-Türk'te yer alan kelimelerle karşılaştırılarak mitolojik analiz yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kâşgarlı Mahmud, “Dîvânu Lugâti't-Türk”, Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası, Sembol, Türkolog.

dialects, origins, cultural values, language, traditions, customs, beliefs, lifestyles and symbolic values of the Turkic tribes; as well as their poetry, idioms, proverbs, literature, history, geography and sociology. The rich Turkish linguistic knowledge in Dîwân Lughât Al-Turk, cultural motifs in Turkish tradition and culture, Turkic tamgas, geometric forms, shapes, fonts, decoration repertoire shaped by symbolic ornaments have been recorded in Turkestan and the architecture of Anatolia. In this article, a mythological analysis is made by comparing the the words found in Dîwân Lughât Al-Turk with the ornamental motif details of Sivas Divriği Great Mosque and Hospital, which is one of the great architectural structures in Anatolia and included in the UNESCO's World Heritage list.

Key Words: Kâşgarlı Mahmud, Dîvânu Lugâti't-Türk, Divriği Great Mosque and Hospital, Symbol, Turkologist.

Giriş

Dil, toplumların değerlerini, yaşam tarzını, dünya görüşünü, kültür yapısını gelecek nesillere aktaran ilk unsurdur. Dil olmadan bir milletin varlığı ve kültüründen bahsetmek mümkün değildir. Dil, her yönüyle bir milletin ve toplumun kültürünün aynası, medeniyetinin en önemli belirleyicisi olmuştur. Bir dilin mevcut söz varlığını analiz ederek o toplumun kültürü hakkında genel sonuçlar çıkarılabilir (Çelik, 2012, s. 24).

Her milletin yaşadığı coğrafya ve ürettiği kültür unsurları, o milletin altyapısını oluştururken dil, mimari, sanat, mitlerle diğer görsel ve duyuşal unsurlar da kitle iletişim ve aktarım zincirini oluşturmaktadır. Bu bağlamda dil, İbn Haldun'un "Coğrafya kaderdir" (Haldun, 2021, s. 17) yorumunun işaret ettiği gibi, hayat ve kültür çeşitliliği açısından sınırları belirleyen en kesin ifadedir. Nuh Tufanı'ndan sonra insan varlığını ve tarihini anlatmak açısından Sümer tabletleri, Mısır hiyeroglifleri, Babil tabletleri, Orhun yazıtları insanlığın varlığını ve tarihini anlatması bakımından önemliyse; Kâşgarlı Mahmud'un Dîvânü Lugâti't-Türk'ü de Türk dili ve tarihi açısından önemli bir eser, büyük hazinedir.

Bu çalışmada Türklerin Malazgirt Savaşı sonrasında Büyük Selçuklu topraklarından son kez Anadolu'ya dönüşü, Anadolu Selçuklu Devleti'ni kurması, beylikler hâlinde coğrafyaya yayılması, mimari yapılaşma sürecinde Mengücekliler Beyliği sınırları içinde inşa edilen Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasının inşası ele alınmıştır. Türk kültüründen beslenerek oluşturulan mimari ve süsleme üslubuna ait sembolik motifler incelenecek (Özkul, 2020, s.58), Dîvânü Lugâti't-Türk'te geçen Türkçe terimlerle ilgili tanımlar yapılacaktır.

Kâşgarlı Mahmud'un Hayatı

1008'de doğan Kâşgarlı Mahmud, Kâşgar bölgesindeki Adıg, Kasi, Opal gibi yerleşim yerlerini kendi vilayeti olarak adlandırması ve o dönemde kültür merkezi olan Kâşgar'da yetişmesi sebebiyle Kâşgarlı olarak anılmaktadır (Ülkütaşır, 1972, s. 132). Kâşgarlı Mahmud, Doğu Karahanlı soyundan gelmektedir. Onun soyağacına bakıldığında tarihe damga

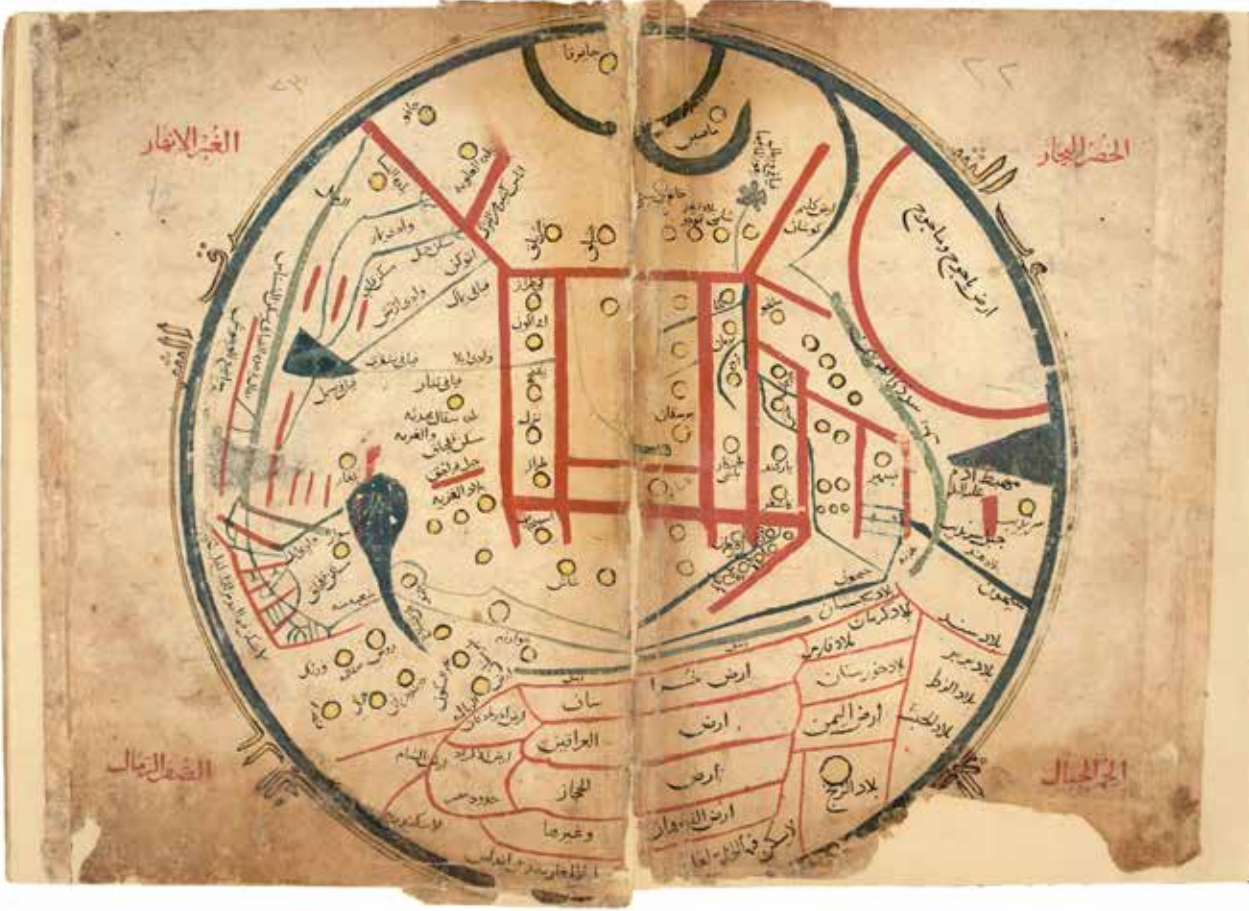
vurmuş isimler görülmektedir. Müslüman olan ilk Türk sultanı Abdülkerim Saltuk Buğra Han ve oğlu Süleyman Han büyük dedeleridir. 992'de Buhara'yı ele geçiren Süleyman Han oğlu Ebu'l-Hasan Harun Kılıç Buğra Han dedesi, Şemsüddeve Arslan İlig ünvanlı Barsgan emîri Hüseyin bin Muhammed Çağrı Tigin, Kâşgarlı Mahmud'un babasıdır (Atalay, 1985, s. 11). Annesinin Karahanlı ülkesinin ünlü âlimlerinden Hoca Seyfeddin Büzürgvar'ın kızı Bubi Rabia olduğu bilgisi mevcuttur (Ülkütaşır, 1972, s. 3).

Babası hükümdar, kendisi de şehzade olmaya hazırlanırken 1057'de meydana gelen bir kanlı darbe sonucu tüm ailesini kaybeden Kâşgarlı Mahmud; darbeden sonra kırk dokuz yaşındayken ülkesini terk edip Türkistan bölgesini adım adım dolaşarak Türk toplulukları arasında yaşamaya başlamıştır. Karşılaştığı her Türk topluluğunun konuşması dikkatini çekmiş ve duyduğu sözleri kaydederek derlemiştir. Yaklaşık yirmi yıl boyunca Türk topluluklarının dil, edebiyat, yaşayış ve geleneklerine ilişkin envanter topladıktan sonra 1072'de Bağdat'a gelerek çalışmalarını burada tamamlamıştır (Atalay, 1985, s. 14). Türkçenin gramer özellikleri ve Türk dünyasıyla ilgili verdiği bilgilerden onun, bölge coğrafyasına aşina olduğu anlaşılmaktadır.

Kâşgarlı Mahmud'un ilk eğitimini aldığı ve gençliğini geçirdiği Opal'de, Hamidiyye ve Sacıyye medreselerinde ders aldığı ünlü hocalardan Şeyh İmam ez-Zahid Hüseyin bin Halef el-Kâşgari'nin adı Dîvânü Lugâti't-Türk'te geçmektedir (Kraubayeva, 2009, s. 3).

Kâşgarlı Mahmud'un Opal köyüne yerleştiği ve buradaki son yıllarıyla ilgili bilgileri doğrulayan rivayette; Kâşgarlı Mahmud'un seksen dokuz yaşında Kâşgar'a geldiği, sekiz yıl medresede ders verdiği, doksan yedi yaşında vefat ederek Opal'deki medresesinin yanındaki mezarlığa defnedildiği belirtilmektedir. Kâşgarlı Mahmud'un türbesinde bulunan ve 1091'de yazıldığı kaydedilen Tezkire-i Hazret-i Molla adlı yazmasından elde edilen bilgiye göre Kâşgarlı Mahmud, Bağdat'tan ülkesine dönerek sekiz yıl öğretmenlik yaptıktan sonra 1091'de vefat etmiştir.

Görsel 1: Dîvânu Lugâti't-Türk'te yer alan dünya haritası
https://www.yek.gov.tr/Home/Index_n_id=166



Dîvânu Lugâti't-Türk

Dîvânu Lugâti't-Türk, Hüseyin oğlu (Mahmud el-Kâşgari) Kâşgarlı Mahmud tarafından 1068'de yazılmaya başlanmış ve 1072'de tamamlanmıştır (Atalay, 1985, s. 14). 1077'nin pazartesi günü Halife el-Muktedi'ye takdim edilen eser, İstanbul Fatih Millet Kütüphanesinde 4189 numarayla kayıtlıdır (Kaçalın, 2014, s. 536-537).

Türk kültür ve medeniyet tarihine ışık tutan Dîvânu Lugâti't-Türk, günümüzde hâlâ hazine sayılan kelimelerin açıklamaları ve destekleyici örneklerle, yazıldığı dönemin pek çok kültür özelliğine ilişkin değerli bilgiler sunmaktadır (Akün, 2022, s. 11-12).

Dîvânu Lugâti't-Türk içerdiği örnekler ve bilgilerle sözlük olmaktan öteye geçip çeşitli Türk boyları, yerleşim yerleri, inanç ve gelenekleri hakkında bilgiler vererek Türklerin yaşam felsefesini ortaya

koymaktadır. Eserde sosyal hayat, devlet politikası, destanlar, ağıtlar, baharın karşılanması, kış ve yaz tartışmaları, tıp, tedavi yöntemleri, avcılık, aşk, aşkla ilgili şiirler, doğa, kahramanlık ve bilgelik gibi çeşitli konularda Türk edebiyatının özgün örnekleri yer almaktadır. Türklerin o dönemdeki yaşam tarzını ve buna karşılık gelen dünya görüşünü yansıtan şiirler yedi heceli (4+3) dörtlüklerle, Türk alfabesinin harflerini oluşturan ve Türk lehçelerinde kullanılan on sekiz harften oluşmaktadır (Genç, 1997, s. 10).

11. yüzyılda Türkistan dünyasının dil ve kültür mirasını anlatan Reşat Genç, Dîvânu Lugâti't-Türk'ün Türk coğrafyası, tarihi ve efsaneleri hakkında değerli bilgiler vermesinin yanı sıra Türk toplumunun günlük yaşamı, yiyecek ve giyecekleri, barınakları, silahları, kültür öğeleri ve ekonomik hayatı hakkında da önemli ayrıntılar sunduğunu belirtmiştir (Genç, 1997, s. 10).



Dîvânu Lugâti't-Türk, 12. yüzyılda Türk dilinin seslerine ve yapısına ışık tutan ilk ansiklopedik gramer kitabıdır. Bu kitap aynı zamanda Türk dünyasına ait söz varlığı, kişi, boy ve yer adlarının kökenleri, ayrıca tarihe ışık tutan folklor ve halk edebiyatı seçkileri açısından da önemlidir. Coğrafya ve kavimler, sosyal bilimler ve ekonomi konularında bilgi kaynağı olarak hizmet verdiği gibi aynı zamanda evrenin anlayışını da yansıtarak dönemin tıp ve tedavi yöntemleri hakkında bilgi sunmaktadır.

Eserin diğer özelliği ise, Türklerin yerleşim yerlerinde yer alan dağları, gölleri, nehirleri detaylı şekilde gösteren ve bir Türk tarafından çizilmiş ilk dünya haritası olmasıdır. Batıya doğru ana referans noktası Volga Nehri olmak üzere Türkistan, Çin ve Kuzey Afrika'nın büyük bölümünü kapsayan haritada, Japonya'nın da ilk kez gösterilmesi önem arz etmiştir (Ülkütaşır, 1972, s. 99) (Görsel 1).

Hiçbir noktada Türk üstünlüğünü göz ardı etmemiş, bu konuda da milliyetçi bir vicdan sergileyen Kâşgarlı Mahmud, dünya haritasında kendi ülkesini dünyanın merkezi olarak tasvir etmiştir. Yönler, eski Türk geleneğine uygun olarak Orhun yazıtlarında yazılanlara paralel düzenlenmiş, diğer coğrafi adlar, yer adları ve ülkeler haritanın bu merkezine göre ayarlanmıştır. Türklerin yaşadığı bölgelere, Türklerin ilişki içinde olduğu diğer ülke ve milletlere verilen önem de belirtilmiştir (Ülkütaşır, 1972, s. 139).

Kâşgarlı Mahmud, Dîvânu Lugâti't-Türk'te haritayı şu şekilde tarif etmiştir: "Rum topraklarından Maçin topraklarına kadar bütün Türk topraklarının uzunluğu beş bin fersah, genişliği ise sekiz bin fersahtır. Bunların hepsi yeryüzünde dairesel şekilde gösterilmektedir." Kâşgarlı Mahmud bu açıklamasıyla Dünya'nın yuvarlak olduğunu da belirtmiştir (Akalin, 2008, s. 88).

Prof. Samoyloviç'in "O, 11. yüzyılın Radloff'udur" (Şağırova, 2002, s. 64) diye tanımladığı Kâşgarlı Mahmud, eserini derlemek üzere Bağdat'a varmadan önce birçok Türk ülkesini, Türk boyunu ve Türk kavmini dolaşırken Çiğil, Yağma, Tohsı, Oğrak, Çaruk,

Uygur, Argu, Kıpçak, Oğuz boyları gibi Türklerin önde gelen isimlerinin çadırlarında ağırlandı; buralardan binlerce söz, yüzlerce şiir ve atasözü kayıt altına almıştır (Genç, 1997, s. 5). Oğuz boyuna özel önem vererek eserinde onları geniş şekilde anlatmıştır (Akalin, 2008, s. 75) (Görsel 2).

Türklerin kökeninin Hz. Nuh'un oğlu Yafes'e³ kadar uzandığını, Türklerin yirmi dört Oğuz boyundan oluştuğunu ve her boyun çeşitli kollara ayrıldığını belirtmiştir (Akalin, 2008, s. 72). Yirmi dört Oğuz boyunun tamgaları olduğunu; bu tamgalarla tanınan Peçenek, Kıpçak, Oğuz, Yoş, Başkurt, Basmil, Kayı, Yakabu Tatar ve Kırgızların Rum bölgesine; Çiğil, Çiğil, Yağma, Tohsı, Uğrak, Çaruk, Uygur, Argu, Kıpçak, Çomul, Tankut, Kıtay Çin ve Tawgaç Maçin bölgelerine yakın olduğunu yazmıştır (Atalay, 1985, s. 28).

Türklerin çocuklarının doğum yaşlarıyla ölümleri, savaşları ve diğer olayları tarihlemek için on iki farklı hayvandan türetilen on iki yıllık takvim oluşturduklarını; her yıla farklı hayvan adı verdiklerini açıklamaktadır (Ülkütaşır, 1972, s. 103). Kitabı bitirdikten sonra adını önce Nahvü'l-Cevâhir koymuş, Alpaslan'ın Malazgirt zaferinden ve Anadolu'ya girişinden sonra üzerinde tekrar çalışıp birkaç yıl içinde tamamladığı esere Dîvânu Lugâti't-Türk adını vermiştir (Ercilasun, 2015, s. 14).

Türklerin iz bıraktığı topraklarda mimariden şiiire pek çok alanda vücut bulan Cami bir araya getiren Dîvânu Lugâti't-Türk, Anadolu'nun kültür kaynaklarını incelemek isteyenler için vazgeçilmez bir eserdir.

Türkler ve Anadolu

“Türk dilini incelerken insan zekâsının dilde yarattığı mucizeyi görürsünüz” Max Müller.

Kâşgarlı Mahmud, Dîvânu Lugâti't-Türk'ün birinci sayfasında Hz. Muhammed'in "Allah, devletin güneşini Türk takımyıldızlarından yükseltti ve gökleri onların toprakları etrafında döndürdü. Onların adını Türk koydu ve onları yeryüzüne

3 Yafes, hem Kitâb-ı Mukaddes'te hem de Kur'an'da adı geçen Nuh'un üç oğlundan biridir. Tufan'dan sonra Ege Denizi, Anadolu ve başka yerlerdeki halkların atası olduğuna inanılan Türklerin efsanevi atasıdır ve Türk, Yafes'in oğludur (Harman, 2013 s., 175).

hâkim kıldı...” dediğini belirterek Allah’a ve Hz. Muhammed’e hamd ettikten sonra, kader güneşinin Türk burcunda doğduğunu, Allah’ın Türk hükümdarlığını gök katmanları arasına yerleştirip onlara Türk adını ve hükümdarlık verdiğini; kendi çağındaki hakanları Türkler arasından çıkarıp Türklere ulusları yönetme hakkını vererek onları, tüm insanlığa egemen kıldığını belirtmiştir. Türklerle birlikte olanın, onlarla birlikte çalışan ve onlara katılanların kutsallaştırdığını, onların arzularını Türkler aracılığıyla yerine getirdiğini açıklamıştır (Atalay, 1985, s. 3). Kâşgarlı Mahmud, kendisine yöneltilen “Sen kimsin?” sorusuna “Türk men, ben Türk’üm” cevabını vermiş ve Türk kelimesini hem tekil hem çoğul kullanarak Türk olmak ve Türk dilini konuşmakla gurur duymuştur (Akalın, 2008, s. 74).

Oğuz boyları ve Türkmenlerden oluşan Büyük Selçuklu Devleti’nin 1071’de Malazgirt ovasında savaşacağı haberi üzerine 26 Ağustos Cuma günü Bağdat’ta bir camide Selçuklu ordusunun doldurduğu cemaatle zafer namazı kılınmıştır. Selçuklu ordusunun zaferi için namaza durmuş ve Buhara İmamı’nın “Türk dilini öğrenin çünkü onların kalıcı bir hükümdarlığı olur” sözünü hatırlayarak dua etmiştir (Ercilasun, 2015, s. 14). Zaferin ardından Oğuz beyleri Anadolu’ya dağılarak Anadolu Selçuklu Devleti’ni kurmuştur.

Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası

Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası, Anadolu Selçuklu Devleti’nin Mengücekoğulları yönetiminde 39°22’16.9”K ve 38°07’18.6”D koordinatlarında, Sivas iline bağlı Divriği ilçesinde bulunmaktadır.

Kitabesine göre 626 hicri, 1228-1243 miladi yılları arasında Süleyman Şah’ın oğlu Ahmed Şah’la eşi Melike Turan Melek ve yapıya ait vakfı kuran Fatma Hatun tarafından yaptırılmıştır. Yapının mimarı, Ahlatlı Muğis oğlu Hürrem Şah’tır. Taş ustası Ahlatlı Nakkaş Ahmet, ahşap ustası Tiflisli İbrahim oğlu Ahmet, yazı ustası Hattat Mehmed’dir.

Anadolu’da Türk-İslam sanatının tek örneği olan bu yapı, yaklaşık sekiz asırdır devrin dinî ve kültür

düşüncelerini bünyesinde barındırmaktadır. Bu yapının kurucuları, Türk-İslam sanatının özgünlüğünün tesisi ve sürdürülmesinde hem özel hem önemli yere sahiptir. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası, süsleme unsurlarının yanı sıra “pi” değeri hesaplanarak inşa edilmesi sebebiyle plan, form, içerik, tasarım ve malzeme açısından benzersizdir.

Yapıda yer alan taç kapılardaki tasarımların ana ve ortak özelliği asimetrik, benzersiz ve eşsiz olmalarıdır. Süslemelerin çeşitliliği bunların farklı sanatkâr grupları tarafından yapıldığını göstermektedir. Portallerin yanı sıra tüm sütun kaideleri, sütun başlıkları, kubbe ve tonozların iç yüzeyleri hem farklı hem özgün üslupla süslenmiştir. Üç boyutlu, girift geometrik üslupların ve akıcı bitki figürlerinin başka örneği yoktur. Hastane odasının kubbesi, cami kubbesinin dış planıyla muhteşem bir bütünlük gösterir.

Eşsiz bir sanat eseri olan bu kültür varlığı, İslam mimarisinin en güzel inşa edilmiş alanlarından birini temsil etmektedir. Evliya Çelebi, inşasından yaklaşık dört asır sonra bu muhteşem eseri görünce “Dillerin övgüyle bağlı olduğu” ifadesiyle iltifat etmiştir (Demir, 2018, s. 85).

Sembolik Motiflerin, Dîvânı Lugâtî’t-Türk’ta Yer Alan Terimlerle İlişkilendirilmesi

Goethe’nin “Mimari donmuş müziktir, müzikse akan mimaridir” analizinden de anlaşılacağı üzere (Metin, 2021, s. 175), sessiz ve hareketsiz duran tüm yapılar, hem moleküler yapıları hem formları sebebiyle belki de duyulamayan bir ses, bir enerji yayar. Bu enerji, yapıların içinde yaratılmakta; manevi ve dünyevi anlam taşıyan sembolik değerleri taşıyan dekoratif unsurlarla daha da anlam kazanmaktadır.

Sonuçta tüm bu dekoratif unsurlar, geçmişte iz bırakmış veya farklı coğrafyalarda yaşamış insanların ortak kültür kökenlerinden, dillerinden, yaşam tarzlarından ve mitolojik hikâyelerinden etkilenen kolektif dekorasyon sözlüğü oluşturur. İbn Haldun, Mukaddime adlı eserinde “Tarih, bilimlerin anasıdır” ve “Her şeyin aslı esası ‘esatir’dir” demiştir.

4. Esâtîr: Uydurma hikâyeler, masallar ve masal nevinden şeyler (Güzel, 2017, s. 12), kutsal gelenek, en eski vahiy, örnek gösterilecek model (Eliade, 2001, s. 11) olarak tanımlanabilmektedir.



Görsel 3-6:
Divriği Ulu Cami
ve Darüşşifası taç
kapıları Cennet
kapısı kuzey,
Batı kapısı batı,
Darüşşifa kapısı
batı, Şah kapısı
doğu yönünde
bulunmaktadır.
(Kaynak [https://
www.kulturportali.
gov.tr/medya/
fotograf/arama/
divri%C4%9Fi](https://www.kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/arama/divri%C4%9Fi)).



Anadolu Selçuklu mimarisinde süsleme unsurları, süslemenin ardındaki insan, hayvan, bitki motifleri gibi kozmolojik kavramlarla ve bunların yer/gök, uzay, varlık/yokluk, açık/gizli gibi kavramlarla bağlantısı üzerinden ilişkilendirilmiştir (Peker, 1998, s. 30). Bu bağlamda Kâşgarlı Mahmud'un *Dîvânu Lugâti't-Türk* adlı eserinde yer alan Türkçe kelimelerle Divriği Ulu Cami ve Darüşşifa'nın süslemelerinde görülen sembollerin anlamları ilişkilendirilecektir.

Dîvânu Lugâti't-Türk'te yer alan kapı Cami "KAPGA" büyük kapı (Atalay I, 1998, s. 425); "KAPUG" kapı (Atalay I, 1998, s. 48, 64, 94, 150, 163, 180, 218, 239, 256, 276, 337, 375, 478, 506, 511, 520; II, 1998, s. 11, 108, 135, 203, 308; III, 1998, s. 49, 57, 76, 83, 94, 167, 234, 262, 268, 280, 292, 330, 345, 348); "SEDREK KAPUG" parmaklıklı kapı (Atalay I, 1998, s. 478); "EŞİK" kapı (Atalay I, 1998, s. 42); "İLİ KAPUĞ" (Atalay I, 1998, s. 92), anahtarsız açabilecek olan kapı; "KİRİTLİĞ KAPUĞ" kilitli kapı (Atalay I, 1998, s. 506) olarak geçmektedir.

Taş kapılar, bir yapıya giriş ve çıkışı sağlayan anıtsal kapı ya da portal anlamına gelmektedir (Sözen ve Tanyeli, 1996, s. 292). Taş kapıların iç kısımlarında mihraba benzeyen ve "mihrabiye" olarak tanımlanan hücreler bulunmaktadır (Ödekan, 2008, s. 1057). Taş

kapı, sembolik olarak kendi medeniyetinin mimari ve sanatsal yapısının yanı sıra hem devletin kudretini hem beyliğin gücünü temsil etmektedir.

Anadolu Türk mimarisinin benzersiz örneğini oluşturan bu kapılar, barındırdığı farklı ve çeşitli yüksek kabartma sütunları ve sütun başlıklarıyla da ağırlıklı olarak iri plastik etki yaratmıştır (Marangoz, 2019, s. 90) (Görsel 3-6). Kapı uygulamalarında ve bezeme unsurlarında mimarinin ana malzemesi olan taş tercih edilmiştir (Marangoz, 2019, s. 100).

Ethel Sara Wolper (2005, s. 311) "Selçuklular, bir şehri aldıklarında mimari yapıların giriş kapısını büyük devasa taş kapılar şeklinde inşa etmişlerdir. Bu taş kapılar farklı semboller içermesi sebebiyle benzersizdir." betimlemesi yapmıştır. Kâşgarlı Mahmud *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te Türk milletinin misafirlerine gönüllerini ve kapılarını ardına kadar açtığını beyan etmiştir (Doğan, 2009, s. 279).

"*Dîvânu Lugâti't-Türk*"te Güneş Cami "ÉRİR" güneşli taraf (Atalay I, 1998, s. 464); "KUYAŞ" Güneş (Atalay I, 1998, s. 155; 353; II, 1998, s. 337; III, 1998, s. 172); "ORNAMAK" batan Güneş (Atalay I, 1998, s. 288); "KÜN" Güneş (Atalay I, 1998, s. 69, 70, 72, 82, 100, 124, 165, 202, 245, 288, 320, 331, 340, 423, 515; II, 1998, s. 5, 9, 14, 97, 125, 128, 140, 143, 157, 163, 170,

172, 232, 293, 303, 304, 311, 313, 335; III, 1998, s. 52, 63, 77, 83, 86, 128, 167, 169, 182, 190, 247, 258, 267, 333, 3); “SAWILMAK” batan Güneş (Atalay I, 1998, s. 106; II, 1998, s. 170); “SIZMAK” (Atalay II, 1998, s. 9, 10; III, 1998, s. 182) görünen Güneş “TEGRE” (Atalay I, 1998, s. 310, 421, 424; II, 1998, s. 13, 45, 137; III, 1998, s. 285, 401, 422) disk-daire olarak geçmektedir. Kâşgarlı Mahmud, Türk milleti için “Tanrı’nın devlet güneşini Türk burçlarında doğurduğu ve Türklerin üzerinde daireler gezdirip kut verdiğini” Dîvânu Lugâtî’t-Türk’te ifade etmiştir (Ülkütaşır 1972, s. 3-4). Mitolojik ve folklorik olarak bakıldığında Türklerin Gök Tanrı “Tengri” inançları; yuvarlak olan her şeye sonsuz anlamlar yüklemeleri; güneşi, ayı, gezegenleri ve yıldızları kutsal saymaları inançlarının sonucu ortaya çıkmıştır.

Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasında süsleme unsuru olarak kullanılan Güneş diski, hayat ağacını oluşturan palmet motifleri arasında Cennet kapısının her iki yanında asimetrik olarak yer almaktadır. Darüşşifa kapısının her iki yanında da içe doğru asimetrik olarak geometrik bezeme unsurlarıyla detaylandırılmış daire formu uygulanmıştır. Güneşi, ay ve daire formu sembolik şekilde süsleme unsuru olarak birçok mimari yapı ve sanat çalışmalarında uygulanmıştır (Görsel 7-8).

Ayrıca güneş, rozetlerle de belirtilmektedir. Rozetlerin kullanım alanı geniş olduğundan pencere, mihrap, minber ve diğer nişlerin kemer köşelikleriyle taç kapı ve mihraplarda bordürleri süsleyen yıldız kompozisyonları içinde yan yana, düşey veya kademeli birden çok rozet kullanılmıştır (Doğan ve Yazar, 2013, s. 238).

“Dîvânu Lugâtî’t-Türk”te üçgen terimleri “ÜÇGİL” müselles (eşkenar üçgen) (Atalay I, 1998, s. 105), üçgen, üç köşesi olan; “ÜÇGÜL” müselles üçgen (Atalay I, 1998, s. 105) olarak isimlendirilmiştir. Üç nokta terimleri ise “AND” ant, yemin (Atalay I, 1998, s. 42, 459); “ANDGARMAK” yemin ettirmek, ant içtirmek (Atalay I, 1998, s. 226, 312; III, 1998, s. 423); “ANDIKMAK” ve ant içmek, yemin etmek (Atalay I, 1998, s. 42, 243); “AÑARMAK” yemin

ettirmek, ant içirmek (Atalay I, 1998, s. 226); “BAÇIG KILMAK” andlaşmak, ahidleşmek (Atalay I, 1998, s. 371) olarak geçmektedir.

Üçgenin tepe noktası ruhu, tepayı tabana bağlayan iki kenarın sınırladığı alan ruhla bedeni birleştiren noktayı, tabansa fiziksel bedeni temsil eder. Ezoterik anlamda cennet ve yerin evliliğini temsil eden bu sembol, ruh-perispri⁵ - fiziksel beden üçlüsünü simgelemektedir. (Keskin, 2021, para. 10)

Üçgenin ortasındaki küreyi çevreleyen daire, üç nokta etrafında dönerek düğüm motifi şeklini alır. Düğüm motifleri kabartmalı tekerlek benzeri dolgular içerir. Bu dolgular üç nokta şeklindedir ve üç nokta, özellikle destanlarda and içmek olarak geçmektedir. Türk töresinde, namus kavramıyla eş değer tutulan ant içmenin ve yemin etmenin gerekliliğini bildirmiştir.

“Bıçgas bitig kılurlar, (Andlaşma bitiği yazıyorlar)
And key yeme birürler, (Sağlam yemin ediyorlar)
Handın basut tilerler, (Handan yardım istiyorlar)
Basmıl, Çomul tirkeşür, (Basmıl Çomul toplamıyor)”

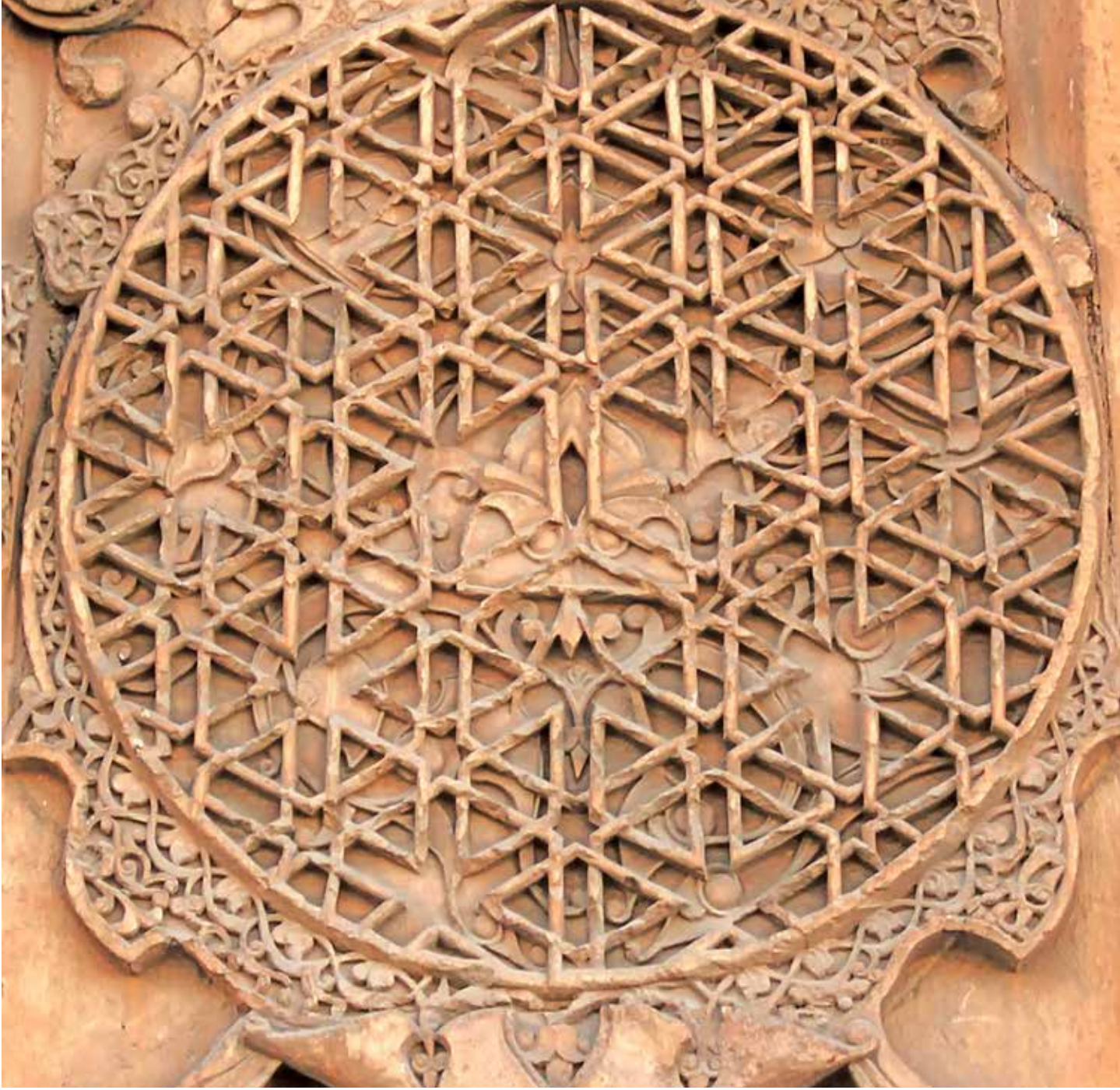
Kâşgarlı Mahmud’un bu şiiri Han’a bağlanmak, ona itaat etmek, zor durumda yardım istemek, gerektiğinde onunla birlikte savaşmak için yanında durmaya söz vermek şeklinde yorumlanmıştır (Atalay I, 1972, s. 459).

Kâşgarlı Mahmud’un kitabında, kadın ve kızların başlıca eğlencelerinden “yalnğu” adlı oyunda da üçgen formu içinde salıncak yapılmıştır. Ayrıca yemek kültürlerinde dahi üçgen formundan yararlanılmıştır (Kraabayeva, 2009, s. 278).

Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasında birçok alanda farklı boyutlarda, içi bezemeli ve bezemesiz şekilde uygulanan üçgen formu, nice gizemli anlamlar barındırmaktadır. Birçok alanda farklı boyutlarda bezemeli bezemesiz olarak uygulanmıştır (Görsel 9).

“Dîvânu Lugâtî’t-Türk”te gezegen terimleri “BAKIR SOKUM” Merih Yıldızı (Atalay I, 1998, s. 361, 398; III, 1998, s. 40); “ERENTÜZ” Terazi Yıldızı, Müşteri Yıldızı (Atalay I, 1978, s. 76; III, S.40); “KARAKUŞ”

⁵ Perispri: Bilinç enerjiye, enerji maddeye tesir edip şekillendirince, özdeki ruh (enerji) ara bedenlere yoğunlaşarak maddeyle etkileşir. Bu ara enerji bedenlere, perispri denir.



Görsel 7-8:
Güneş diskleri. 7
numaralı görsel
Cennet kapısının
sağ tarafında, 8
numaralı görsel
Darüşşifa kapısının
sol tarafında
bulunmaktadır.

(Kaynak: <https://www.kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/arama/divri%C4%9Fi>).



Müşteri, (jüpiter), Mizan Yıldızı, (Libra) (Atalay I, 1998, s. 331, 332; III, 1998, s. 40, 221); "KARA KUŞ YULDUZ" Müşteri Gezegeni, Jüpiter (Atalay III, 1998, s. 221) olarak geçmektedir.

Küre, tüm noktaların merkezden eşit uzaklıkta olduğu sınırlı yüzeye sahip form olarak tanımlanır. Yarım küreyse dekoratif amaçlı olarak bitişik iki kemer arasına yerleştirilen yuvarlak ve çıkıntılı bir formdur. (Doğan ve Yazar, 2013, s. 221).

Küreler, koniler, çıkıntılar ve rozetler çeşitli yapım ve süsleme tekniklerinden oluşmaktadır. Bu teknikler, doğrudan taş yüzeyine oyma, taş yüzeyine ekleme ve daha sonra montaj olarak ikiye



ayrılır. Teknik olarak oymacılık en yaygın olanıdır. Bezeme türündeysen geometrik motifler, yıldız çeşitleri ve bitki motifleri ön plandadır (Doğan ve Yazar, 2013, s. 221).

Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasının Batı taç kapısındaki kavsaranın kilit taşına metal malzemeyle tutturulmuş küreyle kavsara üzerinde duvara gömülü dokuz küre olmak üzere toplam on iki küre bulunmaktadır (Kuban, 1997, s. 126, 130-131). Sayı ve geometrik motiflerin sembolizmini İbn Arabî “âlem katları” yani “yıldız sistemleri” olarak adlandırmaktadır (Ögel, 1994, s. 99) (Görsel 10-11).

Dîvânu Lugâti't-Türk'te Hilal ve Ay Cami “AY” (Atalay I, 1998, s. 82, 258, 259, 270, 288, 348, 507; II, 1998, s. 5,143; III, 1998, s. 33) gökteki Ay, Kamer ve on iki ayda bir meydana gelen dönemi temsil eder; “TÖLÜN ÂY” (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014, s. 891)

dolunay olarak geçmektedir. Türklerin Ay döngülerini hesaplayarak oluşturdukları ve Orhon yazıtlarında adı geçen on iki hayvanlı Türk takvimine göre Ay adları “birinç ay” birinci ay, “bişinç ay” beşinci ay şeklinde belirtilmiştir. (Artvin Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, t.y,)

Türklerin tarihinde geçen önemli kişiler ve unsurlar gezegenler ve gökyüzü sakinleriyle adlandırılmıştır. Verbitskiy'in derlediği Altay Yaratılış Destanı'nda;

“ Dünya yaratılınca, Tanrı rahatı seçti,
Oturmak için yine, Altın-Dağına geçti.
Çok büyük bir dağ idi, Altın-Dağ dedikleri,
Ay ile Güneş'e değer, gökteydi delikleri
(Gültekin, 2015, s. 72)

şeklinde gök dünyasıyla ilişkilendirilmiştir.

Görsel 9: Üç nokta, üçgen formu ve daire formu. Batı kapısının sol üst tarafında bulunmaktadır. (Fotoğraf: Kifayet Özkul).

Görsel 10-11:
Daire formunda
gezegen sembolleri.
Batı kapısında
bulunmaktadır,
(Fotoğraf: Kifayet
Özkul).



Türk tarihçisi Aybek-üd Devâdârî tarafından kayda geçirilen ve Türk bilim insanı Uluğ Han Ata Bitikçi'nin kaleme aldığı Ay-Atam Efsanesi'nde "Su, ateş, toprak ve rüzgâr bir araya gelerek insana hayat verdi. Dokuz ay sonra bir insan ortaya çıktı. Ona Ay-Baba adını verdiler. Ay-Baba gökten indi ve yere yerleşti" sözlerinde insan ve gökyüzü ilişkilendirilerek insanın yaratılışı anlatılmıştır.

Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasında bütün bezeme unsurlarında büyük ve küçük boyutlarda hilal formları görülmektedir (Görsel 12).

Dîvânu Lugâti't-Türk'te kadın figürü; "ABA (Atalay I, 1998, s. 86), ANALAMAK (Atalay I, 1998, s. 311), APA (Atalay I, 1998, s. 86), ANA (Atalay I, 1998, s. 32, 93, 169, 236, 278, 508; II, 1998, s. 96. 175; III, 1998, s. 18, 33, 210, 212. 272), HANA (Atalay I, 1998, s. 32) ve "UMA" ana (Atalay I, 1998, s. 92); "OGLAGU KATUN" asil kadın (Atalay I, 1998, s. 138); "ANAÇ" anacık (Atalay I, 1998, s. 52); "BOŞ" boşanmış kadın (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014, s. 594); "ECE" kız kardeş (Atalay I, 1985, s. 87); "EMİĞLİĞ" emziren kadın (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014, s. 638); "ERTİNİ ÖZÖK" inci gibi güzel kadın (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014, s. 643); "EŞİLER" hanım kadın (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014, s. 647); "EWLÜĞ" kadın (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014, s. 651); "KİŞİ" (Atalay III, 1998, s. 224) ve "URAGUT" kadın, zevce (Atalay III, 1998, s. 54); "TUGSÂQ" dul kadın (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014, s. 638); "KATUN" Alp Er Tunga efsanesindeki Afrasyab soyundan gelen kadın (Turan, 1995, s.

81); "KATUN QUNÇUY" soylu kadın (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014, s. 693) olarak geçmektedir.

Türk toplumunda, Dîvânu Lugâti't-Türk 'te de pek çok yerde dile getirildiği gibi kadın, toplum, aile, iş ve sosyal statü açısından her zaman hak ettiği değeri görmüştür (Erdoğan, 2016, s. 207). Havva'yla başlayan kadın hikâyesi Gök Tanrı inancının ana kültürünün merkezinde yer alır (Gültepe, 2015, s. 406). Türk destanlarında büyük kahramanların eşlerinin ve Türk çocuklarının annelerinin yaratıcının gönderdiği ilahi ışıktan doğduklarına inanılır (Gültepe, 2015, s. 587).

Oğuz Kağan'ın ilk eşi ona gökten inen mavi ışık içinde görünmüştür. İkinci eşiye bir ağaç kovuğunda bulunmuştur (Gültepe, 2015, s. 601). Türk destanlarında adı geçen Alpler de eşlerini hep kahraman, savaşçı, cesur ve manevi özelliğe sahip kadınlardan seçmişlerdir.

Yaratılış Destanı'ndaki ak-ana, ışıktan bir kadının sembolüdür (Gültepe, 2015, s. 588). Göktürk İmparatorluğu'nu kuran Türklerin Oğuz soyundan gelen Aşina ailesindeki kadınların da dişi kurttan köken aldığına inanılmaktadır (Gültepe, 2015, s. 588). Türk törelerinde kadın, kendisini at binmekte, ok atmakta yenemeyen erkeklerle evlenmemiştir (Gültepe, 2015, s. 48).

Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasında sağ sütunda, üçgen form arasında yer alan kadın figürünün

Görsel 12: Hilal (Ay) Formu. Bu motif, Cennet kapısının sağ ve solunda asimetrik olarak uygulanmıştır (Fotoğraf: Kifayet Özkul).



darüşşifayı ve vakfı kuran kadınları temsil ettiği düşünülmektedir. Türk geleneğinde ve İslam ahlakında kadına verilen değer erkeklerle eşit düzeyde olduğunu göstermek için figürler aynı oranda ve aynı yükseklikte uygulanmıştır (Görsel 13).

Dîvânu Lugâti't-Türk'te erkek karakter; "ATA" (Atalay I, 1998, s. 32, 86, 206, 288, 508; II, 1998, s. 80; III, 1998, s. 87, 210, 383) ve "ATAKI" Baba (Atalay I, 1998, s. 136, 262, 445; II, 1998, s. 120, 178, 196, 311; III, 1998, s. 87, 210, 212, 272, 291); "HATA" ata (Atalay I, 1998, s. 32); "ER" (Atalay I, 1985, s. 35) ve "EREN" erkek (Atalay I, 1985, s. 73); "ERNĞEN" bekâr erkek (Atalay I, 1985, s. 187); "BEÇEL" hadım edilmiş erkek (Atalay I, 1985, s. 392); "İÇİ" (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014, s. 42) ve "İNİ" erkek kardeş (Atalay I, 1985, s. 282); "KÜDEĞÜ" güveyi (Kraubayeva, 2009, s. 150); "OĞLA" genç erkek (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014, s. 770); "OĞUL" (Atalay I, 2014, s. 771) ve "OGIL KIYA" oğulcuk (Atalay I, 1985, s. 88); "URI" erkek evlat (Atalay I, 2014, s. 771); "URI OGLAN" erkek çocuk (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014, s. 43); "YURÇ" küçük erkek kardeş ve küçük kayın (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014, s. 989) olarak geçmektedir.

Yaratılış Destanı, Altay Destanı, Ay Atam Destanı, Alp Er Tunga Destanı, Maaday-Kara Destanı, Oğuz Destanı, Manas Destanı, Dede Korkut Destanları, Şu



Görsel 13: Kadın figürü. Darüşşifa kapısında sağ sütunun üzerinde bulunmaktadır. (Kaynak: <https://www.kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/arama/divri%C4%9Fi>).

Destanı, Oğuz Kağan Destanı, Ergenekon Destanı, Bozkurt Destanı, Türeyiş Destanı ve Göç Destanı'ndan oluşan Türk destanlarının her birinde erkek figürleri destana özgü isimler ve özelliklerle yer almıştır.

Oğuz boylarına yakınlık duyduğunu Dîvânu Lugâti't-Türk 'te yazan Kâşgarlı Mahmud, Anadolu Selçuklu Türklerinin soyunun, Oğuz Kağan'ın ilk eşinden olan "Gün, Ay ve Yıldız"; ikinci eşinden olan "Gök, Dağ ve Deniz" olmak üzere altı erkek çocuğundan oluşan "Boz Oklar" ve "Üç Oklar" boylarından geldiğini belirtmiştir (Gültepe, 2015, s. 377). Oğuz-Kağan destanında bu kutsal kişiler için "Göğün oğlu", "Ay'ın oğulları" tabiri kullanılmıştır.

Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasında kullanılan erkek figürleri, Darüşşifa kapısının üzerindeki sol sütunda ve bir üçgenin içinde yer almaktadır. Türk geleneğinde ve İslam ahlakında kadın ve erkeğin eşit olduğunu göstermek için figürler eşit oranda ve boyda uygulanmıştır (Görsel 14).

Dîvânu Lugâti't-Türk 'te Yıldız Cami "TEMÜR KAZÑUK (KAZUÑUK) (Atalay III, 1998, s. 383) ve "TEMÜR KAZUK" Kutup Yıldızı, Demir Kazık (Atalay III, 1998, s. 40); "TÜPLÜĞ" Tüplüğ Yıldızı (Atalay III, 1998, s. 40); "ÜLKER" Ülker Yıldızı, Süreyya yıldızı, Sirius (Atalay I, 1998, s. 95; III, 1998, s. 40);

Görsel 14: Erkek figürü. Darüşşifa kapısının sol sütununun üzerinde bulunmaktadır. (Kaynak: <https://www.kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/arama/divri%C4%9Fi>).



Görsel 15: Yıldız Formları. Darüşşifa kapısının üzerinde kavsara altında bulunmaktadır. (Kaynak: <https://www.kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/arama/divri%C4%9Fi>).



Ayrıca her yıldız, üç katman olarak tasarlanmıştır. Dolayısıyla üç katmanlı yirmi iki yıldız toplam altmış altı yıldız etmektedir. Numeroloji sisteminde ve ebced hesabında altmış altı, “Allah” isminin sayısal karşılığıdır. Bu yönüyle mimar ve sanatçı dinî inançlarından dolayı kapıda, sembolik olarak yaratıcıdan bahsetmektedir.

Dîvânu Lugâti't-Türk'te Kartal terimi; “QARA QUŞ (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014, s. 700) ve “AHTERÎ” kartal (Atalay I, 1998, s. 331); “KOLBALA” yani elde büyütülen kartal (Kraubayeva, 2009, s. 262); “KUŞ” kartala benzeyen alacalı bir kuş (Atalay I, 1986, s. 175) olarak ifade edilmektedir.

Dîvânu Lugâti't-Türk 'te yer alan kuş adları Türk kültüründe önemli yere sahiptir. Eserdeki “Kuş kanatın er atın” (Kuş kanadıyla uçar er kişi atıyla gider) sözünde de hem kuşun hem atın önemi beyan edilmiştir (Atalay I, 1998, s. 34). Genel olarak güç, kut ve talih simgesi olarak anılan kuşlardan yırtıcı olanlar Oğuz Türk boylarının ongunu olmuştur (Mor, 2016, s. 75). Oğuz Türkleri arasında sadece simge olan kuşların adları vardır ve Selçukluların ilk döneminde Çağrı (Çakır), Sungur, Tuğrul, Doğan, Bozkuş adları insanlara verilmiştir (Kibar, 2005, s. 21) Reşideddin'e göre Oğuz boylarından Yazır, Döğer, Dodurga, Yaparlı'nın simgesi kartaldır (Mor, 2016, s. 79).

En uzun yaşayan kuşlardan olan kartal, çok keskin gözlere ve görüşe sahiptir. Üç yüz derecelik açıya sahip ve istenen görüntüyü altı ila sekiz kat büyütebilen gözlerinin birinde dahi bir milyondan fazla görüntü hücreci vardır. Çok yükseklerde uçan kartallar,

“YARUK YULDUZI” Tan Yıldızı (Atalay I, 1998, s. 96); “YETİGEN” ve YETİKEN” Yedi Kardeşler (Atalay III, 1998, s. 247); “YULDUZ” Yıldız (Atalay I, 1998, s. 96; II, 1998, s. 303; III, 1998, s. 40, 149, 378); “KARAKUŞ”, Müşteri (Jüpiter), Mizan Yıldızı (Libra) ve Jüpiter (Atalay I, 1998, s. 331, 332; III, 1998, s. 40, 22; III, 1998, s. 221); “KARAKUŞ YULDUZ” Karakuş ve Tavşancı (Atalay I, 1998, s. 331; III, 1998, s. 221) olarak geçmektedir.

Kâşgarlı Mahmud, Dîvânu Lugâti't-Türk 'te Oğuz boylarından bahsederken boy sayısının yirmi iki olduğunu, diğer ikisinin Zülkarneyn'in gelmesinden korkarak topraklarını terkeden Hakan'ın ardından yola düşen iki boy olduğu için ötelendiklerini belirtmiştir (Akalin, 2008, s. 83). Bu durumda yapının Darüşşifa kısmında yer alan yirmi iki yıldızın yirmi iki Türk boyunu temsil ettiği ve Gök Tanrı inançları sebebiyle gökkubbe formunda görünen kabartmalı kavsaranın da çatısı altında toplandıkları çadır veya gökkubbe olduğu düşünülebilir (Görsel 15).

dünyayı en ince ayrıntısına kadar tarayabilen güçlü gözlere sahiptir. 4500 metrede uçan bir kartal, gözleriyle otuz bin hektarlık alanı tarayabilir. Ayrıca denize, göle, nehre dalebilir ve radar hassasiyetiyle en ufak hareketi bile tespit edebilir (Mor, 2016, s. 78). Tüm bu yetenekleriyle bir kartal, iki başlı tasvir edildiğinde tüm yetenekleri iki katına çıkar.

Türklerin ulusal simgelerinden olan kartal, yaratıcıyla insan arasında elçi olarak kabul edilir. (Alsan, 2017, s. 94). Anadolu Selçukluları Dönemi'nde yapıları süsleyen figürler, repertuarın zenginliğine, figürlerin sembolik değer ve anlamlarına önem verilerek yapılara titizlikle dâhil edilmiştir.

Selçuklu Devleti'ni temsil eden figür, Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasının Batı kapısının her iki yanında farklı kompozisyonlarda yer almaktadır. Kartal figürleri hem egemenliği, gücü ve otoriteyi, hem de adalet için halkını koruyan ve kollayan keskin görüş açılarını sembolize ederken; sembolik olarak da düşmanlarına karşı tetikte olmayı ifade etmektedir (Görsel 16-17).

Başlı yıldıza benzetilen kartalın güneye bakan başı "Nesr-ül vâki", batıya bakan başıysa "Nesr-üt-tair" dir. Bürküt, merküt, karakuş gibi isimleri olan kartal, çok medeniyette yer almıştır. (Luggat, t.y)

Dîvânu Lugâti't-Türk'te şahin/doğan figürü; "ÇAFLI" Şahin (Atalay I, 1998, s. 431); "LAÇIN" şahin; (Atalay I, 1998, s. 410) "ÇAĞRI ve ÇAKIR" doğan kuşu (Atalay I, 2006, s. 421); "KIRGUY, KARKUY, KARGUY, KIRKUY" atmaca (Ögel, 1998, s. 355-368) olarak geçmektedir.

Dîvânu Lugâti't-Türk'te, Avşar boyunun amblemi "CURE-LAÇIN" olup, Çağatay lehçesinde "CURE, ÇURE" beyaz doğanlara verilen addır. Yiva boyunun ongunu "TOYGUN KUŞU, BEYAZ ATMACA"; Kınık boyunun ongunu "CURE-DOĞAN" açık renkli atmacadır (Ögel, 1998, s. 360). Reşiddedin'e göre Oğuz boylarından Kayı, Bayat, Alkaravlı, Karavil'nin simgesi şahindir (Mor, 2016, s. 79). Türkistan Türk toplumlarında özellikle Kazaklarda, Kırgızlarda ve Uygurlarda şahin, doğan, atmaca gibi kuşlar avcı kuş olarak kullanılmaktadır (Mor, 2016, s. 77).



Görsel 16-17: Çift Başlı Kartal figürü. Batı kapısının sağ ve sol yan duvarlarında bulunmaktadır (Kaynak: <https://www.kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/arama/divri%C4%9Fi>).

Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasında Batı kapısı girişinde, sol tarafta devleti temsil eden çift başlı kartalın yanında yer alarak pençesini kaldırmış şahin figürü; devletin, adaletten şaşması durumunda bir beylik olarak ona müdahale edeceği şeklinde yorumlanmaktadır (Görsel 18).

Dîvânu Lugâti't-Türk'te motif cami "ATILMAK" çiçek (Atalay I, 1998, s. 21,193); "ARKUK" iki duvar veya iki direk arasına çapraz olarak konulan ağaç (Atalay I, 1998, s. 21,109); "AV(Ş)N" ağaç; "SEKİZ, SEKKİZ" (Atalay I, 1998, s. 84) sekiz, sekiz köşeli yıldız olarak görülmektedir.



Görsel 18: Şahin, atmaca, doğan veya kartal. Batı kapısının giriş kısmında, sol taraf yan duvarda bulunmaktadır (Fotoğraf: Kifayet Özkul).

Pek çok uygarlıkta güneş ve alt üçgen erkeği, ay ve üst üçgen dişiyi simgelemekte olup, alt ve üst iki üçgenin birleşmesiyle oluşan ve “Süleyman mührü” olarak da bilinen altı köşeli yıldız, bir daireyi tamamlamakta ve dünyayı, hatta evreni temsil etmektedir.

Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasında, darüşşifa kısmında, kapının her iki yanında bulunan hilal ve ay formlarının içinde küçük palmetlerle işlenmiş altı uçlu yıldız formundaki Süleyman mührü görülmektedir (Görsel 19). Cennet bahçesini anlatan ya da Hz. Süleyman’a verilen özel yeteneklerden dolayı yaratılmış bütün canlılara hükmettiği tasvir edilmiş olabilir.

Dîvânu Lugâti’t-Türk’te zaman, güneş saati ve yelpaze terimi, “KÖÇ” saat (Atalay II, 1986, s. 353) olarak geçmektedir.

Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasında, birçok bilim dalı hayata geçirilmiştir. Bunlardan biri de darüşşifada ana eyvanda bulunan zaman yelpazesidir. Güneş ışığı, denge sütununun bulunduğu dış pencereden süzülerek iç pencereyi de geçerek yelpazeye yansır. Güneş ışığı döndükçe yansıyan bu ışık zamanı gösterir (Görsel 20).

Bu nedenle Kur’an-ı Kerim’in Yunus suresi 10. ayetinde şöyle buyrulur: “Güneşi ışıklı, Ay’ı da parlak kılan, yılların sayısını ve hesabı bilmeniz için Ay’a birtakım menziller takdir eden O’dur. Allah bunları, ancak bir hikmete binaen yaratmıştır. O, bilen bir kavme ayetlerini açıklamaktadır.” Kendi muhasebemizi yapmak için zamanın hesabını bilmek gerekmektedir. Rahman suresi 5. ayetinde “Nasıl ki Güneş ve Ay belli bir hesaplara akmaktaysa, siz de rastgele yaşayamazsınız” açıklamasına belki de yelpaze formundaki zaman döngüsü ithafta bulunmuştur. (Siyer-i Nebi, t.y, para. 7)

Her yanımızda kudretini ve sanatını sergileyen Allah’ın yaratışındaki mükemmellik ve sonsuz hikmeti sanatla birleştirilerek zengin bir motif repertuarıyla yapıda sunulmuştur. (İnsan ve Evren, 2011, para.5)



Dîvânu Lugâti’t-Türk ‘te yazı cami “ALAN (Atalay II, 1998, s. 135), BİTİG-BİTİK (Atalay I, 1998, s. 71, 156, 186, 197, 202, 212, 226, 232, 302, 384, 459; II, 1998, s. 7, 21, 39, 75, 88, 95, 113, 119, 127, 131, 133, 139, 140, 145, 149, 160, 298, 318, 320, 321, 325, 333; III, 1998, s. 59,



Görsel 19: Süleyman Yıldızı ve Hayat Ağacı motifi, çiçek motifi, iç içe iki üçgen ve daire sembolü. Darüşşifa kapısının sağ ve sol tarafında asimetrik olarak uygulanmıştır. (Kaynak: <https://www.kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/arama/divri%C4%9Fi>).

Görsel 20: Zaman yelpazesi veya güneş saati.
Darüşşifanın içinde, büyük evvanda bulunmaktadır
(Fotoğraf: Kifayet Özkul).



64, 94, 105, 254, 305, 353, 43) ve YAZI” yazı, yazış (Atalay II, 1998, s. 355); “BİTİKLİK” yazı yazılmak için hazırlanan alan (Atalay I, 1998, s. 508); “BİTİMEK (Atalay II, 1998, s. 325) ve BİTİNMEK” (Atalay II, 1998, s. 139, 140, 141, 160) yazılmak, yazmak, “BİTİTGÜ” (Atalay II, 1998, s. 321;) yazı yazdıracak yer; “BİTİTMİŞ ve BİTİTMİŞ BİTİK” (Atalay II, 1998, s. 320) yazılmış yazı, eser olarak geçmektedir.

Türk dilinin mükemmelliği, matematikle bütünleşmesinden kaynaklanmaktadır. İlk yazının Sümerler tarafından bulunmasından sonra Akadlar, İskitler, Aramiler, Asurlular, Fenikeliler, Hunlar, Göktürkler vb. pek çok uygarlık günümüze kadar pek çok dil yaratmıştır. Bu bağlamda Yedisu ve Güney Sibirya bölgelerindeki Türkler, kendi kök sözcükleriyle Türk alfabesini oluşturmuşlardır. (Kaşgarlı Mahmut, t.y.)

Türk dilinin gelişimi, evrimi ve değişimi şüphesiz Türklerin devlet kurma, örgütlenme ve becerilerini geliştirmeyeneklerini artırmıştır. Dilin gelişiminde atalarımızın genetik payı bulunmaktadır. Antik Çağ’da Fergana ve İdil Nehri vadilerinin bereketli topraklarında

gelişen Türk damga harfleri, daha sonra Talas, Lena, Yenisey, Selenga, İrtiş nehirleri boyunca yayılmıştır. 2500 yıl boyunca Göktürkler tarafından geliştirilip değişim geçirerek kullanılan tamgalar ve işaretler, semboller ve ikonlarla yazılıp okunmuştur. Artık tamamen yok olan eski Türk alfabelerimizin kökeninde binlerce yıllık kültürümüz bulunmaktadır. (Kaşgarlı Mahmut, t.y.)

Dîvânu Lugâti’t-Türk ‘te, bütün Türk lehçelerinde kullanılan harflerin on sekiz olduğu ve bunların Türk yazısını meydana getirdiği, Türk yazısının bu harflerle yazıldığı bildirilmektedir. Kâşgar’dan yukarı Çin’e dek, çepeçevre bütün Türk ülkelerinde hakanların ve sultanların yarlık (ferman) ve mektupları bu yazıyla yazılmıştır. (Türk Dil Kurumu, t.y.)

Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasında, kitabe olarak her kapıda, minber ve mihrapta, sütunların üzerinde yer alan yarım yıldızların arasında yer alan yazı karakterleri, birbirinden farklılıklar göstermiştir. Selçuklu sanatında kullanılan ve Selçuk-i sülüsü adı verilen yazı stili sarmal dallarla uygulanarak süslemeyle yazı arasında uyum sağlanmıştır (Görsel 21).

Görsel 21: Yazı; taç kapılarda, minber, mihrap tonoz ve palmetlerde yer almıştır, (Fotoğraf: Kifayet Özkul).



Kapılarda, kilit taşlarında ve mihrapta taş oyma olarak çeşitli yazı türleri; iç duvarlarda doğal renkli boyalar, minberdeyse ahşap oyma kullanılmıştır.

Sonuç

Kâşgarlı Mahmud'a ait olan Dîvânu Lugâti't-Türk adlı başyapıt Türk kimliği ve önemini; kendi dönemine nasıl baktığını, deneyim ve gözlemlerini coğrafya, siyaset, ideoloji, kültür ve dil üzerinden incelemektedir. Ayrıca Türk devletlerini, dinini, tarihini, hanlarını, boylarını, sosyal ilişkilerini, geleneklerini, sanatını, coğrafyasını, mitolojisini, folklor ve halk edebiyatına dair zengin bilgileri ihtiva eden; döneminin tıbbi ve tedavi usulleri hakkında bilgi veren bu ansiklopedik eser, Türk kimliği ve tarihinin önemini gözler önüne serer. Maverâünnehir, Buhara, Semerkant ve Kâşgar gibi Türk şehirlerinin yükselişi, İslam kültürünün etkisiyle de önemli kültür merkezleri hâline dönüşümünü sağlamıştır.

Anadolu'nun fethiyle meydana gelen mimarileşmeye de etki eden bu kültür sentezi, mimari yapılar üzerinde varlığını göstermiştir.

Bu yapılardan Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu (UNESCO) listesine giren ilk Türk eseri olan Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası, yine UNESCO'nun 2024'ü, Dîvân-ü Lûgat-it-Türk yılı olarak ilan etmesi sebebiyle her iki değerli ve önemli eser, bu çerçevede incelenmiştir.

Bu bağlamda, Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasında kullanılan figüratif motifler, geometrik formlar, yazı karakterleri, bitkisel motiflerin tanımlamaları, Türklerin ilk sözlüğü olan Dîvân-ü Lugâti't-Türk'te geçen Türkçe yazımlarıyla karşılaştırılmıştır. Bir motifin, formun, yazının ya da figürün Dîvân-ü Lugâti't-Türk'te birçok yerde Türkçe karşılığı bulunması dil zenginliğini de açıkça göstermektedir. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasında bazı noktalara konulan boy tamgalarına da açıklık getiren Dîvânu Lugâti't-Türk, dil bütünlüğünün oluşturduğu matematikle, yapının mimari ve bezeme unsurlarında görülen matematiksel değerle de bağdaşmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akalın, Ş. H. (2008). *Bin yıl önce bin yıl sonra Kaşgarlı Mahmut ve Dîvân-ü Lugât-it-Türk*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akalın, L. S. (1993). *Türk folklorunda kuşlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akün, Ö. F. (2022). *Kaşgarlı Mahmûd. İslam ansiklopedisi*. C. 25. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 9-15.
- Alsan, Ş. S. (2017). *Türk mimari süsleme sanatında ikonografik figürler*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Atalay, B. (1985). *Dîvân-ü Lugât-it-Türk tercümesi* (C. II). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Atalay, B. (1986). *Dîvân-ü Lugât-it-Türk tercümesi* (C. I-II-III-IV). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Atalay, B. (1998). *Kaşgarlı Mahmûd: "Dîvân-ü Lugât-it-Türk" tercümesi* (C. I-II-III-IV). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Atalay, B. (2006). *Kaşgarlı Mahmûd: Mahmudü Lûgati't Türk* (5. bs.). Ankara: TDK Yayınları.
- Demir, A. (2018). Selçuklu dönemi vakıflarında kadınların yeri: Divriği Ulu Câmii ve Dârüşşifası örneği; vakıf kuran kadınlar. *Vakıflar Genel Müdürlüğü ve Bezm-i Âlem Vakıf Üniversitesi. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi. Vakıf Kuran Kadınlar Sempozyumu*. İstanbul. ss. 85-102.
- Doğan, N. Ş., ve Yazar T. (2013). Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi mimari süslemesinde küre, küre ve koni kesiti/kabara, rozet. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. (19), 221-244. <https://doi.org/10.20427/turkiyat.681204>
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin özellikleri* (S. Rifat, Çev.). İstanbul: Om Yayınevi.
- Ercilasun, B. A. ve Akkoyunlu, Z. (2015). *Kaşgarlı Mahmûd: "Mahmud-ü Lûgat-it-Türk"*. Ankara: TDK Yayınları.
- Erdoğan, İ. (2016). "Divan-ü Lûgat-it-Türk"te kadın ile ilgili kavramlar. *Dini Araştırmalar Kadın Özel Sayısı*. 197-207. <https://doi.org/10.15745/da.1529190>
- Genç, R. (1997). *Kaşgarlı Mahmûd'a göre 11. yüzyılda Türk Dünyası*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Gültepe, N. (2007). *Kızıl Elmanın izinde - Turan dünyasının onbin yıllık sırrı*. İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Gültepe, N. (2015). *Türk mitolojisi - yeni araştırmalar ışığında* (C. 5). İstanbul: Ceylan Matbaa.
- Güzel, B. (2017). *Antik Yunan Mitolojisinde Theseus*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın.
- Haldun, İ. (2021). *Coğrafya kaderdir* (M. Topal, Çev.). İstanbul: Destek Yayınları.
- Harman, Ö. F. (2013). *Yâfes. İslam Ansiklopedisi*. C. 43. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 174-175.
- Kibar, O. (2005). *Türk Kültüründe ad verme kişi adları üzerine bir tasnif denemesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kraubayeva, G. (2009). *Kaşgarlı Mahmûd'un "Divan-ü Lûgat-it-Türk"ünde yer alan sosyal ve iktisadi hayat ile ilgili söz varlığının günümüz Kazak toplumu içinde değerlendirilmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Kuban, D. (1997). *Divriği mucizesi: Selçuklular çağında İslam bezeme sanatı üzerine bir deneme*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Marangoz, E. B. (2019). *Konya ve merkez ilçelerindeki (Karatay, Meram, Selçuklu) Anadolu Selçuklu dönemi sütun ve sütunçe başlıkları*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Metin, S. A. (2021). Müzik Verilerini Kullanan Kullanıcı Etkileşimli Duvar Tasarımı. *Journal of Computational Design*. 2(2), 173-198. <https://doi.org/10.53710/jcode.969320>
- Mor, G. (2016). *Divanü Lûgati't Türk'te kuş adları üzerine bir inceleme*. *Social Science Studies* 4(7), 74-95.

- Ödekan, A. (2008). *Mihrabiye. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. C. 2. İstanbul: Yem Yayınları.
- Ögel, S. (1994). *Anadolu'nun Selçuklu çehresi*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Ögel, B. (1998). *Türk Mitolojisi* (C. 1). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özkul, K. (2020). Sivas Divriği Ulu Cami Ve Darüşşifası Bezemeleri. *International Journal of Volga - Ural and Turkestan Studies*, 2(3), 56-81. <https://doi.org/10.59305/ijvuts.1347490>
- Peker, A. U. (1998). Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde anlam. *Arkeoloji ve Sanat*, 85, 29-38.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1996). *Sanat kavram ve cami sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şağırova, B. (2002), Mahmud Kaşgari Üzerinde Yapılan Filolojik Araştırmalar, *Kazakistan Okulu*, 4, ss.64.
- Turan, O. (1995). *Türk Cihan hâkimiyeti mefkuresi tarihi*. İstanbul.
- Ülkütaşır, M. Ş. (1972). *Büyük Türk dîlçisi Kâşgarlı Mahmut* (C. II). Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Wolper, E. S. (2005). Understanding the Public Face of Piety: Philanthropy and Architecture in Late Seljuk Anatolia. *Mésogeios*, (25), 311-336.
- Wrsuch E. L. V. (1893). *Der Türk-Dialect, Türk Lehçeleri Lugati Tecrübesi* (C. IV). Petersburg.
- İnternet Kaynakları
- Artvin Çoruh Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. (2023). *Divânu Lugâti't-Türk: Türk Dünyası Haritası-Haberler*. Erişim tarihi: 09.06.2024 <https://tde-abd.artvin.edu.tr/tr/fotohaber/divanu-lugati-t-turk-turk-dunyasi-haritasi>
- Türk Dil Kurumu. (tarih yok). *Divânu Lugâti't-Türk*. Erişim tarihi: 09.06.2024 <https://tdk.gov.tr/divanu-lugatit-turk/kasgarli-mahmud-ve-divanu-lugatit-turk/>
- Kâşgarlı Mahmûd. (tarih yok). *Eski Türk harfleri neden yok oldu?* Erişim tarihi: 09.06.2024 <https://kasgarlimahmut.com/eski-turk-harfleri-neden-yok-oldu/>
- Kâşgarlı Mahmûd. (tarih yok). *Uzaylıların dili Türkçe*. Erişim tarihi: 09.06.2024 <https://kasgarlimahmut.com/uzaylilarin-dili-turkce/>
- Millet Yazma Eserler Kütüphanesi. (tarih yok). Erişim tarihi: 09.06.2024 https://www.yek.gov.tr/Home/Index_?n_id=166
- Keskin, Kenan. (2001). Metafizik ve fizik ilişkisi 2. Sufizm ve İnsan. Erişim tarihi: 09.06.2024 <http://sufizmveinsan.com/fizik/metafizik2.html>

TARİHÎ HAFIZANIN DOĞA ve MİMARİ İLE BULUŞTUĞU BOSNA ŞEHİRİ: YAYÇE

Abdüsselam FERŞATOĞLU¹

Geliş Tarihi: 08.11.2024 Kabul Tarihi: 25.01.2025

ÖZ

Osmanlı Devleti'nin Bosna eyaletine bağlı uç şehir olan Yayçe, otantik yapısını büyük ölçüde koruyarak günümüze ulaşabilmiştir. Seyyah ve yazarların eserlerinde de yer alan bu şehir, özgün mimari yapılarla ev sahipliği yapmaktadır. Etkileyici topografik yapısı, sıra sıra değirmenleri, evleri, camileri, kalesi ve muhteşem şelalesiyle bölgenin ilgi çekici kasabasıdır. Osmanlı tarihinde de önemli yeri olan Yayçe, Türk hikâyeciliğinin usta kalemi Ömer Seyfeddin'in bir kahramanlık hikâyesine de konu olmuştur. Bu makalede, Evliya Çelebi'nin Seyahatnâme'si ve diğer kaynaklarda yer alan bilgiler ışığında, güncel fotoğraflar eşliğinde Yayçe'nin ayakta kalan Osmanlı yapılarına değinilmektedir. 1992-1995 Bosna Savaşı'nın yıkıcı etkisine de maruz kalan Yayçe'deki bazı eserler Türkiye Cumhuriyeti'nin de desteğiyle onarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yayçe, Bosna, Balkan Mimarisi, Su değirmeni, Hafızadića Çeşmesi, Osmanlı Mimarisi, Pliva Nehri

ABSTRACT

BOSNIAN CITY WHERE HISTORICAL MEMORY MEETS NATURE AND ARCHITECTURE: JAJCE

Jajce, a city at the one end of the Bosnia Province of the Ottoman Empire, has survived to the present day by preserving its authentic structure to a great extent. This city, which is also included in the works of travellers and writers, is home to original architectural structures. It is an interesting town of the region with its impressive topographical structure, rows of mills, houses, mosques, castle and magnificent waterfall. Having an important place in Ottoman history, Jajce was also the subject of a heroic story by Ömer Seyfeddin, the master of Turkish storytelling. In this article, the surviving Ottoman buildings of Jajce are discussed in the light of the information in Evliya Çelebi's Seyahatname and other sources, accompanied by up-to-date photographs. Some artefacts in Jajce, which was also subjected to the destruction of the 1992-1995 Bosnian war, were repaired with the support of the Republic of Türkiye.

Keywords: Jajce, Bosnia, Balkan Architecture, Water mill, Hafizadića Fountain, Ottoman Architecture, Pliva River

¹ Öğr. Gör., Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü, afersatoglu@fsm.edu.tr
ORCID: 0009-0005-8158-0346

Giriş

Geniş Balkan coğrafyasına dört yüz yıl gibi uzun süre hükmeden Osmanlı İmparatorluğu, bölgede mimariden ziraate, edebiyattan mûsikîye hayatın tüm alanlarında kültür sentezi oluşturmuştur. İhtiyaçlara bağlı olarak dinî ve askerî yapılar, ticarethaneler, sanayi ve altyapı tesisleri burada, kendine mahsus özellikler kazanmıştır. Günümüze ulaşan Yayçe'deki yapılar, bölgenin geçmişi hakkında ipuçları vermektedir. Diğer taraftan, eski seyyah ve yazarların kaleminden çıkanlarla günümüzdekiler birleştirildiğinde daha gerçekçi ve ilginç bilgiler ortaya çıkmaktadır. Yayçe bu açıdan iyi örnek oluşturmaktadır. Özellikle Evliya Çelebi, Yayçe hakkında detaylı bilgiler vermektedir. Ömer Seyfeddin'in bu şehri konu alan hikâyesi de dikkate değer edebî metin olarak karşımıza çıkmaktadır. Rus tarihçi ve dil bilimci Alexander Hilferding'inse Yayçe hakkında önemli gözlemleri bulunmaktadır.² Benzer bilgiler ışığında günümüze ulaşan yapılarla birlikte Yayçe'deki Osmanlı kültür mirası aşağıdaki başlıklarda işlenecektir.

Yayçe'nin Geçmişine Kısa Bir Bakış

Yayçe Bosna-Hersek federasyonuna bağlı, ülkenin orta bölgesinde, Saraybosna'nın kuzeybatısında yer alıyor. Başkent Saraybosna'ya 160 km, Mostar'a 165 km, Travnik'eysse 50 km mesafede, kuzey ve batıya giden yollarının kavşak noktasında bulunuyor. Başkent ve Mostar'a uzaklığı, hem virajlı hem tek şeritli yolları sebebiyle Yayçe, bu şehirlere kıyasla daha az ziyaretçi çekiyor.

Türkçe kaynaklarda "Yayça, Yaysa, Yayıçe" gibi isimlerle anılan Yayçe'den Evliya Çelebi (1611-1681) Seyahatnâme'de "Çayniçe" olarak bahsetmektedir (2017, s. 252). Şehrin üzerinde kurulduğu yuvarlak kayalığın şeklinden hareketle, yerel dillerde yumurta anlamına gelen "Jajce" kelimesinden bu ismi aldığı görüşü yaygındır (Hilferding, 1972, s. 273).

Şehrin ilk kuruluşu 1396'da Pliva ve Vrbas nehirlerinin birleştiği noktada Bosna Dükü Hrvoje

Vukčić Hrvatinić tarafından inşa edilen kaleye dayanıyor. Kalenin eteğinde gelişen kasaba, zamanla şehre dönüşmüş; daha sonra da bağımsız Bosna Krallığı'nın ilk başkenti hâline gelmiştir. Ancak bu dönem, Türklerin şehri ele geçirdiği 1463'te sona ermiştir. Yayçe'nin diğer özelliği de Osmanlı egemenliğine giren son Bosna şehri olmasıdır ("Jajce", 2024).

Yayçe'nin Türkler tarafından ilk kez fethedilmesi, 1463'te Fatih Sultan Mehmed Han döneminde gerçekleşmiş ne var ki şehir, altı ay kadar elde kalabilmiştir. Macaristan tarafından geri alınan şehrin Osmanlı topraklarına tekrar dâhil edilmesi bundan yaklaşık altmış yıl sonra mümkün olmuştur. Yayçe'nin ikinci fethi neredeyse hiç kan dökülmeden sağlanmıştır. 1526'da gerçekleşen Mohaç Meydan Muharebesi'nde Macaristan'ın yenilgiye uğratılmasının ardından Yayçe, Osmanlı topraklarına bağlanmış (Kreševljaković, 1953, s. 24); Avusturya-Macaristan ordusunun 1878'de Yayçe'yi işgal edişine kadar dört yüz yıl Osmanlı hâkimiyetinde kalmayı sürdürmüştür.

Yayçe, Osmanlılar için sadece stratejik kale değil, aynı zamanda bölgenin idari ve ticari merkezi hâline gelmiştir. Bosna'nın dış sınırlarına yakın kavşakta yer alması, burayı askerî açıdan son derece önemli kılmıştır. Şehir, uzun yıllar Osmanlı ordusu için önemli lojistik merkez konumunda kalmıştır.

Evliya Çelebi, şehri o denli sarp bulmuş ki hayatında böylesine ürkütücü "acîp zeminli" başka yer görmediğini, yukarıdan aşağıdaki derelere bakan kişinin gözünün karardığını, hatta her yıl birçok insan ve binek hayvanının uçurumdan dereye düşerek "helak" olduğunu, o hoş mübalağasıyla ifade eder. Bir yanda cehennem çukurları gibi korkunç ve tehlikeli uçurumlara sahipken diğer yandan kasabanın üç tarafındaki heybetli dağları, göklere uzanan ağaçları ve zengin meyvelikleriyle burayı, cennet bağlarına benzetir.

² Alexander Hilferding (1831-1872) Macar-Alman kökenli Rus tarihçi, dil bilimci ve diplomat. Dil ve tarih alanında birçok eser kaleme alan Hilferding'in, Bosna Konsolosu olarak görev yaptığı dönemde (1856-1859) bölge halkı, gelenekleri, şehir ve köyleri hakkında önemli bilgiler verdiği seyahatnamesi de bulunmaktadır.



Görsel 1, Görsel 2: Pliva Nehri
üzerinde Yayçe'nin sembolü
değirmenler. A. Feriştatoğlu, 2017.



Yayçe, Osmanlı yönetimine geçtikten sonra ciddi olarak büyümüş ve imar edilmiştir. Üretim, ulaşım ve ticaret imkânları genişlemiştir. Özellikle akarsuların değerlendirilmesiyle bölgede birçok değirmen kurulmuştur. Nehirlerdeki gür ve bereketli sularda yapılan balıkçılık da bölgeye zenginlik katan başka unsurdur (Yıldırım, 2022, s. 109). Tarihi belgelere göre şehrin Osmanlı Dönemi'ndeki nüfusu bugünküne göre çok daha kalabalıktı. Evliya Çelebi'nin ifadeleriyle (2017): "...Bu şehir cümle beş müselmân mahallesi ve üç kefer mahallesidir. Evvelâ Sinân Paşa mahallesi [ve] Türbe mahallesi [ve] İmâret mahallesi ve Karşu mahalle ve Aşağı mahalle ve Yukarı mahalle ve Dere mahallesi" vardır. O dönemde irili ufaklı yedi yüz hanesi ve büyük konaklarıyla oldukça canlı bir şehirdir. Yine Yayçe'nin 17. yüzyıldaki hacminin anlaşılmasını sağlayan Evliya Çelebi'nin verdiği bilgilere göre şehirde, beşi selâtin camii sayılabilecek hacimde on cami, birçok mescit ve zaviye, üç medrese, beş mektep, dört tekke, üç iş hanı, bir büyük hamam, bir aşevi, iki yüz kadar dükkân, birçok demirci atölyesi ve elli civarında su değirmeni bulunmaktaydı (Çelebi, 2017, s. 253).

Sıra Sıra Değirmenler

Şehrin ekonomisinde öteden beri önemli yer tutan bu tesisler, sadece tahıl öğütülmek için kullanılmıyordu. Buradaki su çarkları, Yayçe'de deri ve kumaş işleyen atölyelere güç sağlıyordu. Bosnalı büyük tarihçi Hamdiye Kreševlyaković (1888-1959) tarafından yapılan tespitlere göre şelaleden şehrin merkezine kadar uzanan yolda, yüz kadar su çarkı



bulunuyordu; bunların bir kısmı tahıl bir kısmı da kumaş ve deri işleme atölyeleri için kullanılıyordu (Kreševljaković, 1952, s. 153).

Günümüze ulaşan Yayçe değirmenleriyse şehrin aşağı kesiminde bulunan Büyük Pliva ve Küçük Pliva gölleri ortasındaki traverten kayalıklar üzerine inşa edilmiş olanlardır. Pliva Nehrinin suyuyla beslenen ahşap duvarlı, ağaç kazıklar üzerine oturtulmuş, kiremit çatılı, sıra sıra dizilmiş çok sayıda küçük değirmen oldukça ilginç bir manzara arz ediyor. İskeleye bağlı kayıklar gibi birbirine yakın duran bu yapılar, yine dereler üzerindeki direklerle kurulu tahta yollarla birbirine bağlanmış vaziyettedir (Görsel 1, Görsel 2).

Şimdilerde bunların çoğu değirmen fonksiyonlarını yerine getirmiyor. Değirmenler, daha çok etnografik ve estetik yapılar olarak şehre cazibe oluşturuyor. Birkaç değirmenci, geleneksel tahıl öğütme yöntemlerini ziyaretçilere gösteriyor; elde edilen az miktardaki un da isteyenlere organik veya hediyelik ürün olarak sunuluyorlar.

Pliva Nehri boyunca ilerledikçe Yayçe Kalesi ve etrafındaki tarihî evler, uzaktan daha belirgin seçiliyor. Yayçe'nin hemen girişindeki üzerinde köprü bulunan şelale, Avrupa'nın en güzel şelalelerinden kabul ediliyor (Görsel 3). Pliva Nehri, UNESCO'nun 2006'da Dünya Mirası Listesi'ne aldığı yirmi metre yüksekliğindeki nehirle aynı adı taşıyan bu şelaleyle son bularak burada, Vrbas Nehrine kavuşuyor.

Buranın haşın akan nehirlerini Gayya'ya, üzerindeki köprüyü de Sırat'a benzeten Evliya Çelebi, Hacı Balı isimli hayır sahibinin, şehrin girişini kolaylaştırmak için nehrin iki yakasındaki kayalar üzerine köprü yaptırdığından bahseder (Çelebi, 2017, s. 252). O köprünün yerinde bulunan şimdiki beton-çelik köprünün korkuluklarına asılmış yüzlerce dilek kilidi vardır (Görsel 4).

Yemyeşil ağaçlar, coşkun akarsular ve son olarak ihtişamlı şelalenin etkileyici güzellikleri arasındaki köprüden geçilerek Yayçe'nin batıya bakan taş kemerli Travnik Kapısından şehre giriliyor.

Görsel 3:
Avrupa'nın en güzel şelalelerinden kabul edilen ve 2006'da UNESCO koruma programına alınan Pliva Şelalesi. A. Feriştatoğlu, 2017.

Görsel 4: Yayçe'nin güneybatı girişinde Pliva Nehri üzerinde bulunan yeni köprü. A. Feriŝatođlu, 2017



Travnik Kapsından girer girmez hemen sol tarafta 17. yüzyıldan kalma Osmanlı tarzında kârgir Ömer Bey Evi yer alıyor (Görsel 5). Geleneksel Boşnak evi olarak inşa edilen yapı, günümüzde restoran olarak kullanılıyor. Ömer Bey Evinin 17. yüzyılın ikinci yarısında yapıldığı sanılıyor. Bina, büyük kesme taş bloklardan yapılmış, zemin kat üzerine tuğla/taş dolgulu ahşap iskelet sisteminde inşa edilmiş; üst kat cepheleriyle kireç sıvalıdır. Dik kırma çatısı ve kiremitleriyle, Osmanlı Dönemi'nden kalma Yayçe konut mimarisinin karakteristik örneğini temsil ediyor. Yapısal olarak iyi durumda olan bina, 1992-1995 savaşıından sağlam çıkmıştır (Tina Wik Arkitekter, t. y.).

Yayçe evlerinden Evliya Çelebi ŝu şekilde bahseder: “Ve cümle sağır ü kebîr yedi yüz aded kârgîr binâ tahtânî ve fevkânî sarâylar ve gayri vasatu'1-hâl büyütların cümlesi kiremitli ve tahta ŝindireli ve kayağan örtülü biri biri üzre muhâtara yerde gûnâ-

gûn hânedânlardır, ammâ bağçeleri azdır ve havlıları dardır.” Çelebi, birbirinden yüksek zeminlere inşa edilen bu daracık evleri İstanbul'un Cihangir yokuşlarında bulunan evlere benzetir (Çelebi, 2017, s. 252).



Görsel 5: Yayçe'nin güneye bakan Travnik Kapısı ve Ömer Bey Evi. A. Feriŝatođlu, 2017.

Görsel 6: Hafızadıç Çeşmesi. A. Feriatoğlu, 2017.



Hafızadıca (Hafızâde) Çeşmesi

Daha önce caddenin diğeri tarafında ve otuz metre ileride olan çeşme, 1948’de şimdiki yeri olan Ömer Bey Evinin alt duvarı bitişğine taşınmıştır (Görsel 6). Hafızade (Hafızadıç) Çeşmesi, Travnikli defterdar Ahmet Bey Vilic’in kızı Said Ahmed Bey Hafızadıç’in eşi Hacı Şerife Meryem Hanım tarafından yaptırılmıştır. Osmanlı Türkçesiyle yazılan kitabesinden anlaşıldığına göre Şerife Hanım’ın hayratı olarak Hicri 1262’de (1846) inşa edilmiştir. Hâlen yerinde bulunan kitabesi şöyledir:

“ *Bint-i Hafız zâde zevce-i Saîd Ahmet bey
Şerife Hacı hanım oldu cennet içre revân,
Nev gûne hasnâ tek sepîd zatı,
Yaptı bir çeşme ki hayretkeşîdir cinândan,
Sarîf edenler suyunu leyl u nehâr dâim,
Rahmet-i Hak ile yâd eyleseler ânı hemân.* ”

Esmâ Sultan veya Çarşı Camii

Esmâ Sultan Camii çarşı merkezinde, Travnik ve Banyaluka kapılarını birbirine bağlayan ana cadde üzerinde bulunuyor (Görsel 7). 1993’te Bosna Savaşı’nda tamamen tahrip edilen cami, şehirdeki Müslümanların talebiyle 2010’da Türkiye Cumhuriyeti tarafından yeniden inşa edilerek ibadete açılmıştır. Camiye adını veren Esmâ Sultan (1726-1788) aynı zamanda Osmanlı Padişahı III. Ahmedî’nin kızıdır. Bosna-Hersek’te bir kadının adını taşıyan tek camidir. Esmâ Sultan, Bosna Valisi Mehmed Paşa Muhsinović’in eşiştir. Mehmed Paşa’ysa 1760-1763 ve 1770-1772 yılları arasında iki kez Bosna valiliği yapmıştır (Nagata, 2020).

Yayçe’de Osmanlı Dönemi’nden kalan irili ufaklı birçok yapı bulunuyor. Sinan Bey Camii Yayçe surlarının hemen altında yer almaktadır (Görsel 8). 1689’da Sinan Bey Džabić’in vakfiyesi olarak



inşa edilen cami, uzun yıllar Okić ailesine mensup imamı dolayısıyla halk arasında bu isimle anılmaktadır. Caminin çadır şeklindeki kırma çatısı üzerinde sekizgen yapıda ahşap minaresi bulunmaktadır. Sinan Bey Camii, 1993’te Bosna Savaşı sırasında, tahrip edilmiştir. Cami daha sonra restore edilerek ibadete açılmıştır.

Dizdar Camii veya Kadınlar Camii şehrin yukarısında, kaleye yakın konumda yer alıyor (Görsel 9). Cami, 1813’te Süleyman Bey Kulenović tarafından yaptırılmıştır.

Yayçe’nin tarihî merkezinde yer alan Süleymaniye Camii (Kanûni’ye nispetle) ise 1832’deki yangından bu yana harabe hâlinde bulunmaktadır (Görsel 10).

Fetihten önce kilise (Azize Meryem) olarak kullanılan binanın bitişiğindeki çan kulesi ayakta.

Bu tarihî şehrin taş duvarlı eski ev ve dar sokaklarının arasından tepedeki kalenin burçları göze çarpmaktadır. Yayçe’de Osmanlı Dönemi ve öncesine ait birçok tarihî nitelikte yapı bulunmaktadır. Han, hamam, çeşme, mektep, medrese, tekke, mezarlık gibi yapıların izleri hâlen takip edilebilir. Bunların hepsini ele almak, bu makalenin sınırlarını aşacağından önemli gördüğümüz bazılarına burada temas edilmiştir.

1992-1995 yılları arasındaki Bosna Savaşı’nda yaşanan büyük yıkımdan payını alan Yayçe, kitlesel göçlere de sahne olmuştur. Top ateşine tutulan, yakılıp yağmalanan şehirdeki Boşnaklar burayı terk etmek zorunda kalmıştır. Savaş sonrası yaraların büyük çapta sarıldığı şehir, günümüzde Müslüman kimliğini koruyan küçük ve şirin Boşnak kasabası hâlinindedir.

Görsel 8: Yayçe Sinan Bey Camii.



Ömer Seyfeddin'in Kalemünde Yayçe

Türk edebiyatının hikâyeleriyle ünlü yazarı Ömer Seyfeddin, Yayçe'nin iki kez fethedilmesi üzerine ilgi çekici bir hikâye kurgulamıştır. Şehrin ikinci fethi için yapılan muhasara sırasında geçen olaylar konu edilir bu hikâyede. Metinde yer alan diyaloglar âdeta film senaryosu gibidir. Teke Tek isimli bu dokunaklı hikâye, Yayçe'nin ilk kaybından sonraki kuşatmalardan birinde, düşmanın kalles hamlesi sonucu ayağını kaybeden "Cem" isimli cengâverin öcünü almak için çarpışan bir askeri konu alır.

“

Bosna Beyi ile Semendire Beyi'nin askerleri işte kaç haftadır Yayçe'yi sarmışlar, kumandanlarının gelmesini bekliyorlardı. Dinmez yağmurların, çılgın fırtınaların döve döve yosunlattığı tekir duvarlı büyük kale, kuvvetine emindi. Ne kapısında ne bedenlerinde kimse görünmüyordu. Burçlarında sallanan bayraklar olmasa, bomboş bir kaya yığını sanılacaktı.

....

- Burası iki sene bizde kaldı.
- Ne vakit? Dediler.
- Fatih Gazi zamanında...

Genç muhariplere bu iki senelik hâkimiyeti anlatmaya başladı. Dedesiyle gelen Türkmenler, kalenin içindekilere aman vermişlerdi. Ne canlarına ne mallarına dokunulmuştu. Hatta esir bile alınmamıştı. Yerlinin hâkimden hiç farkı yoktu. O kadar ki... Bir yortu günü pazar meydanında gürültü eden bir sarhoş Hristiyanı dövdükleri için, iki başıbozuğun boynu vurulmuştu. Tarlalarında, ticaretlerinde rahat rahat çalışan Yayçelileri sanki “adalet” azdırdı. Reâyalarından emin olan Osmanlıların hepsi bir cuma günü camiye toplanmıştı. Namaz kılıyorlardı. Gördükleri iyiliklerin intikamını almak isteyen yerliler, toplanıp camiye bastılar. Sungur Alp ile adamlarının hepsini bir anda öldürdüler. Kıyıda bucakta kalanları da esir ettiler. İşte... İşte aşağı yukarı yetmiş sene var ki “Yayçe” yine onlarda... diye hikâyesini bitiren ihtiyar doğruldu. Ellerini dizlerine dayadı. Kükredi:

- Ama bu sefer mutlaka alacağız.
- Mutlaka...

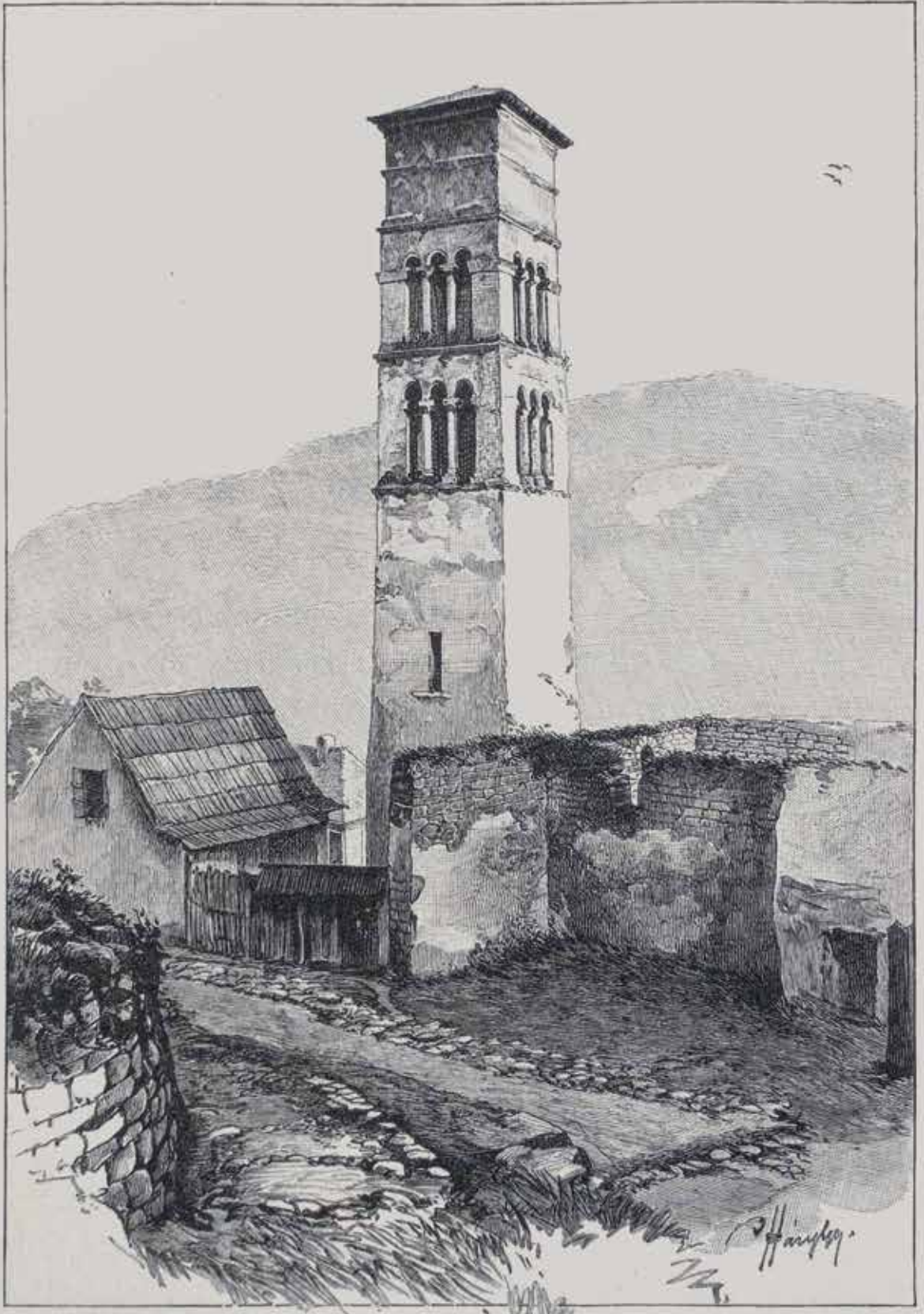
”

(Seyfeddin, 1993, s. 41)



Görsel 9: Yayçe Dizdar Camii (Kadınlar Camii). “Under the sky of Bright Faith - Islam and Europe in the Bosnian experience” Multimedya Projesi. Fotoğraflara <https://www.bosnianexperiences.com/veri-tabanından-erişilebilir>.

Görsel 10:
Yayçe'de
Süleymaniye
Camii harabesi
ve eski kiliseye
ait çan kulesi,
1900 yılı civarı.
Johann Tišov
Arşivi. ("Jajce",
2024).



Der Lukasturm in Jajce.

Sonuç

Yayçe, tarihi ve kültürel mirasıyla Bosna-Hersek'in en özgün şehirlerinden biri olarak günümüze kadar ulaşmayı başarmıştır. Osmanlı döneminde önemli bir askeri ve ticari merkez olarak gelişen şehir, camileri, su değirmenleri ve geleneksel mimari yapılarıyla Balkanlar'daki Osmanlı izlerini taşımaktadır. Evliya Çelebi'nin Seyahatnâme'sinde detaylı bir şekilde tasvir edilen Yayçe, Osmanlı'nın şehircilik anlayışını ve bölge halkıyla kurduğu kültürel etkileşimi gözler önüne sermektedir. Ayrıca, Ömer Seyfeddin'in hikâyelerine de ilham kaynağı olan bu şehir, edebi eserlerde de kendine yer bulmuştur.

Bosna Savaşı'nın yıkıcı etkilerine maruz kalmasına rağmen Yayçe, Türkiye Cumhuriyeti'nin de katkılarıyla önemli bir restorasyon sürecinden geçmiştir. Özellikle Esmâ Sultan Camii'nin yeniden inşa edilmesi ve Hafızadîç Çeşmesi gibi tarihi yapıların korunması, Osmanlı mirasının yaşatılmasına yönelik önemli adımlardan biri olmuştur. Bunun yanı sıra, şehrin simgesi hâline gelen Pliva Nehri üzerindeki su değirmenleri, tarihî dokunun modern dönemde nasıl yaşatılabileceğine dair önemli bir örnek teşkil etmektedir. UNESCO tarafından da dikkat çeken bu yapıların korunması, Bosna-Hersek'in kültürel mirasının sürdürülebilirliği açısından büyük bir önem arz etmektedir.

Bugün Yayçe, tarihi ve doğal güzellikleriyle ziyaretçilerine geçmişten izler sunmaya devam etmektedir. Osmanlı mirasının ve Balkan coğrafyasının eşsiz birleşimiyle şekillenen bu şehir, mimari estetiği ve doğal dokusuyla dikkat çekmektedir. Bölgedeki restorasyon çalışmaları ve koruma projeleri, tarihî hafızanın gelecek nesillere aktarılmasını sağlamak adına büyük bir sorumluluk taşımaktadır. Yayçe, sadece bir Osmanlı şehri olarak değil, aynı zamanda Bosna-Hersek'in tarihî çeşitliliğini ve kültürel zenginliğini yansıtan bir miras alanı olarak da değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

- Evliya Çelebi. (2017). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, VI. kitap. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hilferding, A. (1972). *Alexander Hilferding'in Bosna-Hersek ve Eski Sırbistan seyahati 1858*. Saraybosna: Veselin Masleša Yayınları.
- Kreševljaković, H. (1952). Prilozi povijesti Bosanskih gradova pod turskom upravom. *Contributions to Oriental Philology*, (2), 116-184.
- Kreševljaković, H. (1953). *Naše Starine: Godišnjak Zavoda Za Zaštitu Spomenika Kulture i Prirodnih Rijetkosti*. Saraybosna: Stari Bosanski Gradovi.
- Nagata, Y. (2020). Muhsinzâde Mehmed Paşa, *İslam Ansiklopedisi*, C. 31. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 48-50.
- Ömer Seyfettin. (1993) *Seçme Hikâyeler*, C.I, İstanbul: MEB Yayınları.
- Yıldırım, F. (2022). Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nde Bosna Eyaleti Nehir Coğrafyası. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, -(56), 97-117. <https://doi.org/10.53568/yyusbed.1098513>

İnternet Kaynakları

- Tina Wik Arkitekter. (tarih yok). *Omerbegova huset/ Omer-bey house, Jajce, Bosnia Herzegovina*. <https://tinawikarkitekter.se/wordpress/works/omerbegova-huset-jajce-centrala-bosnien/>
- Under the Sky of Bright Faith. (tarih yok). Erişim tarihi: 08.11.2024 <https://www.bosnianexperiences.com/>
- Wikipedia contributors. (2024, 18 Ekim). Jajce. Erişim tarihi: 08.11.2024 <https://de.wikipedia.org/wiki/Jajce>
- Wikipedia contributors. (2024, 24 Ekim). Jajce. Erişim tarihi: 08.11.2024 <https://en.wikipedia.org/wiki/Jajce>

THE KAABA COVER PRODUCED IN THE COURTYARD OF SULTANAHMET MOSQUE AND THE STATE CEREMONY ORGANIZED FOR THIS COVER

Ayşenur ERDOĞAN¹

Geliş Tarihi: 20.01.2025 Kabul Tarihi: 31.01.2025

ABSTRACT

Following the inheritance passed from the Mamluks to the Ottomans, the Kaaba cover was produced for centuries in Egypt according to its own unique organizational principles. However, in 1798, when the French army under the command of Napoléon Bonaparte entered Cairo, Egypt was officially occupied, and the production of the kiswa was interrupted. The Ottoman State reacted promptly, but as Egypt remained under occupation, the kiswa could not be produced there. In response, preparations began in the capital, Istanbul, and the courtyard of Sultanahmet Mosque was transformed into a kiswa production facility. During the period of French occupation in Egypt (1798–1801), the kiswa was produced four times in succession in Istanbul, ensuring that the Kaaba remained covered and that the ceremonial tradition was upheld. A grand ceremony, similar to those held in Egypt, was organized in Istanbul with large attendance, and this event was recorded in the Ottoman ceremonial registers.

Keywords: Kaaba Cover, Kiswa, Istanbul, Egypt, Sultanahmet Mosque, Ottoman State Ceremony

ÖZ

SULTANAHMET CAMİİ AVLUSUNDA ÜRETİLEN KÂBE ÖRTÜSÜ VE ÖRTÜYE YAPILAN DEVLET MERASİMİ

Memlûklerden sonra Osmanlılara geçen mirasla asırlar boyunca Kâbe örtüsü Mısır'da kendisine has teşkilat kaidelerince üretilmiştir. Ancak 1798'de Napoléon Bonaparte'in kumandasındaki Fransa ordusunun Kahire'ye girmesi ile Mısır'ın işgali resmen başlamış ve örtü imali sekteye uğramıştır. Mevcut durumda Kâbe örtüsüz bırakılmayacağından başkent İstanbul'da hazırlıklara başlanmış, Sultanahmet Camii'nin avlusu kiske üretim atölyesine çevrilmiştir. Mısır'ın Fransız işgali altında bulunduğu süre boyunca (1798–1801) kiske-i şerîfe üst üste dört kez İstanbul'da üretilmiştir. Kâbe'yi örtüsüz bırakmayan devlet, örtüyü de merasimsiz bırakmamıştır. Mısır'dakini aratmayacak şekilde İstanbul'da gösterişli bir merasim düzenlenmiş ve bu merasim Osmanlı teşrifat kayıtlarında yerini almıştır.

Anahtar Kelime: Kiske-i şerîfe, Kabe Örtüsü, İstanbul, Mısır, Sultanahmet Camii, Osmanlı Devlet Merasimi.

¹ Dr., aysenur.erdogan@outlook.com.tr
ORCID: 0000-0001-5266-3672

Introduction

The practice of covering the Kaaba, which functions as the Qiblah for Muslim believers, has been a sensitive issue throughout history. Controversial opinions have emerged regarding the identification of the individual who first placed a cover on the Kaaba. The sources differ in their assertions, with some attributing this act to Prophet Ismail, the son of Prophet Ibrahim, and some others ascribe this role to Esad Abu Karb or Adnan, a ruler of Yemen. Among the sources that identify Abu Karb as the first to do so, certain details are provided. According to these details, he initially used a rough cloth for this, but later, influenced by what he saw in his dream, he covered the Kaaba with the fine and beautiful “wasā’il” fabric of Yemeni origin. A critical aspect that emerges from these accounts is that the Kaaba was covered prior to the advent of Islam. Moreover, it is noteworthy that the Kaaba, regarded as sacred since its construction, was covered even during the pre-Islamic Jahiliyyah period. During this period, as a formal discipline had yet to be established, individuals could place a cloth on the Kaaba at their discretion. This practice, as recorded, involved the use of diverse fabrics, often in vibrant colors, which, at times, posed a hazard to the structure (Ebü'l-Velîd Muhammed b. Abdullah el-Ezrakî, p. 253; Ünal, 2001, p. 18; McGregor, 2009, p. 256; Tezcan, 2017, pp. 44-45).

During the era of Prophet Muhammad, the management of the Kaaba cover became more standardized. Following the Hijrah (622), Prophet Muhammad requested that the Kaaba firstly be purified of idols and images, and thereafter rebuilt by the Quraysh tribe. Following the completion of this reconstruction, the initial cover of the Kaaba was placed by Abu Rabia bin Makzum of Mecca, who had previously proposed to the Quraysh that they collaborate to cover the Kaaba together. Thereafter, the Quraysh and Abu Rabia bin Makzum exchanged responsibility for placing the Yemeni cloth known as “hubere” over the Kaaba. According to certain sources, during the

Farewell Pilgrimage, Prophet Muhammad is documented to have covered Kaaba with a Yemeni cloth (Atalar, 2015, p. 137; Tezcan, 2017, pp. 45-46).

Following the passing of Prophet Muhammad, the “Egyptian” era formally began in the Kaaba, marking a significant point in tradition. Caliph Abu Bakr’s practice of covering the holy building with an Egyptian fabric called Kibâtî/kabâtî was subsequently adopted by other caliphs. Notably, Caliph Umar (634-644) implemented a system where cloth for the Kaaba was specifically produced in Egypt (Porter, 2012, pp. 258-259), and its expenses were covered by the Beytülmal/Bayt-al-mal.² This cover, which was replaced annually, was modified to a biannual basis during the reign of Caliph Mu’awiya ibn Abu Sufyan. According to the caliph’s directive, on the Day of Ashura, which corresponds to the 10th of Muharram, the use of red silk, known as “dibac,” was mandated, and on the 27th of Ramadan, the traditional kibâtî was placed, as previously practiced. This tradition was continued by other Umayyad caliphs. Although the red silk fabric was temporarily imported from Khorasan, it was predominantly supplied from Damascus. Furthermore, it is noteworthy to mention that the practice of bringing the cover to Medina, displaying it for a while in the Masjid al-Nabawi, and then sending it to Mecca, also began during the Umayyad period (Ünal, 2001, p. 18; Tezcan, 2017, p. 46).

The practice of double covering continued under the Abbasids, who assumed control of the caliphate. However, in 821, during the reign of Caliph al-Ma’mun, the red silk cover that was traditionally placed on the Day of Ashura began to deteriorate before the arrival of Ramadan. In response, a white cloth was immediately sent, marking the inception of the practice of replacing the cover three times a year. During the reign of another Abbasid caliph, Nâsır-Lidînillâh, this third white silk cover was replaced with a black one, and this tradition persisted. Under the Mamluk sultanate, the Egyptian covering

² The Beytülmal is the institution that maintains the state’s assets and manages its treasury. This institution was established during the time of the Prophet Muhammad and was organized further under Caliph Umar. See: Erkal, 1992, p.90-94.

Figure 1:
The Inscription of the Kaaba Curtain
Presented by Sultan Selim I at the Great
Mosque of Bursa (Tezcan, 2017, p. 53).

became more organized. The method of funding the cover from the Beytûlmâl was terminated, and three villages from the Egyptian town of Al-Qalyubiyya were endowed to cover the costs. An officer was appointed to oversee the income of this endowment, and a workshop was established near the Al-Hussein Mosque in Cairo to produce the covers for both the Kaaba and the Ravza al-Mutahhara. Each year, the Kaaba cover produced at the Cairo workshop was sent off to Mecca with a grand ceremony attended by the public (Ünal, 2001, p. 18; Tezcan, 2017, pp. 47-48).

Ottoman Period in Kaaba Covering

Following the conquest of Egypt in 1517, Sultan Selim I became the caliph and assumed the service of Beytû'l-Haram and the responsibility for the Kaaba cover. This was a result of the lands he took from the Mamluks and the title that had preceded his name. The initial responsibility delegated to Hayır Bey by Sultan Selim I encompassed the preparation of the mahmal/mahmûl-i şerif, which contained the annual gifts sent from Egypt to Mecca and Medina, in addition to the provision of necessities for the pilgrims (Tezcan, 2017, p. 52). Furthermore, it was decreed that the production of the outer cover of Kaaba would be maintained in Egypt, while the inner cover would be annually supplied by Sultan Selim I (Porter, 2012, pp. 261-262). The sultan's commitment is further evidenced by his personal oversight of the production process, which took place in the summer of 1517 during his stay in Cairo. The Sultan showed great care in the production, personally overseeing all the details of the fabrics, including the gold embroidery (Emecen, 2017, p. 318). Additionally, Evliya Çelebi notes that the heavy gold-gilded Kaaba sash was also a benefaction of Sultan Selim I (Evliyâ Çelebi, p. 226). Another significant point to be highlighted here is that the name of the caliph was to be inscribed on the cover laid on the Kaaba. Along with the caliphate, the name of Ottoman Sultan Selim I was inscribed, and the curtain bearing his name, dated 1517, is currently located in the Great Mosque of Bursa (Tezcan, 2017, p. 52) (Figure 1).



In this regard, succeeding sultans also endeavoured to fulfil their duties, so much so that during the reign of Sultan Süleyman the Magnificent (1520-1566), when there were difficulties in meeting the costs of the cover, the sultan acquired seven more villages from Egypt and endowed them for this purpose (Muhammed el-Emîn el-Mekî, p. 43; Atalar, 2015, p. 138; Tezcan, 2017, p. 56). During the reign of Ahmed I (1603-1617), difficulties were encountered in the production of the cover, which had to be renewed due to a change in the caliph's name. Consequently, it became customary to send the Kaaba cover from Istanbul, particularly during the enthronement of the sultans, while the cover continued to be produced in Egypt under regular circumstances (Uzunçarşılı, 1972, p. 66).

This sacred cover, termed in Ottoman archival documents as sitâre and kisve-i şerîfe (sherife), was ceremoniously celebrated in Cairo. According to Evliya Çelebi, the kisve-i sherife, sash/nitak, curtain and key pouch of the Kaaba gate, and the cover of the Maqam-of-Ibrahim were first taken to Bab-ı Vezir when the time of pilgrimage approached

Figure 2:
Kaaba Door Curtain Dated 1709 (H.1204) with
the Name of Sultan Selim III (TSM n.24/44
Silahdar Treasury; Tezcan, 2017, p. 229).



(Evliyâ Çelebi, p. 224). Eyüb Sabri Pasha, in his work, mentions that these items were placed in a designated area in the muhafaza-i Mısriyye divan. He further notes that prominent members of the ulema were summoned there, and the night was spent reciting the Quran and works such as *Dala'il-i al-Khayrat* (Eyüb Sabri Paşa, pp. 1029-1030). The

next day, in a procession formed by dervishes, sheiks, and soldiers, the covers were carried on trays to Black Square, where they were displayed to the public. The sacred covers were then transported to the Hüseyin Mosque and placed in their designated location (Evliyâ Çelebi, pp. 225-227; Eyüb Sabri Paşa, pp. 1030-1031).

The Kaaba cover was produced in Egypt, while the Surre-i Hümâyûn was commissioned in Istanbul. The Ottoman State, like the other Islamic states (Porter, 2013, pp. 196-199; Gurulkan, 2014, p. 345), attributed great importance to the care of the Haremeyn, and annually deployed the Surre-i Hümâyûn to the holy lands. This included the mahmal, which comprised monetary gifts and other offerings. The Surre-i Hümâyûn, prepared under the responsibility of the dârüssaâde agha, who was the administrator of all the foundations belonging to the Haremeyn, was delivered to the Surre Emin and then ceremoniously sent off from Topkapı Palace. The Surre-i Hümâyûn was conveyed to the designated Amir al-Hajj, either by sea or by land, in a manner consistent with the established protocols of the pilgrimage (Faroqhi, 1994, pp. 58-62; Porter, 2013, p. 199; Ağca-Diker, 2016, pp. 65-67). The kisve-i sherife (kiswa), which accompanied the pilgrims from Egypt to Mecca, was replaced by the former covering in the presence of senior officials and the ulema. Following the Hajj, the old cover was returned to Istanbul in accordance with Ottoman protocol (Atalar, 2015, pp.139-140).

The Production of the Kisve-i Sherife in Istanbul upon the Occupation of Egypt

The kisve-i sherife had been produced in Egypt for centuries within its own institutional framework and was sent to the holy lands with its unique ceremonial protocol. However, 1798 marked a significant turning point in this process, as the occupation of Egypt officially took place on 21st July of that year, with the invasion of Cairo by French troops as a result of the military campaign led by Napoléon

Figure 3:
Archive record of production and materials used
in the Sultanahmet Mosque (EV.d, 38338) 5

Bonaparte.³ In response, the Ottomans promptly initiated a series of actions, forming an alliance with nations such as Russia and Britain, which culminated in the blockade of Egypt, thereby cutting off Bonaparte's supply line to France. Despite these efforts, the adverse conditions in Egypt remained unresolved, leading to delays in the production and shipment of the kisve-i sherife to the Kaaba in 1798. Moreover, the occupation of Egypt prevented the delivery of covers to the Kaaba in 1798 and in following years (İçaçan, 2020, p. 158), and even the holy pilgrimage could not be performed (Tezcan, 2017, p. 60). That being said, Ottoman historians and, notably, the state's official documents report contradictory claims, with the first of these records belonging to Cezzâr Ahmed Pasha.

In 1798, Cezzâr Ahmed Pasha, who had been appointed as the Serasker (Commander of chief) of Egypt (Emecen, 1993, p. 517), sent a letter to the central government, explaining the current situation and offering a solution. As Cezzâr Pasha emphasised, it was impossible to prepare and send the kisve-i sherife for "Beytullahu'l-Haram, which is the Qibla of the Islamic world", as the province was under occupation. Given the circumstances, there was no better place than Istanbul for the production of the cover (HAT, 112/4494). Since the Kaaba could not be left uncovered, preparations were initiated in Istanbul, as recommended by the Pasha. Seyyid Nâyilî Efendi, the Arabacılar Katibi (clerk), was appointed to manage the process, and the courtyard of the Sultanahmet Mosque, with its fountain, was designated as the production site for the cover (Halil Nûri Bey, vr. 468b; Ahmed Vasıf Efendi, p. 302; Ahmed Cevdet Paşa, pp. 10-11).

In order to transform the courtyard of the Sultanahmet Mosque into a workshop, the riwaqs were first covered with fabrics. According to the chronicler Halil Nuri Bey, these fabrics were brought from the Mehterhane for this specific purpose (Halil



Nuri Bey, vr. 468b-469a). An expenditure record from 1798 in the Ottoman archives provides detailed information about the production at Sultanahmet Mosque and the materials utilised.⁴ The initial setup comprised thirty-two looms; however, subsequent records indicate that ten of these were dismantled due to their prolonged inactivity. These looms were fully equipped for fabric production. The total cost for materials used to set up the looms, including tools and wages for the workers, amounted to 3,949.5 gurus. Furthermore, a total of 12,309 gurus was spent on various types of silk purchased for the production of the kisve-i sherife, in addition to the wages of the artisans, particularly the nakşbend (embroiderer) artisans (Figure 3).⁵

The production process also included the purchase of thread and sırma (silver gilt thread) for tying the kisve-i sherife to the sakıf (roof) and the rings on the ground when it was laid over the Kaaba. Large buttons and kulak (buttonhole) were made to connect the various fabric pieces, and the total expenditure for these materials, including the wages of the tentmakers and tailors working on these items, was 1,877 gurus. The looms utilised not only produced the kisve-i sherife but also the sash for the Kaaba cover, the curtain for its door, the key

3 See: Abd al-Rahman al-Jabarti's history of Egypt: Aja'ib al-athar fi'l-tarajim wa'l-akhbar, Ed. Thomas Philipp, Moshe Perlmann, Trans. T. Philipp, M. Perlmann, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1994, vol. III, pp. 12-14; Enes Kabakçı, "Napoléon Bonaparte'in Mısır Seferi (1798-1801)", Selim III and his Era from Ancien Régime to New Order, Ed. Seyfi Kenan, Istanbul 2010, pp. 343-344; Hüseyin Sarıkaya, "Mısır'ın İşgali (1798-1801) Karşısında Osmanlı İdaresi ve Toplumu", Birinci Dünya Savaşı Odağında Tarih Boyunca Savaş, Ed. Metin Ünver-Mustafa Tanrıverdi, Hiperyayın, Istanbul 2018, pp. 449-450.

4 The detailed account of this expense, recorded under number 38338 in the "Evkâf Nezareti Defterleri (EV.d)" series of the Ottoman Archives of the Presidency of the State Archives of the Republic of Turkey, is included in the appendix of this article.

5 See: Appendix.

pouch, and the cover for the Maqam-of-Ibrahim, all of which were replaced annually according to tradition. The materials used in the production of these coverings included heavy gold sırma, white sırma, yellow ibrişim (silk thread), Burusakarî kutnî, black harîr, and green and red atlas, with the total cost amounting to 13,528.5 guruş. This amount also covered the wages of artisans including serrâc, carvers, calligraphers, and painters, led by Serrâcbashî Seyyid and Dervish Ahmed Efendi, as well as their basic needs, including food. The total cost for the production of the kisve-i sherife, sash, and key pouch during the time of Dârüssaâde Agha Bilal Agha, with all expenses paid by the Haremeyn Accounting Office, amounted to 31,469 guruş.⁶ Following the completion of the manufacturing process, all tools and equipment were moved to a designated area within the mosque as per the hatt-ı hümayûn (decree) of Sultan Selim III (HAT, 1471/46).

Following the capture of Egypt, the Kaaba was not left uncovered, and the cover was not placed without a ceremony, which added another state ceremonial element to the Ottoman Istanbul traditions. On Wednesday, December 19th 1798 (11 Rajab 1213), a significant congregation of dârüssaâde and bâbüssaâde aghas, rikâb aghas, the Haremeyn group, and other state officers gathered at Sultanahmet Mosque. Following the prayers, the covers were placed in crates and conveyed to the palace in a stately procession. The following day, in the presence of Sultan Selim III, Surre Emini Memiş Efendi was granted the Surre-i Hümayûn and the kisve-i sherife, and proceeded to Üsküdar, bearing the sacred items (Eyüb Sabri Paşa, p. 1034). The Kaaba cover was subsequently taken to Damascus by Memiş Efendi⁷ and delivered to Amir al-Hajj Mehmed Pasha. Thereafter, it was carried to Mecca and placed upon the Kaaba the day before Eid al-Adha, in accordance with the “kanûn-ı kadim” (ancient law). Consequently, the cover of the Kaaba was replaced, as was customarily performed, on an annual basis, and Muslims proceeded with their

pilgrimage (HAT, 113/4507; HAT, 113/4507-A; Wasti, 2005, p. 194; Ayaz, 2014, p. 40).

In 1799, the army, under the command of Cezzâr Ahmed Pasha, achieved its first military victory over the forces of Napoléon Bonaparte at Acre (Sarıkaya, 2018, p. 451). Despite the successful military campaigns, Egypt remained under occupation. This ongoing circumstance compelled the production of the kisve-i sherife once again in the courtyard of Sultanahmet Mosque. The ceremony of delivering the cover to the palace had now become part of state protocol. Following the completion of the cover, an order was issued for state officials to gather at Sultanahmet Mosque on Thursday, November 28 (30 Jumada al-Thani 1214) to escort the Kaaba cover to the palace. The state dignitaries who received the kisve-i sherife proceeded to the palace in a formal procession, placing the Kaaba cover in the mosque within the Enderun, which was exclusively reserved for the harem aghas. In addition, the Dârüssaâde Agha’s yazıcı (scribe) and nazır (minister), who contributed to the production of the cover, were rewarded with furs and generous cuffs, while the others were honoured with hilats (Ahmed Vasıf Efendi, pp. 404-401). Sharif Galib, the ruler of Mecca, reported that the kisve-i sherife delivered to the holy land by the Surre Emini was placed on the Kaaba in line with tradition (HAT, 93/3795-A; HAT, 93/3795).

During the years of the Egyptian invasion that continued in 1800 (H.1215), the Kaaba cover was reproduced in the courtyard of the Sultanahmet Mosque. The state officials who were tasked with taking the kisve-i sherife to the palace arrived at the mosque for the ceremony on November 20 (3 Rajab). The state officials, including the Sheikhulislam, Kaimakam Pasha, Qadi of Istanbul, Dârüssaâde Agha, and Naqib al-ashraf, carried the kisve-i sherife to the palace in a cortage. On 29 November 1800 (12 Rajab 1215), the Surre-i Hümayûn, which included the cover, was delivered to the Emin of Surre Ahmed Agha, and

6 EV.d, 38338, 16 January 1799 See. Appendix 1; Ahmed Vasıf Efendi states that the expenses amounted to 34,469.5 guruş. See: Ahmed Vasıf Efendi, *Mehasinü'l-asar ve Haka'iku'l-ahbar*, p. 302.

7 Ahmed Vasıf Efendi asserts that Memiş Efendi subsequently fled, and as a consequence, Mustafa Efendi of Eğin was assigned this task by the Divan-ı Hümayûn. He further states that Mustafa Efendi arrived in Damascus and met the pilgrims there through the intermediary of the Sheikh of Harb. However, archival documents indicate that Memiş Efendi in fact traveled to Damascus and then onwards to Mecca in the entourage of Mehmed Pasha. See: Ahmed Vasıf Efendi, *Mehasinü'l-asar ve Haka'iku'l-ahbar*, p. 390.

the relics were on their way (Ahmed Vasıf Efendi, p. 499, 503). The kisve-i sherife, the door curtain, and the cover of the Maqam Ibrahim were taken to Mecca by Ahmed Agha and placed in their designated positions (HAT, 109/4340-A; HAT, 109/4340; HAT, 109/4340-B; HAT, 109/4340-C).

Concerning the kisve-i sherife, which had been produced in Istanbul for three sequential years and whose expenses had been financed from the Haremeyn Treasury (HAT, 1480/33), a warning was received from Sharif Galib, the Sharif of Mecca. In his letter dating to 11 May 1801, Sharif Galib stated that the kisve-i sherife brought from Istanbul quickly disintegrated and should be produced in a more durable and strong fabric, as it had been produced in Egypt in the past (HAT, 95/3856-A; HAT, 95/3856; Ayaz, 2014, p. 69).

Despite the French withdrawal from Egypt in August 1801, the territory did not fully revert to Ottoman control.⁸ Consequently, during the reign of Sultan Selim III, the kisve-i sherife was produced in Istanbul for the last time in 1801 (H.1216).⁹ As the kisve-i sherife nazır, the responsibility was bestowed upon Mehmed Efendi, who had previously served as the yazıcı of Dârüssaâde Agha and the Haremeyn accountant. As in previous years, state officials went to the Sultanahmet Mosque on the day of the procedure, since the produced cover had to be brought to the palace. Although Ahmed Vasıf Efendi states that the ceremony was held on Tuesday, September 12 (4 Jumada al-Awwal) (Ahmed Vasıf Efendi, p. 611), Ottoman archives records indicate the date as October 3 (25 Jumada al-Awwal). Furthermore, the ceremonial records provide a comprehensive detailed accounts of the ceremony for the kisve-i sherife that was manufactured in Istanbul (A.}d, 354, vr. 8b; A.}d., 355, vr. 57b).

Ceremony of Kisve-i Sherife

A preliminary analysis of ceremonial records reveals that the kisve-i sherife ceremony, as documented in the “Sadaret Defterleri” collection within the

Ottoman Archive, exhibited notable similarities with preceding ceremonies in 1798, 1799, and 1800. The records indicate that an invitation letter was prepared by the Çavuşlar Katibi (clerk) for the officials who would attend the ceremony and delivered to them by the Divan sergeants the day before. According to this schedule, the state officials were expected to arrive at the Sultanahmet Mosque at 3:00 PM, the sheikhulislam at 3:00-3:15 PM, the kaimakam pasha at 3:30 PM, and the dârüssaâde agha at 4:00 PM. On the specified day, the Anadolu and Rumeli Kazasker, Naqib al-ashraf, first and second defterdar (bookkeeper), nişancı (sealer), and kapukulu aghas (household division) were present at the mosque, as indicated by the invitation notices. Due to the absence of the grand vizier and the janissary agha, who were engaged in a military campaign, their offices were represented by their deputies, the kaimakam pasha and sekbanbashi.

This ceremony, documented in the ceremonial records as Rûsûm-ı Nakl-i Kisve-i sherife, occurred on the day when the covers were instructed to be transferred to the Enderun, and the Kaimakam Pasha arrived at the mosque in the company of the gate officials. Upon his arrival at the entrance of the mahfil-i hümayûn, he was greeted by the teşrifatî efendi, yazıcı efendi, nazır of kisve-i sherife, emin of Surre-i Hümayûn, sekbanbashi, and the Galata voivode, who was the trustee of the Sultanahmet Mosque. The Kaimakam Pasha dismounted from his horse and proceeded to the room in the mahfil, where he was joined by the sheikhulislam and dârüssaâde agha. After coffee was served in this room, the kisve-i sherife was placed in crates and the cortege was prepared. The Teşrifatî Efendi notified those in the mahfil through his subordinates. Thereafter, the state dignitaries proceeded to the mahfil door and were positioned. Following the offering of prayers by the Ayasofya-i Kebir sheik and teberdaran havaces, the cortege departed from the Sultanahmet Mosque, with all participants mounted on their horses (A.}d., 355, vr. 57b-58a) (Table 1).

8 On August 30th 1801, Egypt was liberated from French occupation and was completely handed over to the Ottoman Empire in March 1803, following the Paris Peace Treaty signed on June 25th 1802. See: Sarıkaya, 2018, p. 452.

9 The most detailed information about the cover, which was produced four times in succession, is obtained from a record dated 1798. This record is unique in its level of detail and has not been surpassed by any other document found in the Ottoman Archive. However, a record from 1801 exists which details the costs of the yarn, workers and lining for the kisve-i sherife, which amounted to 70.5 gurus in total. See: C.EV, 131/6532.

Table 1: Procession Order of the Kısve-i Sherife
(A.şd., 354, vr.10a-b; A.şd., 355, vr.58b-59b)

Guide Sergeant's Apprentice and a few sergeants	Topcubashı Agha and Toparabacıbashı Agha
Çavuşân-ı Dîvân	Cebecibashı Agha
Guide Sergeant	Ulufeciyan and Gureba-ı Yemin Ulufeciyan and Gureba-ı Yesar
Serasercibashı and Serracbashı	Sipah and Silahdar Aghas
Haremeyn-i Tercümân	Haremeyn Inspector
Kisedârân and Ser-Hulefâ Efendi Kalem-i Mukataa-i Haremeyn and Muhasebe-i Haremeyn	Sultan Kethüdas: Şah Sultan's Kethüda Ahmed Aziz Efendi, Beyhan Sultan's Kethüda Arif Efendi, Hatice Sultan's Kethüda Hüseyin Agha, Sultan Abdülhamid's daughter Esma Sultan's Kethüda Ömer Agha
Sergeant Gediklis and Müteferrika Mehter	Miralem Agha and Kapıcıbashı Aghas
Müteferrika Agha Çavuşan Gedikli Agha	Bostancıbashı, Mirahur-ı Evvel, Mirahur-ı Sani and Kethüda-i Bevvabin
Müjdeci-i Evvel and Müjdeci-i Sanî	Çavuşlar Katibi (clerk) and Emin
Sakâ-i Evvel and Sakâ-i Sâni	Kethüda-i Bevvâbin Sadr-ı Ali and Selam Agha
Valide Sultan's Kahvecibashı and Second Kahveci Agha	Mektubi-i Sadr-ı Alî and Teşrifatî Efendi
Yazıcı Efendi Caliphs Gate Haseki Agha	Tezkire-i Evvel and Tezkire-i Sâni Efendi
Yazıcı Efendi Chief Caliph and Hasekibashı	Defter Emin and Çavuşbashı Agha
Selâtin Mosque Katib (clerks) and Müteveli from the Haremeyn-i Muhteremetn Foundations: Sultan Mahmud Han Foundation, Üsküdar Çinili Valide Sultan Foundation, Enderun Sultan Ahmed Han Library Foundation, Üsküdar Atik Valide Sultan Foundation, Şehzade Sultan Mehmed Foundation, Nûr-ı Osmanî Foundation, Eyyüb-i Ensarî Foundation, Galata Valide Sultan Foundation, Üsküdar Valide-i Sultan Ahmed Foundation, Haremeyn Foundation, Ayasofya-i Kebir Foundation, Sultan Ahmed Han Foundation (only the clerk of this foundation)	Grain Minister (Şıkkı Salis) and Tevkî Efendi
Voivode of Galata, who müteveli of the Sultan Ahmed Mosque and Haftan Agha	Reisülküttab and İrad-ı Cedid Defterdar (Şıkkı Sâni)
Nazır of Kısve-i sherife and Emin of Surre-i Hümâyûn	Sekbanbashı Agha, who deputy Janissary Agha and Şıkkı Evvel Defterdar
Haremeyn Accountant and Haremeyn Mukataacı	Qadi of Istanbul and Imam-ı Sâni Nakibüleşraf Qadi-asker of Anadolu and Rumeli and İmam-ı Evvel(with the muhızır and the çavuş of the nakib in front of them)
Reis-i Meşâyih: Ayasofya-i Kebîr Mosque Sheik, Sultan Ahmed Mosque Sheik, Sultan Süleyman Mosque Sheik, Sultan Bayezid Mosque Sheik, Fatih Sultan Mehmed Mosque Sheik, Nur-ı Osmanî Mosque Sheik, Sultan Selim Mosque Sheik, Eyüb Mosque Sheik, Laleli Mosque Sheik, İstanbul Valide Sultan Mosque Sheik, Şehzade Sultan Mehmed Mosque Sheik, Üsküdar Valide Mosque Sheik, Ayazma Sultan Mustafa Mosque Sheik, Beylerbeyi Sultan Abdülhamid Mosque Sheik, Hasköy Valide Sultan Mosque Sheik	Kaimakam Pasha and Sheik al-islam
Humbaracı Agha and Lağımcıbashı Agha	Kethüda of Baltacılar and his officers
	Kethüda of Saray-ı Hümâyûn, Saray-ı Hümâyûn Agha and Ser-Hazinedâr-ı Enderun
	Bâbüssaâde Agha
	Kozbekçi and Teberdaran
	Ağababası Agha and Tahterevancıbashı Agha
	Kısve-i sherife
	Dârüssaâde Agha
	Oda Lalası Agha
	Yedek-hâ

Map 1: Kisve-i Sherife Cortege Route.¹⁰



This majestic procession, in which muezzins and dervishes marched in front of the Kisve-i sherife with takbirs and tawhids, began at the Sultanahmet Mosque and proceeded along Divanyolu, passing in front of the Üçler Mosque and Peykhane. From there, the procession continued past the Valide Sultan Bath (Çemberlitaş). The cortege proceeded in front of the Nuruosmaniye Gate, passed by the Çaylak Lodge and Beyhan Sultan Palace, and turned down at the corner of Cigala Bey Palace. From this location, the procession advanced in the direction of Yusuf Efendi Sebil (Fountain), turning the corner at Beşir Ağa Mosque. The cortege proceeded beneath the Alay Kiosk, ascended the Soğukçeşme slope, and arrived at the Bâb-ı Hümayûn, the primary gate of Topkapı Palace (A.}d, 355, vr. 58a) (Map 1).

Eventually, the kisve-i sherife, accompanied by a magnificent cortege and observed by the populace of Istanbul, arrived at the gate of the Topkapı Palace. The cortege entered through the bâb-ı hümayûn, and as is customary, everyone dismounted when they reached the middle gate of the Topkapı Palace. The kisve-i sherife was then escorted by state officials to the harem-i hümayûn. Prayers were offered at this location, after which the kisve-i sherife boxes were removed from the procession. With the help of Yazıcı Efendi, the boxes were brought through the

harem gate and placed in the mosque reserved for the Harem Aghas. Finally, those who contributed to their production were ceremoniously dressed in hil'at and fur in the presence of the Dârüssaâde Agha (A.}d, 355, vr. 58a-b) (Table 2).

Following the distribution of rewards to individuals contributing to the production of the kisve-i sherife, the majority of those present departed for their residences. However, certain officials, including the SheikhuIslam, Kaimakam Pasha, Qadi-zasker of Anadolu and Rumeli, Naqibal-ashraf, Qadi of Istanbul, and Defterdar Efendi, proceeded to the divan room to repose in the company of the Dârüssaâde Agha. They were served coffee and subsequently dispersed to their respective households (A.}d, 355, vr. 58b).

A few days later, the kisve-i sherife, entrusted to Mehmed Efendi (Ahmed Vasıf Efendi, pp. 611-612), was transported to Alexandria aboard a ship chartered by Russian Captain Panayi.¹¹ According to the Târîh-i Mısır, on October 25, the Kaaba cover brought from Istanbul was transferred to the "Meşhed-i Hüseyini" (Icacan, 2020, p. 257). This marked the fourth and final instance during Sultan Selim III's reign that the Kaaba cover was produced in Istanbul due to the French occupation of Egypt, before being delivered to Mecca.

¹⁰ The map was prepared by Assoc. Prof. Mustafa Kahraman.

¹¹ Panayi's ship was rented for 4,500 gurus to carry the kisve-i sherife. When 1,500 gurus was missing from the payment made to the captain who safely took the relics to Alexandria, the situation was reported to the administration by the Russian envoy extraordinary. Subsequently, the captain's incomplete payment was completed and the necessary information was recorded in the Başmuhasebe. See: C.A.S., 103/4668.

To Yazıcı Efendi erkân-ı semmur fur 1	To Nazır of Kisve-i Sherife erkân-ı semmur fur 1	To Teşrifatî Efendi erkân-ı semmur fur 1	
To Kisedâr-ı Teşrifât Efendi hil'at 1	To First and Second Katib of Nazır of Kisve-i Sherife hil'at 2	To Serasercibashî hil'at 1	To Serracbashî hil'at 1
To Kethüda of Teberdarân hil'at 1	To Kozbekchibashî hil'at 1	To Hasekibashî hil'at 1	To Haseki of Kapı hil'at 1
To Ser-Halîfe-i Yazıcı Efendi hil'at 1	To Teberdarân's Vekilharc hil'at 1	To Ser-Bölük-i Teberdarân hil'at 1	To Ser-Oda-i Teberdarân hil'at 1
To Ser-Kilerci-i Teberdarân hil'at 1	To Tahterevâncibashî hil'at 1	To Aghababasî hil'at 1	To Ser-mu'temed and Mutemed-i sani of Kisve-i Sherife hil'at 2

Table 2: Persons Rewarded for Their Labor in the Production of the Kisve-i Sherife.

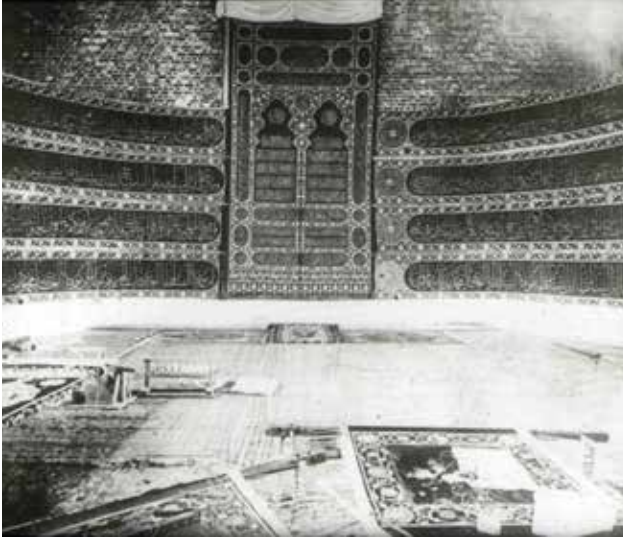
From this date on, while the kisve-i sherife continued to be prepared under Ottoman rule in Cairo, the situation changed after the occupation of Hejaz by the Wahhabis in 1806 and the sending of cover on behalf of the state was disrupted (TS.MA.e, 877/69; HAT, 344/19635-F). Moreover, until 1812, Emir of Wahhabi Imam Saud bin Abdulaziz had the cover made himself. As a matter of fact, even the cover that was supposed to be changed on the occasion of the accession of Sultan Mahmud II, who ascended to the throne at this date range, could not be sent (Uzunçarşılı, 1972, p. 66). After the Hijaz was taken back, in the sixth year of Sultan Mahmud II's reign (1814), a kisve-i sherife was prepared in Istanbul, this time in the palace, and sent with the Emir of Surre and the cover was replaced with the old one (TS. MA.e, 1256/7; HAT, 1301/50619; HAT, 346/19699-A; Uzunçarşılı, 1972, p. 66). Later, as a result of the region returning to Ottoman rule, the production and sending of the Kaaba cover continued in Cairo on behalf of the sultans. In 1817, the fabric factory established by the Governor of Egypt, Kavalalı Mehmed Ali Pasha, in Kharanfash, Cairo, was specialized for the production of kisve-i sherife (Porter, 2012, p. 263). While the Kaaba cover was regularly prepared here, years after Sultan Mahmud II, during the reign of Sultan Abdülhamid II, a cover was sent from Istanbul to Kaaba. Sent in 1908, the production of this kisve-i sherife was carried out

at the Hereke Fabric Factory (İpek, 2016, p. 119; Yavuz, 2018, p. 212-213). The last cover prepared in Istanbul is dated 1916 and belongs to the reign of Sultan Mehmed V. Although this cover, whose writings were prepared by the famous calligrapher of the period, Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer, (Figure 4-5) was shipped from Istanbul, it could not be taken further than Damascus due to the war and could not be laid on the Kaaba. (Derman, 1989, pp. 543-544; Ünver, 2010, p. 75; Derman, 2015, pp. 124-125). Thus, while the sending of the cover from Istanbul ended, the factory established by Kavalalı, in the name of Darü'l-Kiswa, maintained its operations until 1962, even after the dissolution of the Ottoman Empire, continuing the tradition of preparing covers for the Kaaba (Uzunçarşılı, 1972, p. 66; Porter, 2012, p. 263; Tezcan, 2017, p. 60).

Conclusion

The Kaaba, a structure that has been regarded as sacred and treated with profound respect since its construction, has been covered with a layer of tradition that dates back to the earliest periods of history. The fabrics utilized for this purpose have been meticulously selected, reflecting a commitment to preserving the integrity of the tradition. It is documented that even prior to the advent of Islam, individuals sought to have the honor

Figure 4-5: The Kaaba Cover Prepared by Ismail Hakki Altunbezer, Photograph Taken in Medresetü'l-Hattatîn (Prof. Dr. Çiçek Derman's Archive ¹²).



of covering such a sacred structure, competing for this privilege. Indeed, there were times when individuals sought to cloth the structure, and the weight of the overlapping fabrics threatened its stability.

Until Islam, there was no specific discipline in the matter of covering, but this situation changed during the time of Prophet Muhammed. The Kaaba, having been purified of idols and reconstructed, commenced the adornment with precious coverings provided by designated individuals, and the directive was issued that these coverings should be replaced at designated intervals. For the Islamic caliphs who succeeded him, the ritual of covering the Kaaba was accorded significant importance.

For instance, Caliph Umar implemented a system for manufacturing the Kaaba cover in Egypt and financing it through the Beytül-mâl. With the transition of the caliphate to the Mamluks, a specific organization was instituted for the management of the Kaaba cover. The financial underpinnings of the cover's procurement, formerly stemming from the Bayt al-Mal, underwent a shift, with the financial burden being shouldered by certain Egyptian villages. Concurrently, a production facility was established in proximity to the Imam Hussein Mosque in Cairo.

Following the conquest of Egypt in 1571, the responsibility for the Kaaba cover, in conjunction

with the services for the Haremeyn, was transferred to the Ottoman Empire. Sultan Selim I, who had assumed the title of caliph, played an instrumental role in all aspects of the Kaaba cover production during his reign in Cairo. This commitment to the Kaaba cover was also reflected in the actions of subsequent sultans, who continued to prioritize this important ritual.

The events that took place in 1798 were also a result of the Ottoman sensitivity on this issue. Because the entire production process of the kisve-i sherife, which had been manufactured in Cairo according to its own rules until that date, was disrupted due to the occupation of Egypt by French soldiers under the command of Napoléon Bonaparte. Although the Ottoman State made attempts to retake Egypt and some positive results were Obtained, the situation in Cairo did not show sufficient improvement for the production of the cover. The Ottoman administration, which considered it its duty to serve the Kaaba, was alerted immediately because it would not leave this sacred structure without a cover.

In a practice that defies historical precedent within the state, the colonnades of the Sultanahmet Mosque courtyard in Istanbul were adorned with fabric, thereby transforming the space into a workshop. The Kaaba cover, a unique specimen in terms of its production and design and its distinctive shape, was first produced in 1798 in Istanbul. This innovation led to the

¹² I would like to thank Prof. Dr. Çiçek Derman for allowing me to use these two photographs from her private archive.

integration of a new element into state ceremonies, as evidenced by Ottoman archival records. The cover, crafted in the courtyard of the Sultanahmet Mosque, was transported to the Topkapı Palace in a grand procession, accompanied by high-ranking state officials in their most ostentatious attire, witnessed by the populace of Istanbul. This cover, which was not sent from Egypt but from Istanbul, was carried to the Kaaba with the Hajj caravan and placed there in its designated position. Moreover, due to the ongoing

French occupation, the Kaaba cover was produced at the Sultanahmet Mosque for three more years in a row after 1798. As documented, the Ottoman Empire, which did not leave the Kaaba without a cover until Egypt was liberated from occupation, ensured that the covering was accompanied by ceremonies. For a period of four years, the completion of the Kaaba cover's production and its departure to Mecca were celebrated with ceremonies in Istanbul, the capital of the Ottoman Empire.

BIBLIOGRAPHY

The Directorate of State Archives of the Presidency of the Republic of Türkiye, Ottoman Archive Documents

A.}d (Sadâret Defterleri), 354, vr.8b-10b; 355, vr.57b-60a.

C.AS (Cevdet Askeriye), 103/4668, 21st December 1801.

C.EV (Cevdet Evkâf), 131/6532, 22nd August 1801.

EV.d (Evkâf Defterleri), 38338, 16th January 1799.

HAT (Hatt-ı Hümayûn), 93/3795, 19th July 1800; 93/3795-A, 18th May 1800; 109/4340; 109/4340-A, 24th April 1801; 109/4340-B; 109/4340-C; 112/4494, 1798; 113/4507; 113/4507-A; 344/19635, 9th March 1808; 344/19635-F, 9th March 1808; 346/19699-A, 25th November 1814; 1301/50619; 1471/46, 10th January 1799; 1480/33.

TS.MA.e (Topkapı Sarayı Evrakı), 877/69, 18th January 1808; 1256/7, 24th June 1814.

Books and Articles

Ağca-Diker, S. (2016). Surre-i Hümayûn ve Geleneksel Teşrifatı. In: S. A. Kahraman (Ed.), *Surre-i Hümayûn*. (pp. 65-95). Istanbul: IBB Kültür A.Ş.

Ahmed Cevdet Paşa. (H.1309). *Târîh-i Cevdet (Tertîb-i Cedîd)*. Dersaâdet: Matba'a-i Osmâniyye.

Ahmed Vasıf Efendi. (2017). *Mehasinü'l-asar ve Haka'iku'l-ahbar [Osmanlı tarihi (1209-1219/1794-1805)]*, (Ed. H. Sarıkaya). İstanbul: Çamlıca Basım Yayın.

Atalar, M. (2015). *Osmanlı Devletinde Surre-i Hümayûn ve Surre Alayları*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı İlmi Eserler.

Ayaz, B. (2014). *Hilafet ve Siyaset: Osmanlı Devleti'nin Hac Hizmetleri (1798-1876)*. PhD Thesis. Istanbul: Marmara University.

Derman, U. (1989). "Altunbezer, İsmail Hakkı". *İslâm Ansiklopedisi*. Vol. 2. Istanbul: Türkiye Diyanet Foundation. 543-544.

Derman, U. (2015). *Medresetü'l-Hattâtîn Yüz Yaşında*. Istanbul: Kubbealtı.

Ebü'l-Velîd Muhammed b. Abdullah el-Ezrakî (2017). *Ahbâru Mekke: Mekke Tarihi*. Ankara: Ankara Okulu Yayınları.

Emecen, F. M. (1993). "Cezzâr Ahmed Paşa". *İslâm Ansiklopedisi*. Vol.7. Istanbul: Türkiye Diyanet Foundation. 516-518

Emecen, F. M. (2017). *Yavuz Sultan Selim*. Istanbul: Kapı Yayınları.

Erkal, M. (1992). *Beytül-mâl. İslâm Ansiklopedisi*. Vol. 6. Istanbul: Türkiye Diyanet Foundation. 90-94.

Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehmed Zillî. *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*; İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar 5974, Süleymaniye Kütüphanesi Pertev Paşa 462, Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Beşir Ağa 452 Numaralı Yazmaların Mukayeseli Transkripsiyonu-Dizini (Vol. X) (Eds. S. A. Kahraman, Y. Dağlı, R. Dankoff). Istanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Eyüb Sabri Paşa. (2018). *Mir'âtü'l-Haremeyn: Mir'ât-ı Mekke* (Eds. Ö. F. Can - F. Z. Can). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Faroghi, S. (1994). *Pilgrims and Sultans; The Hajj under the Ottomans 1517-1683*. London: I.B. Tauris.
- Gurulkan, K. (2014). *Halep'te Bulunan Haremeyn Evkâfı ve Surre, Waqfs in Ayntab & Aleppo*, II, 345-365.
- Halil Nûri Bey. *Nûrî Tarihi*. Süleymaniye Library. Aşir Efendi. N.239.
- Icacan, H. M. (2020). *Mustafa Behcet Efendi ve 'Târih-i Mısır' Adlı Tercümesi (İnceleme ve Metin)*. Master's Thesis. İstanbul: İstanbul University.
- İpek, S. (2016). Dersaadet'ten Haremeyn'e Gönderilen Örtüler. In S. A. Kahraman (Ed.), *Surre-i Hümayûn* (pp.97-127). İstanbul: IBB Kültür A.Ş.
- Kabakçı, E. (2010). Napoléon Bonaparte'ın Mısır Seferi (1798-1801). In S. Kenan (Ed.) *Selim III and his Era from Ancien Régime to New Order* (pp.339-350). İstanbul: Isam.
- McGregor, R. (2009). Dressing the Ka'ba from Cairo: the aesthetics of pilgrimage to Mecca. In D. Morgan (Ed.), *Religion and Material Culture: The Matter of Belief* (pp. 247-261). New York: Routledge.
- Muhammed el-Emîn el-Mekkî. (2009). *Osmanlı Pâdişâhlarının Haremeyn Hizmetleri*. İstanbul: Çamlıca Yayınları.
- Philipp, T., & Perlmann, M (Ed.). (1994). *Abd al-Rahman al-Jabarti's history of Egypt: Aja'ib al-athar fi'l-tarajim wa'l-akhbar*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Porter, V. (2012). Textiles of Mecca and Medina. In V. Porter (Ed.), *Hajj: Journey of The Heart of Islam* (pp.257-265). London: The British Museum Press.
- Porter, V. (2013). The Mahmal Revisted. In V. Porter (Ed.), *The Hajj: Collected Essays* (pp.195-205). London: The British Museum Press.
- Sarıkaya, H. (2018). Mısır'ın İşgali (1798-1801) Karşısında Osmanlı İdaresi ve Toplumu. In M. Ünver & M. Tanrıverdi (Eds.), *Birinci Dünya Savaşı Odağında Tarih Boyunca Savaş* (pp. 447-475). İstanbul: Hiperyayın.
- Tezcan, H. (2017). *Kutsal Mekânlarda Kutsanmış Örtüler; Topkapı Sarayı'ndan Örneklerle Kâbe Örtüleri*. İstanbul: Masa Yayınları.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1972). *Mekke-i Mükerrerme Emirleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ünal, S. (2001). "Kâbe". *İslâm Ansiklopedisi*, Vol.24. İstanbul: Türkiye Diyanet Foundation. 14-21.
- Ünver, A. S. (2010). Tuğrakes İsmail Hakkı Bey. In Y. Çağlar (Ed.), *Bir Fotoğrafın Aynasında İstanbul'un Meşhur Hattatları* (pp. 59-75). İstanbul: IBB Kültür A.Ş.
- Yavuz, D. (2018). *Crafting an empire: The Hereke Factory Campus (1842-1914)*. PhD Thesis. New Jersey: New Jersey Institute of Technology.
- Wasti, S. T. (2005). *The Ottoman Ceremony of the Royal Purse*. Middle Eastern Studites 41(2), 193-200.

APPENDIX

Transcript of the Expenditure Record of the Kiske-i sherife Produced in the Courtyard of the Sultanahmet Mosque in 1798 ¹³

Nesc ve i'mâli ba-fermân-ı âlî uhde-i çâkeraneme ihâle buyurulub bî-tevfîk-i te'âlâ tesviye ve ikmâl kılınan mübârek kiske-i şerife-i Beytullahu'l-harâm ve perde-i münîf bâb-ı mağfiret fercâm ve miftâh-ı şerîf kisesi ve kuşak-hâ ve makâm-ı İbrahim Aleyhisselâm kıt'alarına sarf olunan mebâliğin defteridir ki ber-vech-i atî zikr ve beyân kılınur.

Masârifât-ı tanzim-i edevât ve levâzımât-ı destgâh-hâ berây-ı nesc kiske-i şerife 'adet 22

Guruş Para

788	13	Kiriş ez-a'zam levâzımât-ı destgâh-hâ mübâyâ'a şode gayr-ı ez-mevcûd-ı esnâf takım 20 beher takımı, 'adet 425 yekûn 'adet 8500 <u>100</u> 8600
748		Nakş-bendçün müşte ta'bîr olunur bükülmüş rişte-i penbe beher destgâh-hâ tahmînen kıyye 8 mübâyâ'a şode kıyye 176 kıymet 170 bu dahi kezâlik mevcûddur.
36		Virdlik ta'bîr olunur kirişlerin târ-ı meşdûde rabtiyçün rakîk rişte-i penbe deste 120 kıymet 12 bu dahi,
285		Nire ta'bîr olunur gücü i'mâliçün mübâyâ'a olunan bükülmüş ibrişim kıyye 7,5 kıymet 38 guruş gücileri mevcûddur.
76		Berule? ta'bîr olunur kiske-i şerife kıt'alarının kenarı hemvâr olmak için târ-ı meşdûde ilâve olunan bir nev' kalın ibrişim kıyye 2, kıymet 38
8		(?) ta'bîr olunur bir nev' rişte-i penbe berây-ı rabt-târ destgâh-hâ, kıyye 2, kıymet 160
1.941		
32		Nakş kelekî ta'bîr olunur destgâhların fevkinde istihdâm olunan halifelerin nukuş-ı kiske-i şerîfeyi müşte riştelerinden temyîz ve tanzîm için isti'mâl eyledikleri ahen çenberli çatal gayr-ı ez-mevcûd 'adet 18 kıymet 80
55		Şerit kelekî ta'bîr olunur kiriş târlarının müşte riştelerine tatbikiçün beher destgâhda ikişer adet isti'mâl olunan şimşirden ma'mul lazîme-i gayr-ı ez-mevcûd, çift 17, kıymet 130
16,5		Nakş hamûdi? ta'bîr olunur müşte rişteleri rabt olunan beher destgâhda altışar adet bir nev' lazîme-i haşebi gayr-ı ez-mevcûd, 'adet 132, kıymet 5, bu dahi mevcûddur.
100		Şerit hamûdi ta'bîr olunur kiriş târları iki taraftan bend olunan şimşirden ma'mul kalın ağaçlar çift 20, gayr-ı ez-mevcûd kıymet 200 mevcûddur.
23		Nire şişi ta'bîr olunur gücü rişteleri bend olunmak için beher destgâha on dörder 'adet bir nev' çüb-ı ma'mul, yekûn 308, kıymet 3 bunlar dahi gücü üzerinde mevcûddur.
2.171		
40		Maymuncuk ve taraklık ta'bîr olunur destgâhların fevkinde tuğla âvihte olunan edevât gayr-ı ez-mevcûd, takım 20, kıymet 80 bu dahi mevcûddur.
22	2	Petahta ta'bîr olunur ayaklık edevâtı gayr-ı ez-mevcûd, takım 21, kıymet 42 mevcûddur.
16,5		Metit ta'bîr olunur kumaşın hemvâr olmasıçün üzerine rabt olunan ucu iğneli bir gûne lazîme, takım 22, kıymet 30 mevcûddur

9,5	19	Puşur nevredi ta 'bir olunur şimşirden ma'mul bir nev' lâzıme gayr-i ez-mevcûd, 'adet 21, kıymet 19 mevcûddur.
5,5	4	Makara-i çillekeş berây-ı lâzıme-i târhây-ı puşur beher destgâha, 'adet 3, gayr-i ez-mevcûd 'adet 56, kıymet 4 bu dahi.
2,5	10	Çûb makara-i çillekeş berây-ı kürdaniden makar-hâ, 'adet 22, kıymet 5 bu dahi.
2,5		Çûb çillekeş puşur berây-ı pîçîden târhay-ı puşur 'adet 66, kıymet 4,5 bu dahi.
2.271	<u>62</u> 2	
80	12	Tarak destgâh-hâ, 'adet 22, kıymet 146 mevcûddur.
0,5	12	İşni ta'bîr olunur târ-ı meşdüde arkırı vaz' olunan bir gûne alet gayr-i ez-mevcûd, 'adet 16, kıymet 2, mevcûddur.
1,5		Rahte ta'bîr olunur destgâhların tefesi âvihte olunan bir nev' lazıme-i gayr-i ez-mevcûd, takım 3, kıymet 20
0,5	5	Patat ta'bîr olunur nevrede vaz' olunan çûb gayr-i ez-mevcûd, 'adet 5
1		Düze çubuğu ta'bîr olunur kumaşın kat'ına karîb vaz' olunan mevûn ve ince cûb, 'adet 40, kıymet 1
10		Cehre-i berây-ı pîçîden harîr-i argaç, adet 100, kıymet 4
15		Buş ta'bîr olunur bir gûne haşebî mâsura, 'adet 1200, beher yüz danesi 50 para bir mikdarı mevcûddur ki.
9		Tuğla berây-ı âvihten ber-edevât destgâh-hâ, adet 900, kıymet 40 bunun dahi bir mikdarı mevcûddur.
2.379	31	
157,5		Ecnas (?) bend ü sed levâzımât ve edevât ve destgâh-hâ ve rabt perde-hâ ber-kıbâb ve sakf-ı camî-i şerîf ve pîçîden sahhar-yat?
9		Sanduk kıt'a berây-ı vaz'-ı harîr ve levazımat mevcûddur.
377,5		Bahâ-i ecnâs-ı keraste ve elvâh berây-ı inşa-yı destgâh-hâ ve levâzımât-ı muhafaza eş sarf şode gayr-i ez-bâz dâde-i kerasteciyân.
150,5		Bahâ-i mismâr-ı mütenevvia berây-ı inşa kerden-i destgâh-hâ edevât ve levazımateş.
490		Yevmiye-i neccerân ve amele berây-ı inşa ve nesc-i destgâh-hâ, 'adet 32 ve meremmat ve tanzîm-i levazımateş tesviye-i sûtün-hâ-i perde-hâ perde-hâ berây-ı muhafaza-i destgâh-hâ ibtidâ-i kârde otuz iki destgâh inşa olunub on adedi isti'mâl olunmadığından ol zaman fesh olundu.
80		Yevmiye-i mu'temedan ve ba'zı müstahdimîn-i hidemât-ı kisve-i şerîfe.
296		Masârif-i hammâliye-i keraste-i destgâh-hâ berây-ı nakl Sultan Ahmed ve baz be-dekâkîn-i kerasteciyân ve nakliyye-i mevâdd-ı sâire.
3.949,5		

Kıymet-i harîr mübâya'a şode berây-ı kisve-i şerîfe ve masârifât-ı imaliye-i harir ve nesciye ve mevadd-ı saire ez-müteferri'at

Guruş Para

1.878	Harîr-i hâm tefe 52 dirhem, 70 beher tefesi dirhem 600, kıymet 36 guruş.
179,5	Def'a harîr-i ham tefe 5, dirhem 15, kıymet 35,5 guruş.
517,5	Def'a harîr-i ham tefe 15, kıymet 34,5
1.370	Def'a harîr-i ham tefe 40 kıymet 34 guruş 10 para.
	112 85
3.945	
	Mübâya'a olunan harîr yekûnu
	Bi-hesab-ı kıyye
	221 dirhem 180
	206 kisve-i şerîfe kıt'alarının vezni
	15
	işbu harîr destgâhlarda meşdûd ve puşur bakiyesidir ki elyevm destgâhlar âlâtı üzeredir
168	Destgâhlara tiz-elden argaç irişdirilmesiçün kazzâz esnafından mübâya'a olunan bükülmüş harîr, tefe 4, kıymet 42
420	Def'a esnaf-ı mezkûrdan mübâya'a olunan yalnız nakadlanmış harîr, tefe 10, kıymet 42
117	Def'a esnaf-ı mezkûrdan mübâya'a olunan nakadlanmış harîr, tefe 3, kıymet 39
510	Çehre-i poti ta'bîr olunur beher destesi biner dirhem olarak mübâya'a olunan bükülmüş harîr, deste 6 kıymet 85 berây-ı lazime-i argac
192,5	Def'a çehre-i poti harîr, deste 2 dirhem 350, 82 kıymet
179,5	Kisve-i şerîfenin kenarına vaz' olunan fısdıkî boyalı harîr için kılabdancı poti ta'bîr olunur keزالik beher bin dirhemi bir deste olmak üzere mübâya'a olunan, 150 dirhem, deste 2,5
12	Beyaz harir berây-ı nesc-i bayrak, 96 dirhem, 5 guruş
5.544	
199,5	Üstâdiye-i i'mâl-i meşdûd ve puşur berây-ı tar-ı kisve-i şerîfe, takım 22, be-hesâb-ı tefe 57, kıymet 3,5 guruş.
171	Ber-vech-i meşrûh meşdûd ve puşûrlara sarf olunan elli yedi tefe harîr-i ham bükülmek için cehrelere sarub nakd ve amâde eden nakkâdların iktizâ eden ücret-i nakkâdiyesi behr tefesi 3 guruş.
220	Ücret-i nakkâdine harîr pud ki argaç ta'bîr olunur der defa-i ula piş ez-pîçide şoden gayr-i ez mübâya'at bükülmüş, kıyye 110, beher kıyyesi 2 guruş.
286	Ücret-i nakkâdine harîr-i pud der-def'a-i sâniye ya'ni argaç harîri mukaddema bir def'a nakkadlanub ve dolabda bükülüb ba'dehu boyandıktan sonra kemhacı esnafın boyanmış harîri masuraya sarılmak için harîr-i mezkûr boyandıktan sonra tekrar cehrelere sarılub nakd olunmak san'at-ı mezkûr lazimesindendir kıyye 143, kıymet 2 guruş.
437,5	Üstâdiye-i dolab berây-ı pîçide şoden-i harîr gayr-i ez-mübâya'at bükülmüş tefe 125, kıymet 3,5

46		Meşdûd ve puşurların suhuletle i‘mâline vesiletten paçasuyu, nişasta ve sair edeviye ile terbiye ve tanzimiçün haşer ta‘bîr olunur bir nevî san‘at masârifâtı ve yevmiye-i sandalcıyân
6.904		
60		Kisve-i şerîfenin târî olan meşdûd ve puşurların tenkîh ve rabitası ve neverd ta‘bîr olunan edevata sarıb tanzîm eylemek içün bikâr esnafına verilen üstâdiye.
180		Beher destgâha yedişer aded nire i‘mâli ücreti ve sâlifü’z-zıkr meşdûd ve puşurların gücü ta‘bîr olunur i‘mâl olunmuş nireye rabt ve bendi üstadiyesi için (?) esnafına verilen,
60		İbtidâ-i kârde kılâbdâncı hanım oğlu nam zimmîden mübâyââ olunub badehu tar-ı meşdûde na-muvafık olduğundan mesfûre red-olunan kalın dürüş harîrin nakkâdiye ve mancınık masarifi
30,5	13	Berây-ı resm-i mîri-i meşdûd.
100		Üstâdiye-i nakşbend.
228		Nakşbendin bend ve i‘mâl edib ihtira‘ eylediği nakş müştelerinden sair destgâhlara nakş nakline kûre-çîn ta‘bîr olunur bir nevi san‘ât icra için kemhâcı halifelerin üstâdiyesi kûre-çîn alınan destgâh, ‘adet 19 kıymet 12
35		Kitre berây-ı sâyide-i rûy-ı kumâş, kıyye 10, 140 kıymet
3.710		Üstâdiye-i kisve-i şerîfe beher kıt‘ası yirmi dörder zirâ‘ hayyâtî tûl ve birer zirâ‘ ve ikişer rub‘ arz olarak nesc ettirilen altmış beş kıt‘a ve numûnelerin yekûnı zirâ‘ 1.570 beher zirâ‘ üstâdiye 3 guruş
12.309		

Mübarek kisve-i şerîfe nesc ve ikmâl kılındıktan sonra tanzîm olunan levâzımât-ı mükteziyesi masârifâtı ve heyvâtîye vesâ‘ir müteferri‘atı

Guruş

151	5	Kisve-i şerîfe kıt‘alarının bi-minne-te‘âlâ mahallinde gerek sakf-ı şerîfe avîhte ve gerek aşağıda olan halkalara rabtiçün iktiza eden penbenden bükülmüş kalın resen (zirâ‘ 163) ma‘a-tınâb lâzıme kıyye 46,5, kıymet 30
227,5		Kisve-i şerîfe kıt‘aları dikildikten sonra takviyet istihkâmı içün çâdırcı esnâfına i‘mâl ve tanzîm ettirilib sarf olunan enli penbenden ma‘mul kulak kıyye 70, kıymet 130
60		Etrâf-ı kıta‘ât-ı kisve-i şerîfenin birbirine rabtiçün kebir düğme çift 80, kıymet 30
18,5		İbrişim ve iplik ve masârifât-ı sâire berây-ı duhten-i kisve şerîfe
90		Yevmiye-i terziyân neferen (10) istihdâm şode eyyâm 7, leyâlî 2, kıymet 40
90		Yevmiye-i çâdırcıyân neferen (12) istihdâm şode eyyâm 5, leyâlî 1 kıymet 50
5		Masârif-i ütü berây-ı kisve-i şerîfe
703		Kirpas-ı Gedüs berây-ı astâr-i kisve-i şerîfe top 225, kıymet 125
1.345		
368		Sahhâre berây-ı vaz‘ kisve-i şerîfe ve perde-i münif ve kuşâk-hâ ve sair levâzımteş çift 7 kıymet 52,5 guruş 2 para

14 Kilid-hâ berây-ı sahhâriyat vesair ‘adet 16, kıymet 35

150 Berây-ı masârifât puşîde-i sahhâriyât ber-haml

1.877

Masârifât-ı perde-i şerîfe-i kuşak-hâ ve makâm-ı İbrahim Aleyhisselâm küt‘aları ve kîse-i miftâh bâb-ı mübârek

Guruş Para

8.472 18 Ağır altunlu sırma miskâl 8.068 kıymet 32

329,5 12 Beyaz sırma miskâl 312 kırat 6 kıymet 32

2.120 10 Üstâdiye-i sırma berây-ı serrâcân miskâl 8.481 beher miskâli 10 para

252 Yevmiye-i oymacıyân berây-ı resm hutût neferen (5) istihdâm şode eyyâm ve leyalî 126 kıymet 80

29,5 Bazen hurdakârî küt‘alar için fi’at-ı maktû‘adan ziyâde tahammüli derece itâ olunan

11.214 40

132 Tosya şâlisi berây-ı zemîn-i kuşakhâ ve perde-i şerîf vesair top 22 kıymet 6 guruş

103,5 Kirpas-ı bâdbân berây-ı rabt ve tarsîs-i zemîn-i kuşakhâ ve perde-i mübârek ve sair top 23 kıymet 4.5

59,5 Kirpas-ı Haleb berây-ı astâr kuşakhâ ve ba‘zı levazımât sarf şode top 7 kıymet 8 guruş 10 para

7 Za‘ferân berây-ı sıbg resm-i hutût dirhem 70 kıymet 4

160,5 7 Sarı ibrişim berây-ı duhtin-i sırma kıyye 3 dirhem 53 kıymet 50 guruş

55,5 Siyâh harîr şerit berây-ı etrâf-ı kuşakhâ vesâ’ir zirâ‘ 167 kıymet 40

82,5 Yeşil ve kırmızı atlas berây-ı tırâz-ı perde-i şerîf zirâ‘ 22 kıymet 3.5 guruş 10 para

75 Burusakarî kutnî berây-ı astâr perde-i şerîf top 5 kıymet 15

11.889,5

45 Siyâh harîr-i kebîr püskül berây-ı ârâste şoden-i perde-i şerîf ‘adet 5

14 Harîr kebîr düğme berây-ı rabt-ı kuşakhâ çift 8 kıymet 70

1,5 Masarîf-i püskül ve kaytân berây-ı kîse-i miftâh

28,5 Çirîş berây-ı sâyiden zahr-ı mukavvâ ve tarsis-i resm-i hutût ber-zemîn kıyye 27 kıymet 44

15 Masârifât-ı destgâh-ı serrâcân ve elvâh-ı ıhlamur berây-ı oymacıyân ve masârifât-ı saire-i berây-ı işân destgâh Sultan Ahmed Cami-i Şerifi’nde mevcûddur

130 Üstâdiye-i Serrâcbaşî Seyyid ve Dervîş Ahmed Efendi

8,5 Masârifât-ı şilte berây-ı muhâfaza-i sırma der-numûne-i kuşâk

7,5		Kağıd mühresiz arslân berây-ı lazıme-i kuşâkhâ ve perde-i şerîf vesair deste 10 kıymet 30
5		Kağıd-ı battâl berây-ı lâzıme deste 2 kıymet 100
1		Kesme-i battâl deste 1
30,5	13	Telhis mukavvâsı berây-ı i‘mâl-i resm-i hutût ‘adet 137 kat 3 kıymet 9
3,5	10	Def‘a mukavvâ ‘adet 25 kat 2 kıymet 6
1,5		Battâl mukavvâsı ‘adet 5 kıymet 12
12.181,5	34 14	
8,5		Masârifât-ı heyyâtîye-i kuşakhâ ve perde-i şerîf
14		Masârifât-ı bayrak
13	8	Mum iskemlesi berây-ı serrâcân ki der-leyâlî istihdam şode ‘adet 33 kıymet 16 bir mikdarı mevcûddur
9,5	5	Mikrâs-ı som berây-ı işân ‘adet 35 kıymet 11 bir mikdarı mevcûddur
39,5		Kömür berây-ı huşk şoden-i resmhâ ve lâzıme-i kemhâciyân kıyye 85 kıymet 5
155	10	Mum berây-ı serrâcân kıyye 131 berây-ı kemhâciyân kıyye 76 yekûn kıyye 207 kıymet 30
8		Revgan-ı zeyt berây-ı ikâd kanâdîl-i ba‘zı mevzi‘-i cây-ı serrâcân kıyye 8 kıymet 40
12.429,5	37 17	
150		Berây-ı masârifât-ı ta‘am-ı serrâcân
47,5	10	Bahâ-i nân-ı azîz berây-ı işân
750		Berây-ı ücret-i hattât ve ressâm
150		Berây-ı masârifât-ı müteferrika
13.528,5	27 7	
3.949,5		Zahr-ı defterde yekûn-ı evvel
2.309		Yekûn-ı sâni
1.877		Yekûn-ı sâlis
31.664		
190		Baha-ı harîr bakıyye-i ez-nesc kisve-i şerîf
31.469		

Kayd şod defter-i kalem-i muhasebe-i Haremeynü’ş-şerîfeyn ba-kisvetü’l-şerîfe emr-i üslûb-ı be-marifet-i hazret-i Bilal Ağa ağa-i dârü’s-saâde el-nâzır fî 11 Ş[aban] sene 1213

HATTAT MEHMED ŞEVKET VAHDETÎ EFENDİ'NİN OSMANLI BANKASI İÇİN TASARLADIĞI BANKNOTLAR

Hasret GÜNDÜZ¹

Geliş Tarihi: 22.05.2024 Kabul Tarihi: 01.01.2025

ÖZ

Osmanlı Bankası, 4 Şubat 1863'te kurulduktan hemen sonra iki yüz kuruş, iki altın meci diye ve beş altın meci diye değerinde üç banknot ihraç etmiştir. Bu banknotların tasarımı ve hâkk (kazıma) işlemleri için dönemin önemli hattatlarından Vahdetî Efendi görevlendirilmiştir. Osmanlı Bankası için hazırlanan bu banknotlar, tarihî bir belge niteliği taşımanın yanı sıra, Vahdetî Efendi'nin tasarım gücünü de ortaya koymaktadır. Vahdetî Efendi, hattatlığın yanı sıra ressamlık, hakkâklık ve Kâtî sanatıyla da ilgilenmiş, çok yönlü bir sanatçı olarak tanınmıştır. Otuz sekiz yıllık kısa ömrüne birçok güzel eser sığdırarak veda etmiştir. Bu çalışmada, Vahdetî Efendi'nin hayatı ve sanat anlayışı incelenerek, onun sanat mirasını daha yakından tanımayı amaçlanmıştır. Ayrıca tasarımı, 1863 yılında Vahdetî Efendi tarafından gerçekleştirilen Osmanlı Bankasının ilk banknotlarını sanat çerçevesinde değerlendirerek tarihî süreci hakkında bilgiler verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Hat sanatı, Hattat, Banknot, Kâime, Mehmed Şevket Vahdetî.

ABSTRACT

THE BANKNOTES DESIGNED BY CALLIGRAPHER MEHMED ŞEVKET VAHDETİ EFENDİ FOR THE OTTOMAN BANK

The Ottoman Bank, shortly after its establishment on February 4, 1863, issued three banknotes with values of 200 kuruş, 2 gold meci diye, and 5 gold meci diye. The design and engraving of these banknotes were entrusted to one of the prominent calligraphers of the time, Vahdetî Efendi. These banknotes, prepared for the Ottoman Bank, not only serve as historical documents but also showcase Vahdetî Efendi's expertise in design. In addition to his mastery of calligraphy, Vahdetî Efendi was also involved in painting, engraving, and the art of paper cutting, gaining recognition as a versatile artist. He left behind many beautiful works during his short life of thirty-eight years. This study aims to explore Vahdetî Efendi's life and artistic philosophy, providing a closer look at his artistic legacy. Additionally, the first banknotes of the Ottoman Bank, designed by Vahdetî Efendi in 1863, will be evaluated in an artistic context, offering insights into the historical process.

Keywords: The art of calligraphy, Calligrapher, Banknote, Kâime, Mehmed Şevket Vahdetî.

¹ Yüksek Lisans, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Programı hasretgunduz3434@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4021-3380

Giriş

Mehmed Şevket Vahdetî Efendi 1249 / 1833'te İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Mahlası Vahdetî'dir. Hâcegân-ı Divanı Hümayun'dan Hacı Nûri Efendi'nin oğludur. Babasını on üç yaşında kaybetmesine rağmen iyi bir tahsil hayatı geçirerek devlet işlerinde memurluk görevine getirilmiştir. Dönemin bir geleneği olan dinî ilimlerden icâzet almış, aynı zamanda güzel sanatlara merakı dolayısıyla Sâlih Ferdi Efendi'den sülüs ve nesih yazı meşk ederek 1262 / 1846'da icâzet almaya hak kazanmıştır. Yazıda daha da derinleşmek adına dönemin ileri gelen hocalarından Kazasker Mustafa İzzet Efendi'den ders almaya başlamış ve hocası gibi sanatını en güzel şekilde icra etmeye muvaffak olmuştur. Celî sülüste Mustafa Râkım tavrıyla yazmıştır (Serin, 2010, s. 203). Sanata olan merakı hattatlığın yanında resim sanatı, hakkâklık ve kâtî



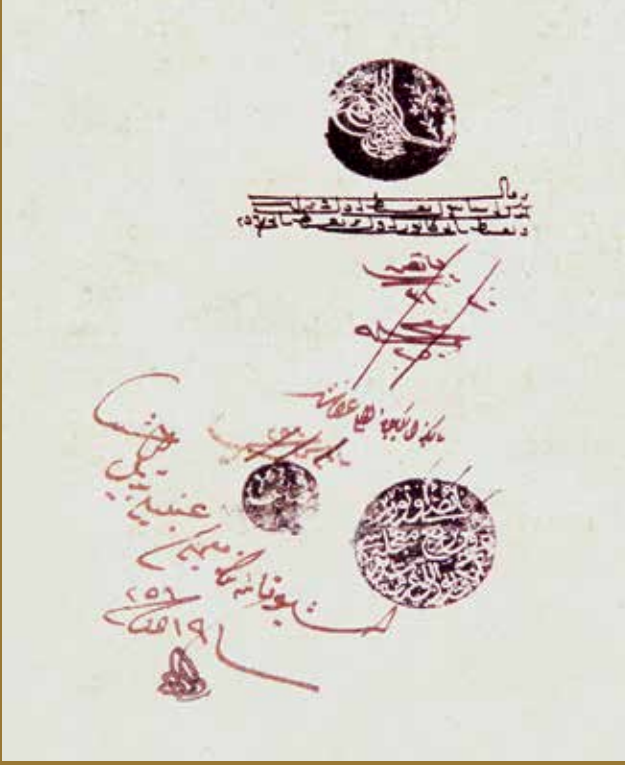
Görsel 1: Mehmed Şevket Vahdetî Efendi
Kaynak: (Refia Kerrâ Atasagun Fotoğraf Arşivi)

sanatıyla da uğraşmasını sağlamıştır. Vahdetî Efendi on dört yaşındayken Dîvân-ı Hümayun ve ardından mühimme kalemine alınmıştır. Dîvânî ve celî dîvânî yazıyı Nasîh Efendi'den meşk etmiş ve icâzet almaya hak kazanmıştır. Celî dîvânîdeki başarısını yazdığı bir menşur üzerinde göstererek memuriyet görevinde derece almış ve Dîvân-ı Hümayun Nişan kalemine terfi ederek rütbe-i sâniyeye ödüllendirilmiştir. İki defa posta pulları ve umumi tahvillerin (banknot) kompozisyonları için Paris'e gönderilmiştir (İnal, 2021, s. 342). Ayasofya Camii, Nuruosmaniye Camii, Nallı Mescit, Bursa Ulu Cami başta olmak üzere, birkaç türbede celî sülüs levha ve taş mahkuk yazıları olmasına rağmen nesih yazı çeşidinde eserleri pek azdır. Kâtî tarzında çalışmalarının örneklerine de rastlanmaktadır. Kısa ömrüne önemli merhaleler ve kalıcı eserler sığdıran Vahdetî Efendi, 22 Muharrem 1288 / 1871 tarihinde otuz sekiz yaşında vefat etmiştir. Eyüp'te Şeyhülislam Ebussuud Efendi haziresine defnolunmuştur. Vahdetî Efendi on dokuzuncu yüzyılın ortalarında yaşamış önemli hattatlarımızdandır. Aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin merkez teşkilatının üç büyük kolundan Dîvân-ı Hümayun kalemlerinden, mühimme kalemi² ve daha sonra nişan kalemi görevinde hizmet vermiştir. Divân-ı Hümayun, Osmanlı Dönemi'nde, merkez teşkilâtında bugünkü Bakanlar Kurulunun gördüğü görevi yapan bir kuruluştur. Devletin siyasi, idari, askerî ve mali işlerinin, her türlü davaların ve şikâyetlerin bakıldığı bölümdür (Tevfik, 1975, s.139). Vahdetî Efendi bulunduğu konum itibarıyla, Osmanlı tarihinde kurulan ilk resmî Osmanlı Bankası olma özelliğini taşıyan Bank-ı Osmani-i Şahane'nin 1863 yılında tedavüle çıkarmayı düşündüğü ilk banknotların tasarımlarını yapmakla görevlendirilmiştir. Nişan kalemi olarak görev yapmakta olan Vahdetî Efendi, hem tahvillerin kompozisyonu ve klişelerinin³ hazırlanması hem de resmî pullarının kompozisyonu için Paris ve Londra'ya gönderilmiştir. Osmanlı arşivindeki belgelere göre, Vahdetî Efendi'nin 1280 / 1863'te kullanımda olan eski evrâk-ı sahîha-i yerine kullanılacak pullara ait kalıpların yapımı göreviyle

2 Mühimme defterleri padişahın payitahtta bulunduğu sırada, sadrazam başkanlığındaki dîvan toplantısından çıkan emirlerin kaydedildiği defterlerdir (Genç, 2010).

3 Klişe: Baskıda kullanılmak amacıyla, üzerine kabartma resim, şekil, yazı çıkarılmış metal levha.

Paris'e gönderildiği (BOA, N. 1280/1863), ertesi yılın sonlarında 1281 / 1864 tedavüle çıkarılacak umumi tahvillerin kompozisyonunu çizmek üzere yeniden Paris'e gittiği (BOA, 1281/1864), kâimelerin klişelerinin hazırlanması için Londra'ya gittiği ve 1283/1866 yılında geri döndüğüne (BOA, 1283/1866) dair önemli bilgilere ulaşmaktadır. Osmanlı Bankasının tedavüle sürdüğü banknotlar arasında özellikle 5 liralık banknot, piyasada en uzun kalan banknot olma özelliğini taşımasının yanı sıra tasarım açısından da beğeni toplamış olacak ki 1914 yılına kadar ufak değişikliklerle basımına devam edilmiştir.



Görsel 2: Sultan Abdülmecid mühürlü 250 kuruşluk kâime (kâğıt para). El yazması kâime örneklerindendir (12 Ocak 1841) (BOA, TŞH, nr. 149).

Devleti Aliye-i Osmaniyye'nin İlk Kâimeleri⁴

Osmanlı Devleti, ilk banknotlarını sosyal ve yasal reformların gündeme geldiği Tanzimat Dönemi'nde tedavüle çıkarmıştır (Görsel 2). Banknotlar bu dönemde reformların finanse edilmesi amacıyla basılmıştır (TCMB, 2024). Kaynak sıkıntısını

gidermek adına başvurulan yöntemler kısa süreli çözümler olmaktan öteye gidememiştir. Devletin finansman ihtiyacını karşılamak adına 1840 yılında "Kâime-i Nakdiye-i Mutebere" adıyla, günümüz Türkçesiyle "para yerine geçen kâğıt" tedavüle sürülmüştür. Bu kâğıt paralar bildiğimiz manada günlük mal alım satımı ya da hizmet karşılığı ödenen para niteliği taşımamaktaydı; faiz getirili borç senedi ya da hazine bonosu niteliğinde kullanılmak üzere çıkarılmıştı. İlk dönemlerde kâimelerin elle yapılması nedeniyle zamanla taklit edilip çoğaltılması, kâimeye olan güveni azaltmıştır. Sahteciliğin ve kalpazanlığın önüne geçmek için 1842 yılından itibaren kâimeler, matbaayla basılmaya başlanmış ve el yapımı olanlarla değişimi sağlanmıştır. Osmanlı Devleti, 1862 yılına kadar çeşitli şekil ve miktarlarda kâime ihraç etmiştir. İlk Osmanlı bankası, 1856'da İngiliz sermayesiyle kurulan "Bank-ı Osmani"dir. 1863 yılındaysa Fransız ve İngiliz ortaklığıyla "Bank-ı Osmani-i Şahane" adıyla devlet bankası niteliği kazanmıştır (Akyıldız, 1996, s.106).

Bank-ı Osmani-i Şahane ve İlk İhraç Ettiği Banknotlar

Osmanlı Bankasının tedavüle süreceği ilk banknotların basımı, bir İngiliz matbaası olan ve o dönemde birçok ülke ve bankanın kâğıt paralarının basımını gerçekleştiren Bradbury, Wilkinson & Co. Matbaasına sipariş edilmiştir. Bank-ı Osmani-i Şahane kuruluşunun ardından iki yüz kuruş değerinde banknotları tedavüle sürmüştür. 1863'te İstanbul'da, 1864-1869 yılları arasında da İzmir'de tedavüle sürülen iki yüz kuruşluk banknot, 8 Mayıs 1868'de piyasadan çekilip hemen ertesi günü beş liralık banknot piyasaya sürülmüştür. Beş liralık banknotun ihracından iki yıl sonra renk ve değer farkının dışında neredeyse aynısı sayılabilecek iki liralık banknotlar tedavüle sürülmüştür. Beş liralık banknotu basan matbaa Bradbury, Wilkinson & Co. ve bankanın Londra şubesinin yazışmalarından anlaşılıyor ki Ağustos 1866'da tasarımı tamamlanıp on bin adet basılan beş liralık banknot, iki yüz kuruşluk banknotlara rağbetin tatmin edici seviyeye ulaşmaması nedeniyle 8 Mayıs 1868'e kadar kasalarda bekletilmiştir (Eldem, 1998 s. 41). Osmanlı

⁴ Osmanlı maliyesinde kâğıt para için kullanılan tabir.



Görsel 3: Osmanlı Bankası kasa daresi, Osmanlı Dönemi'ne ait banknotların teşhir edildiği bölüm. (Fotoğraf: Hasret Gündüz).

Bankasının en başarılı banknotu sayılan mavi beş liralıklar 1914 yılına kadar basılmıştır. Osmanlı Bankası, kuruluşunun akabinde piyasaya geçici hisse senetleri çıkartmıştı. 1864'te bu hisse senetlerinin asıllarıyla değişikliği söz konusu olduğunda bunların basımında beklenmedik sorunlarla karşılaşmıştı. Hisse senetlerinin Osmanlı Türkçesi, İngilizce ve Fransızca olmak üzere üç lisanda basılması gerekmektedir. Özellikle Osmanlı Türkçesiyle yazılan metnin Londra'da bulunan ve basım işiyle ilgilenen kişiler tarafından gerektiği gibi kontrol edilemeyeşi, işlerin daha da karışmasına sebep olmuştu. Türkçe metnin yazımı için Paris'te bulunan Vahdetî Efendi'ye başvurulmuştu fakat Londra'da Turabî adında diğer hattatın provaları kontrol etmesi işleri iyice karıştırmıştı. Türkçe metnin baskı levhalarının İstanbul'da hâkk edilmesi (kazınması) mecburiyeti de işleri iyice zorlaştırmaktaydı. 1864 yılının ağustos ve eylül ayları boyunca bankanın Londra'daki müdürü William Lander ile İstanbul'daki genel müdür yardımcısı Edward Gilbertson arasındaki mektup ve provalar bu sorunu anlatıyordu. Eldem bu durumu şu şekilde analiz eder (1997): "Bankanın bir bakıma kurucu belgesi sayılabilecek hisselerin Türkçe metni yüzünden yaşanan bu kargaşa, Banka'nın Osmanlı Devleti'ne hizmet edecek yabancı bir banka olarak bulunduğu garip konumun ironik bir simgesi gibiydi". Ayrıca yazışmaların devamında, Osmanlı Bankası Londra müdürü William Lander'dan Osmanlı Bankası genel müdür yardımcısı Edward Gilbertson'a Osmanlı Bankası hisselerinin basımı ve özellikle Türkçe ibarelerin Paris'te Vahdetî ve Londra'da Turabî isminde hattatlar tarafından hazırlanmasıyla ilgili mektupta (OBA, 1864), basımı gerçekleştirilen 1 hisselik sertifikanın tasarım ve hâkk edilme işlerinin Vahdetî Efendi'ye ait olduğu bilgisine ulaşılmaktadır. (Eldem, 1997, s. 44-45-46).

Banknot Tasarım ve Basım Aşamaları

Osmanlı tarihinde kâğıt paraya geçiş serüveni değişik merhalelerden geçmiştir. Dönemin teknik imkânlarının yetersizliği sebebiyle, önce elle çoğaltılmaya çalışılan kâğıt paralar daha sonra matbaa yöntemiyle basılmıştır. Para basımı için uygun matbaa makinelerinin Osmanlı Devleti'nde bulunmayışı, paranın dış ülkelerde basılmasını

zorunlu kılmıştır. 1840 yılında basılan ilk Osmanlı kâğıt paraları kâime diye adlandırılırken, Fransız ve İngiliz ortaklığıyla kurulan ilk Osmanlı bankasının (Bank-ı Osmani-i Şahane) çıkardığı kâğıt paralar banknot diye adlandırılmıştı (Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, 2023, Kağıt Para Tarihçe) (Görsel 3). Para bir ülkenin bağımsızlık ve egemenlik sembolüdür. Kâğıt paraların üzerinde kullanılan sembol, şekil ve işaretler basıldığı ülkenin kültürel, ekonomik, siyasi ve tarihî sürecinin yanı sıra sanat anlayışı hakkında da bilgiler vermektedir. 1318 / 1900-1901 tarihli bir Osmanlı arşivi belgesi, toplumun örf ve ananelerinin ihlal edilme ihtimaline karşı alınmış bir önlem niteliği taşımaktadır. Bu belgede, posta pulları ve kartpostalların üzerindeki tasarım ve yazıların, âdab ve geleneklere uyularak hazırlanması gerektiği açıkça belirtilmektedir (BOA, N. 1318).

Kâğıt para basımı üç aşamadan oluşmaktadır. İlk aşama, yapılması planlanan kâğıt paranın tasarım aşamasıdır. Bu aşamada emniyetli baskı güvenlik ve estetik yönünden ödün vermeden uzman grafikerler tarafından tasarlanarak, para üzerine kullanılacak çizgi, motif ve değişik karakterlerden oluşan desenlerin oluşturulması için düz baskı kalıpları imal edilmektedir. Kâğıt paralara dokunma hissi veren diğer görsel faktörler için uzman sanatçılar tarafından çelik veya bakır kalıplara hakk etme dediğimiz oyma ve asit yedirme çalışmalarıyla ana kalıp hazırlanmaktadır. Bu ana kalıp kullanılarak çukur baskı kalıpları imal edilmektedir. Baskı çalışmalarına geçmeden önce banknot basımına uygun kâğıt ve mürekkep gibi malzemeler de temin edilmektedir. İkinci aşamada banknot kâğıdı tabakalarına baskı makinesi yardımıyla önce düz, daha sonra çukur baskı yapılmaktadır. Bu işlemin ardından banknot tabakalarına seri ve sıra numaraları basılmaktadır. Son aşamaysa baskı işlemi biten tabakaların entegre kesim, inceleme ve paketlenme makinelerinde kesilerek kupür hâline getirilmesinin ardından uygun makineler tarafından baskı ve güvenlik unsurları kontrol edilerek uygun ya da uygun olmayan banknotlar şeklinde tasnif edilmesidir. Uygun olmayan kupürler imha edilirken, uygun olarak tasnif edilen kupürler deste ve paket hâline getirilip Emisyon Genel Müdürlüğüne teslim edilerek Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası

(TCMB) şube ve depolarından piyasaya sürülür (TCMB, 2024). Günümüzde para tasarımını grafik uzmanları yapmaktadır. 1863 yılında tam da bu iş için Londra'ya gönderilen Vahdetî Efendi, söz konusu banknotlara tasarımcı imzasını atmıştır.

1863 Tarihli Birinci Emisyon İki Yüz Kuruşluk Banknot

Görsel 4: I. Emisyon iki yüz kuruşluk banknot taslak üzerinde metin denemeleri (OBA, XX 001/70)



Görsel 5: I. Emisyon iki yüz kuruşluk banknot taslak detayı (OBA, XX 001/70)



Görsel 6: Birinci Emisyon IV. Tertip (İzmir) iki yüz kuruşluk, (OBA) 027637 seri numaralı bu banknot 16 Mayıs 1868 tarihinde ihraç edilmiştir. (https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/147657)



Görsel 7: Birinci Emisyon IV. Tertip (İzmir) iki yüz kuruşluk banknota ait yazı detay görseli (OBA) 027637) (https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/147657)



Banknot üzerinde bulunması gereken ibarelerin kompozisyon yerleşimleri ve fon desenleri Osmanlı Bankasının Londra şubesi tarafından belirlenmiş ve dört adet taslak hazırlanarak banknot tasarımları için Osmanlı şubesine teklif edilmiştir. Seçilen taslakla iki yüz kuruşluk banknotun metin yerleşimleri ve hakk işleri tamamlanarak süslemeleri yapılmak üzere Londra'ya gönderilmiştir (Eldem, 1997, s. 88). Banknot taslağı üzerindeki bazı ibareler, asıl metnine geçirildiğinde birtakım değişikliklere uğramıştır. “Sandukka” “Sandık Emini”; “Banka-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye” “Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye Bankası” olarak; “Muhasib” ise “Nazır” olarak değişmiştir. Sol taraftaki dairenin içindeki “Ceza kanunnamesinin sahtekârlığa dair olan bendi derc kılınacaktır” ifadesinden, ilk aşamada böyle bir maddenin konulmak istendiği anlaşılmaktadır (Eldem, 1998, s. 91). (Görsel 5)



Görsel 8: I. Emisyon IV. Tertip (İzmir) iki yüz kuruşluk banknot arka yüzü

Banknotun arka yüzü, ön yüzünün ters görünüşünden ibarettir. Yalnızca bankanın Fransızca ismi “Banque Imperiale Ottomane” ve iki yandaki

banknotun değerini bildiren rakamlar “200” düz olarak basılmıştır. İki yüz kuruşluk banknotlar 4 Şubat 1863'te Osmanlı Bankasının ihraç ettiği ilk kâğıt paralardır. Osmanlı Bankası, bu banknotu İngiltere'deki Bradbury, Wilkinson & Co. Matbaasına sipariş etmiştir. Banknotun fonunda görülen desenler, iki yanında bulunan mavi baskılı çizgiler ve banknotun sahtekârlığa karşı korunması için “Devlet-i Aliyye-i Osmaniye Bankası” ibaresinin hemen altındaki mikroskobik yazı ve ayrıca kromik yeşil ve Hint kırmızısıyla renklendirilmesi, banknotun fotoğraf yoluyla çoğaltılıp kalpazanlığa engel olacağı düşüncesiyle özellikle seçilmiştir (Eldem, 1997, s.86). (Görsel 8)

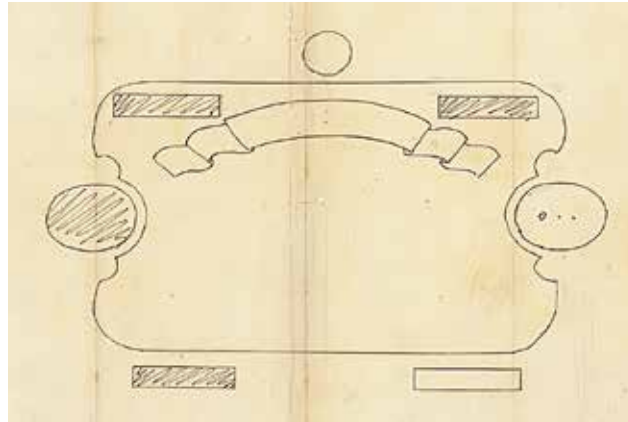
Banknotun köşebentlerinde, yoğun münhaniyle doldurulmuş çok köşeli basit bir rumi deseni mevcuttur. Tasarım geometrik şekillere bölünmüştür. Devlet-i Aliyye-i Osmaniye Bankası yazısının iki tarafındaki rumi desenleri klasik formun dışında kullanılmıştır (Dizdar, 2023 s. 28-29). Banknotun üst bölümünde, sağ ve solda bulunan seri numaralarının ortasındaki geometrik şeklin içinde Sultan Abdülaziz tuğrası yer almaktadır. Hemen altında yer alan ibarelerde Osmanlı Türkçesiyle sülüs yazı kullanılarak “Devlet-i Aliyye-i Osmaniye Bankası”; banknotun ihraç izninin alındığı tarih ve yer olan, “Konstantiniyye fi 1279 on beş zilhicce” (15 Zilhicce 1279/3 Haziran 1863); “İşbu varaka ibraz olundukda bedeli altun veyahud gümüş olarak nakden tediye olunacaktır”; “İki yüz kuruş” yazmaktadır. Sağ altta müdür-i evvel, solda sandık emini imzaları, ortadaysa hükûmet tarafından tayin edilmiş nazırın mührü, tâlik yazıyla düzenlenmiştir. Banknotun alt bölümündeyse Osmanlı Türkçesi ve Fransızcayla tediye mahalli yer almaktadır: “Bedeli İzmir'de tediye olunacaktır.” Bu ibareden banknotların ancak ihraç edildikleri yerde geri ödeneceği anlamı çıkarılmaktadır.

Birinci Emisyon 5 Liralık Banknot (1864)

Osmanlı Bankasının desteğiyle tedavülden kaldırılıncaya kadar kâimeler, halk üzerinde büyük ekonomik zorluklar yaratmış; altın ve gümüş karşısında sürekli değer kaybetmesi, fiyat artışlarına ve halkın elindeki paranın erimesine yol açmıştır. Bu olumsuz ekonomik etkileşimler, kâimelerin toplumda kabul edilmesini güçleştirmiş ve halkın



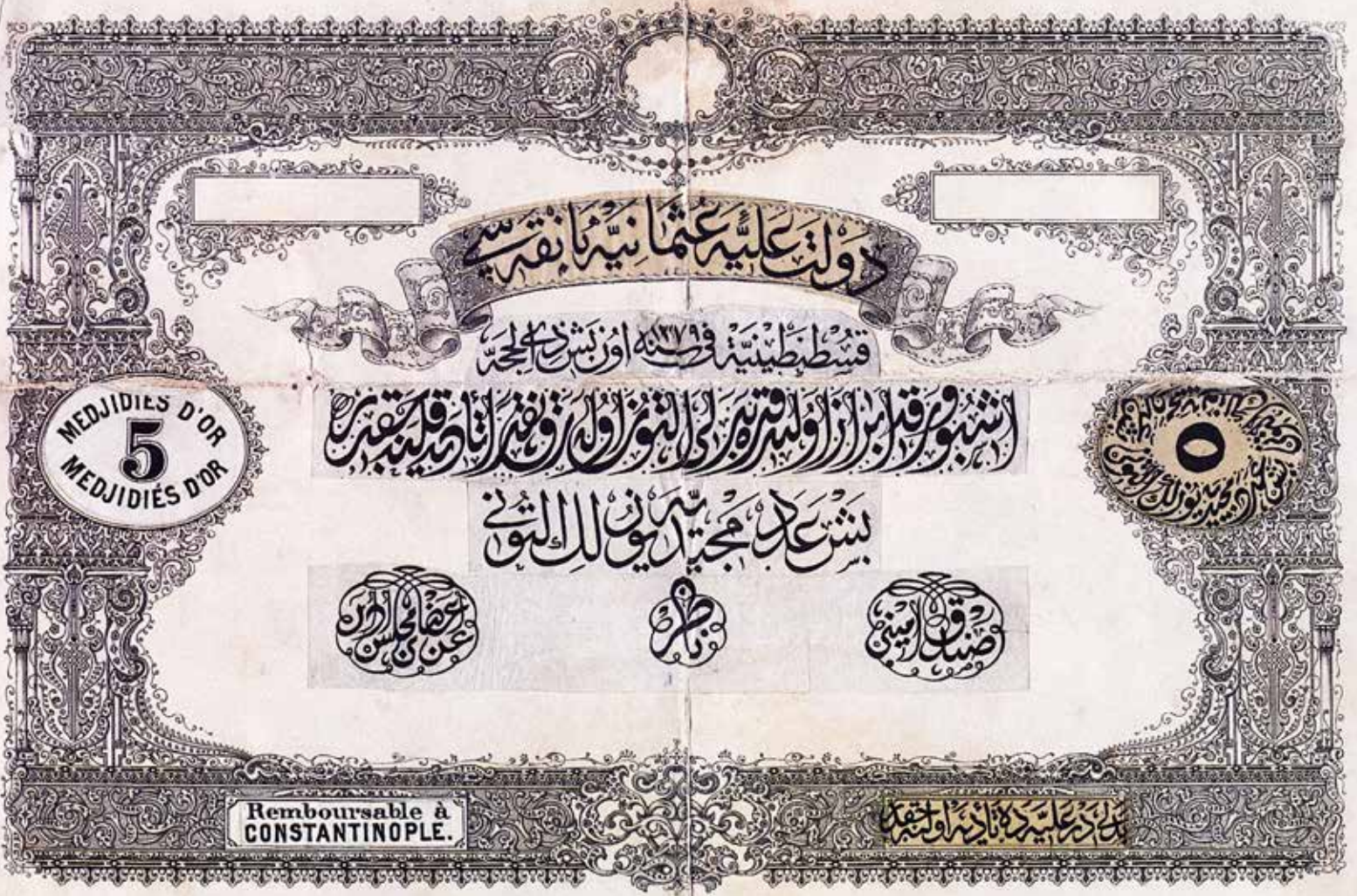
Görsel 9:
Birinci seri banknotların taslak üzerinde metin denemeleri (OBA, XX 001/70)



Görsel 10:
I. Emisyon 5 liralık banknotun çerçeve taslağı (OBA, XX 001/70)

banknotlara duyduğu güveni sarsmıştır. İki yüz kuruşluk banknotlar da başlangıçta pek kabul görmemiş fakat ilerleyen yıllarda durum değişmeye başlamıştır. Hâlâ Avrupa'daki gibi banknotlar günlük alışverişlerde kullanılmıyor olsa da iş ve ticaret çevrelerinde senet veya banka çeki gibi kullanımı yaygınlaşmaya başlamıştı. 1863'te çıkarılması düşünülmüş beş yüz kuruşluk veya beş liralık banknot, geçmişte çıkan banknotların aksine piyasada varlığını korumayı uzun süre başarmıştır. Tasarımları Vahdetî tarafından tamamlanan beş liralık banknotlar 1866 yılında basılmış fakat banknotların kullanımı tatminkâr seviyeye ulaşmadığından, kasalarda tutularak ihraç edilmemiştir (Görsel 11). Tedavüle çıkarılmasıysa 1868 yılını bulmuştur. Banknot taslağından, bu banknotun ilk önce beş yüz kuruşluk olarak düşünüldüğü anlaşılmaktadır (Eldem, 1998, s. 41) (Görsel 10).

Banknotlar üzerinde dikkati çeken hususlardan biri, iki yüz kuruşluk banknot üzerinde sülüs hatla yazılmış “Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye Bankası”



Görsel 11: I. Emisyon beş liralık banknotun provası ⁵ (Mehmet S. Tezçakın Fotoğraf Arşivi)

ibaresinde (Görsel 13) hareketlerin kullanılmamış olmasıdır. Buna karşılık, beş liralık banknotta (Görsel 12) hareketler gereken yerlerine yerleştirilmiş ve boşluk-doluluk dengesi sağlanarak daha estetik bir görünüm elde edilmiştir.

Vahdetî Efendi'nin celî dîvânî yazıyı klasik formda kullandığı örneklerden "İşbu varaka ibraz olundukda bedeli altun olarak nakden tediye kılınacaktır"

Görsel 12: I. Emisyon beş liralık banknotun sülüs hatla yazılmış metin provası (Mehmet S. Tezçakın Fotoğraf Arşivi)



Görsel 13: İki yüz kuruşluk banknot üzerindeki sülüs metni detay görseli (OBA) 027637) (<https://archives.saltresearch.org/>)



ibaresi, estetik açıdan dikkat çekicidir. Dikdörtgen bir kompozisyon içine yerleştirilen yazıda (Görsel 14) harflerin birbiriyle uyumu ve boşluk-doluluk dengesi özenle sağlanmıştır. Bu özellikler celî dîvânî yazının hem görsel hem de işlevsel niteliğini göstermektedir.

On dokuzuncu yüzyılda sınırlı kullanım alanı ve kompozisyon özelliklerine sahip celî dîvânî yazı, genellikle ferman, berat ve benzeri resmî belgelerde kullanılmıştır. Beyzi form içine art arda yerleştirilen "beş adet mecidiye yüzçük altını" ibareleriyle formun ortasına, banknotun değerini belirten beş rakamının yerleştirilmesi (Görsel 15).



Görsel 14: I. Emisyon beş liralık banknotun celî dîvânî hatla yazılmış metin provası (Mehmet S. Tezçakın Fotoğraf Arşivi)

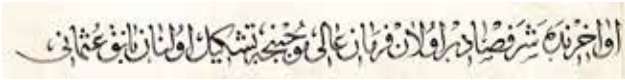
⁵ Bu banknot, basımı gerçekleştirilmemiş bir prova örneğidir; dolayısıyla görseldeki banknotun seri numarası verilmemiştir.

Görsel 15: I. Emisyon beş liralık banknotun celi dîvânî hatla yazılmış provası
(Mehmet S. Tezçakın Fotoğraf Arşivi)



Görsel 16: I. Emisyon beş liralık banknotun rikâ' hattıyla yazılmış detay görseli
(Mehmet S. Tezçakın Fotoğraf Arşivi)

Vahdetî Efendi'nin özgün tasarımlarına örnek teşkil etmektedir. Vahdetî Efendi'nin birçok yazı türünü başarıyla yazdığı bilinmekle birlikte, rikâ' hattıyla yazdığı bu metinler (Görsel 16, 17) ona ait sınırlı sayıda örneklerdendir. Akıcı bir üslupla satır düzeni şeklinde hazırlanmış kompozisyonda (Görsel 17) harflerin satırdaki duruşları, birbirleriyle uyumu ve boşluk-doluluk dengesinin hareketlerle desteklenerek oluşturduğu estetik görünüm dikkat çekmektedir.



Görsel 17: Vahdetî Efendi'nin Osmanlı Bankası için tasarlanan muvakkat hisse senetleri için yazdığı rikâ' metni örneği
(Eldem, 1997, s.48)

Cumhuriyetin ilk kâğıt paralarına kadar, banknotlar üzerinde resim görülmemektedir. Günümüz kâğıt paralarının üzerinde Türk tarihi için önemli şahsiyetlerin portreleri, manzara, resim gibi unsurlar bulunmaktayken Osmanlı Dönemi'ne bakıldığında portrelerin yerini "tuğra-i garra" adı verilen, padişahın ve babasının isminin bulunduğu, girift bir yazı türü olan tuğra yazı yer



Görsel 18: Beş Mecidiye altınlık banknotun provası
(Mehmet S. Tezçakın Koleksiyonu)

almaktadır (Pekşen, 2004). Osmanlı Bankasının çıkardığı ilk banknotlardan biri de mavi beş liralık banknotlardır. Tasarım aşaması 1864'te başlayan banknotun basım aşaması, Ağustos 1866'da tamamlanmasına rağmen ekonomik ve mali sebepler nedeniyle kasalarda tutularak 8 Mayıs 1868 tarihinde tedavüle sürülmüştür (Görsel 18). Beş liralık banknot içerdiği bilgiler açısından eski iki yüz kuruşluk banknottan pek farklı değildir. Değişiklikler, meblağın altın olarak ifade edilmesi ve "Müdür-i evvel" ibaresinin, "An âzâ-yı Meclis-i idare" (Yönetim kurulu üyelerinden) olarak değiştirilmesinden ibarettir.

Rıza Saffet Bey (oğlu), Hazîne-i Fünûn dergisi için yazdığı Hattat-ı Meşhur Vahdetî bahsinde bu banknotlar için şu ifadelerle yer vermiştir (Rıza, 1313):

"Bu eserler içinde bilhassa banknotlar şây'an-ı dikkattir. Kâimenin balasında ve iki tarafındaki Fransızca rakamların altında, hurdebin⁶ ile okunur surette yirmi defa; (Beş adet mecidiye yüzlük altını) ibaresi (Görsel 20) ve yine kâimenin sağ cihetinde beyzi şekil-i dîvânî celîlesi ile iki defa muharrer olan; (Beş adet mecidiye 100'lük altını) (Görsel 15) ibaresi ve yine o şekilde olarak yirmi defa tekrar etmiştir ki bugün o kadar dakik yazıya değil, celîsini yazacak hattatımız yoktur".

Banknotun arka yüzü, ön yüzünün ters görünüşünden ibarettir (Görsel 19). Yatay şekilde tasarlanan banknot Hint kırmızısı, mavi ve yeşil renkten oluşmaktadır. Banknot, alt ve üst kısmındaki

⁶ Gözle görülmeyen ufak şeyleri gösteren âlet, mikroskop.

Görsel 19:
Beş Mecidiye
altınlık
banknotun
arka yüzü
provası
(Mehmet
S. Tezçakın
Koleksiyonu)



Görsel 20:
Beş liralık
banknotun sağ
üst köşesinde
gubârî yazıyla
yirmi defa “beş
adet mecidiye
yüzlük altını”
ibaresi detayı
(Osmanlı
Bankası
Müzesi kasa
daresi teşhir
bölümü)



bordür açık renk zemin üzerine koyu mavi helezon şeklindeki katlamalı rumi motifleriyle bezenmiştir. Bordürün çıkış noktası ortabağdır. Ortabağ rumiler üzerinde birbirine dolanan pîçîde rumiler ve dendanlı rumiler görülmektedir. Banknotun sağ ve sol yanındaki bordür, farklı bir tasarıma sahiptir. Rumi motifleri kullanılan bordürdeki iri dendanlı motiflerin içi noktalarla süslenmiştir. Desenin orta kısmında düğümlü geometrik şekil kullanılmıştır. Para üzerindeki geometrik tasarımda genel olarak helezon dalları ve boşlukları doldurmak için küçük ebatlı kıvrımlı tirfiller kullanılmıştır. Sağ ve sol tarafta kullanılan biri Latince diğeri Osmanlı Türkçesi olan numaraların çevresi tirfil ve serbest rumi motifleriyle süslenmiştir. Latin paranın orta kısmındaki “Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye Bankası”, “Konstantiniyye fi 1299 on beş zilhicce” yazısı rokoko tarzda bir pafta üzerine sülüs hatla yazılmıştır (Akkaleli, 2019, s. 85-86). Celî dîvânî yazıyla “İşbu varaka ibraz olundukda bedeli altın olarak nakden tediye kılınacaktır”(Görsel 14); devamında sülüs yazıyla “Beş adet mecidiye yüzlük altunu” ibaresi

bulunmaktadır. Bunların altında, sağda celî dîvânî yazıyla “An âzâ-yı Meclis-i idare” (Yönetim kurulu üyelerinden), solda celî dîvânî harfler ağırlıklı olmak üzere bazı harfleri sülüs yazıyı andırır bir tarzda sandık emininin tasdik ibareleri, ortadaysa nazırın mührü sülüs yazıyla yer almaktadır. Sağ ve sol taraftaki banknotun değerini ifade eden rakamların etrafı, Fransızca “Médjadies D’or” ve celî divânî ile Osmanlı Türkçesi olarak “beş adet mecidiye yüzlük altını” ibareleri yer almaktadır. Kâimenin alt bordür tasarımı içinde sağ ve sol köşelerde Osmanlı Türkçesi ve Fransızca olarak tediye mahalli yer almaktadır. Türkçe ibarede rikâ’ ile “Bedeli Deraliyye’de tediye olunacaktır” (Görsel 16) yazılmıştır.



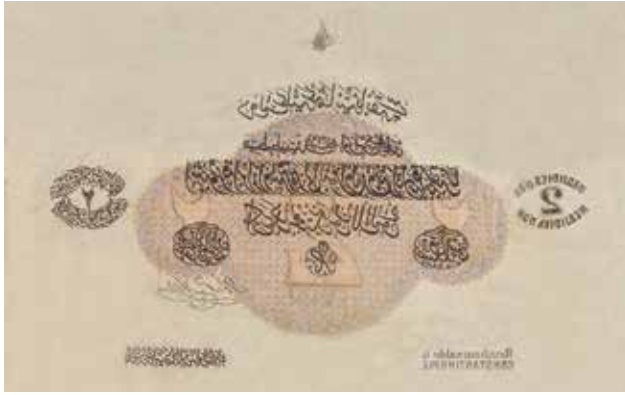
Görsel 21. I. Emisyon iki liralık banknotun şeffaf kâğıt üzerindeki metin denemeleri (Mehmet S. Tezçakın fotoğraf arşivi)

1863 Tarihli Birinci Emisyon İki Liralık Banknot (1869)

8 Mayıs 1868’de tedavüle çıkarılan beş liralık banknotun ihracından bir yıl sonra neredeyse bir benzeri sayılabilecek iki liralık banknot, 30 Mayıs 1869 tarihinde tedavüle çıkarılmıştır. Bu banknotun beş liralık banknottan farkı iki lira değerinde ve yeşil olmasının dışında banknotun en alt kısmına yerleştirilen “BANQUE IMPERIALE OTTOMANE” yazısından ibarettir (Görsel 22) (Eldem, 1998, s. 73). İki liralık banknot, üzerinde yer alan ibareler ve nakışlarla beş liralık banknotun bir benzeridir. Resimde görünen tasarım Vahdetî Efendi’nin elinden çıkmış bir eskiz çalışmasıdır. Banknotların ilk tasarım denemeleri olarak değerlendirilebilir (Görsel 21).

7 Gubârî: Çıplak gözle okunamayacak kadar küçük yazı çeşidi.

Görsel 22: I. Emisyon iki liralık banknotun bir örneği (Mehmet S. Tezçakın Koleksiyonu)



Görsel 23: I. Emisyon iki liralık banknotun arka yüzü (Mehmet S. Tezçakın Koleksiyonu)

Rıza Safvet Bey (oğlu), Vahdetî Efendi'nin sanat yeteneklerini değerlendirirken, onun Sanayi-i Nefise'nin birçok alanında üstat olduğunu, ressamlık ve hakkâklıkta derin bilgisinin bulunduğunu ifade etmektedir (Safvet, 1313, s. 19-20). Bu bağlamda, Vahdetî Efendi'nin Sultan Abdülaziz için zümrüt taşı üzerine yaptığı mühür çalışmasına atıfta bulunarak, İstanbul'da bugüne kadar zümrüt üzerine böyle bir hakkâk çalışmasının yapılmadığını belirtmektedir. III. Napolyon ve eşi Eugénie için şifre hat tekniğiyle

işlediği kol düğmeleri (Serin, 2010, s. 203-205) ve kendi tasarımları olan hâk işleri arasında Refia Kerrâ ve Adli Ebussuûdoğlu'nun koleksiyonlarındaki mühürler de Vahdetî Efendi'nin hakkâklık sanatındaki önemli örnekleri arasında yer almaktadır (Görsel 24). Bu bağlamda 1914 yılına kadar tezyini açıdan fazla bir değişikliğe uğramamış bu banknotların matbaa basımında kullanılan klişelerinin hâk işleri, Vahdetî Efendi tarafından yapılmıştır. Banknot üzerindeki yazılara bakıldığında sülüs ve dîvânî yazının ağırlıklı olarak kullanıldığı görülmektedir. Sülüs yazı, dönemin en yaygın ve en beğenilen hat türlerindendir. Resmî bir belge niteliği taşıyan banknotlar üzerinde gördüğümüz diğer yazı çeşidiyse dîvânî yazıdır. Bu yazı, dönemin anlayışına göre çoğunlukla resmî belgelerin yazımında kullanılmıştır. Osmanlı Devleti'nde Dîvân-ı Hümayun'da alınan kararlar, yazışmalar, fermanlar, berat, menşur, biti, buyruldu, hüküm, misal, tevkî', yarlık, nişan, vakfiye ve i'lâm gibi resmî yazılar bu hatla yazılmıştır. "Dîvana mahsus" anlamına gelen bu yazı çeşidi sadece dîvanda yazıldığı için bu adı almıştır. Daha önceki asırlarda harf anatomileri ince ve cılız bir görünümde olan bu yazı, gereksiz keşide ve işaret eksikliklerinden kurtularak asıl karakterini on

Görsel 24: Vahdetî Efendi'nin ta'lik hatla tasarladığı, şahsına ve Şerife Âişe Sıddıka Hanıma ait mühür baskıları (Hasan Adli, Refia Kerrâ Yavsi Ebussuûdoğlu Koleksiyonu (İşler, 2021, s. 667)



dokuzuncu yüzyılda almaya başlamıştır (Alparslan, 2016, s. 268-269).

Sonuç

Mehmet Şevket Vahdetî Efendi, 19. yüzyılda yaşamış, mesleği ve konumu itibarıyla dönemin önemli hattatları arasında yer almaktadır. Aynı zamanda iyi bir hakkâk ve kâtı' sanatçıları arasındadır. Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz adına birçok ferman ve berat yazmış, tuğralar çekmiş ve bu başarılarıyla takdir ve iltifat görmüştür. Çok yönlü bir sanatçı olarak nitelikli eserler ortaya koymuş ve sanat anlayışını her alanda yansıtmıştır. Osmanlı Bankası için hazırladığı banknotlar, Vahdetî Efendi'nin tasarımda yakaladığı estetik ve yenilikçi bakış açısını gözler önüne seren önemli örneklerdir. Bu banknotlar, sadece tarihî belge niteliği taşımakla kalmayıp, aynı zamanda 19. yüzyılın ilk çeyreğinde hat ve tezhip sanatının gelişimi hakkında da önemli bilgiler sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akkaleli, F. B. (2019). *Osmanlı Son Dönem Kâimeleri ile Cumhuriyet Dönemi I. Emisyon Banknot Tasarımlarının Süsleme, Yazı ve İçerik Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi. Isparta
- Akyıldız, A. (1996). *Osmanlı Finans sisteminde dönüm noktası; kâğıt para ve sosyo-ekonomik etkileri*. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Alparslan, A. (2016). *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dizdar, S. G. (2023). *Osmanlı Dönemi kâğıt paralarının tezyini açıdan incelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Eldem, E. (1997). *135 yıllık bir hazine: Osmanlı Bankası Arşivinde tarihten izler*. İstanbul: MAS Matbaa.
- Eldem, E. (1998). *Osmanlı Bankası banknotları*. İstanbul: MAS Matbaa.

- Genç, Y. İ. (2010). *Başbakanlık Osmanlı Arşivi rehberi*. İstanbul: Başbakanlık Basımevi.
- Temelkuran, T. (1975). *Dîvân-ı Hümâyûn Mühimme Kalemi*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi, (6), 129-177. <https://doi.org/10.26650/TUDED2024-1422019>
- İnal, İ. M. (2021). *Son Hattatlar*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- İşler, N. (2021). *Suûdü'l-Mevlevî: Hayatı, Eserleri ve Dîvânı (Zâdegân)*. Ankara: Oku Okut Yayınları
- Rıza, S. (1313, Muharrem 18). *Hattat-ı Meşhur Vahdetî. Hazîne-i Fünûn*, (3), 19-20.
- Osmanlı Arşivi, (BOA), A.MKT. NZT. (1280), No. 523, Gömlek No. 21.
- Osmanlı Arşivi, (BOA), A.MKT. MHM. (1281). No. 314, Gömlek No. 9.
- Osmanlı Arşivi, (BOA), A.MKT. MHM. (1283). No. 356, Gömlek No. 72.
- Osmanlı Arşivi, OBA, X. O. (1864).
- Serin, M. (2010). *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı
- Pekşen, A. (2004, 1 Nisan). *Türk Lirası banknotlarının görselliği üzerine. İzinsiz Gösteri Dergisi* (5). Erişim tarihi: 09.03.2024 https://www.izinsizgosteri.net/asalsayio5/ali.peksen_05.html
- Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası (TCMB). (2024). *2024 tarihinde Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası*. Erişim tarihi: 09.03.2024 www.tcmb.gov.tr
- Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası (TCMB). (2024). *TCMB Sanal Müze*. Erişim tarihi: 09.03.2024 <https://sanalmuze.tcmb.gov.tr/wps/wcm/connect/sanalmuze/tr/main+menu/banknotlar/Banknot+Uretim+Sureci>
- SALT Araştırma. (1868, 16 Mayıs). *200 kuruş - 200 piastres. Abdülaziz tuğralı annulé damgalı banknot. Edhem Paşa mühürlü Alléon ve De Cramer imzalı [Banknot]*. SALT Araştırma (EMBBII003). İstanbul. Erişim tarihi: 09.03.2024 <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/147657>
- İstanbul Tarihi. (tarih yok). *Osmanlı dönemi İstanbul'unda finans*. Erişim tarihi: 09.03.2024 <https://istanbultarihi.ist/207-osmanli-donemi-istanbulunda-finans>

KADİM SANATLARI YAŞATAN EL YAPIMI SULU BOYALAR

Hülya DÖNMEZ¹

Geliş Tarihi: 21.03.2024 Kabul Tarihi: 17.11.2024

ÖZ

Geleneksel yöntemlerin kullanıldığı taş sulu boya üretiminin Anadolu'da ve dünyada yüzlerce yıla dayanan serüveni vardır. Farklı alanlardan alınan organik ya da inorganik maddelerden yine farklı yöntemlerle saf pigment/boyar madde elde edilir. Sanatın ve sanatçının gereksinimlerine uygun olarak değişik doğal bağlayıcılarla ezilen pigment, kurutularak sulu boya hâline getirilir ve sanatçının eserinde anlattığı hikâyeye rengiyle yüzlerce yıl anlam katar. Bu çalışmada, Tarihimizde zaten var olan reçetelerin, renklerin insan doğasındaki etkisi göz önünde bulundurularak günümüz yöntemleriyle yorumlanması ve Türkiye'de atölye ortamında üretilen el yapımı sulu boyaların sanat dünyasına katkı sağlaması konu edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: El yapımı sulu boya, geleneksel boya, taş boya, sulu boya, sanatsal boya, pigment, el yapımı pigment, toz pigment.

ABSTRACT

HANDMADE WATERCOLOR PAINTS THAT KEEP TRADITIONAL ARTS ALIVE

The production of stone-based watercolors using traditional methods has a history spanning centuries in both Anatolia and the world. Pure pigments or dyestuffs are obtained through various techniques from organic or inorganic materials sourced from different fields. These pigments, ground with different natural binders to meet the needs of artists and their artistic expressions, are then dried to form watercolor paints, which have added depth and meaning to artworks for centuries. Historical recipes were reinterpreted using contemporary methods while considering the psychological and aesthetic effects of colors on human nature. In Türkiye, handmade watercolors have been produced in a workshop setting to make a significant contribution to the art world.

Keywords: Handmade watercolor, traditional paint, watercolor paint, watercolor, art paint, pigment, handmade pigment, dust pigment.

¹ Tezhip Sanatçısı ve Sanatsal Suluboya Üreticisi, hulyabdonmez@hotmail.com ORCID: 0009-0007-3854-7828

Giriş

Insanoğlunun kendini ifade etmesindeki en önemli etkenlerden biri renktir ve ilk çağlardan beri çok önemli bir yer teşkil etmektedir. Renk üretiminde kullanılan boyar maddeler konusunda Anadolu çok büyük bir zenginliğe sahiptir. Gerek bitki örtüsü çeşitliliği gerekse maden, mineral ve toprak zenginliği açısından Türkiye’de uzun zamandan beri boyar maddeler üretilmektedir. Kadim sanatlarda el yapımı sulu boyaları anlatmak için öncelikle Osmanlı’daki tarihçesiyle başlamak faydalı olacaktır.

Hükümdar sarayında nakkaşhane bulunması geleneği, Uygur Türklerinden başlayarak Anadolu Selçukluları ve Timurlu Sarayı’na kadar süregelmiştir. Osmanlı padişahları da aynı usulü daha yaygın devam ettirmiştir. Bununla beraber Bursa ve Edirne’de saraya bağlı nakkaşhanelerin varlığına dair herhangi bir vesika günümüze ulaşmamıştır. İstanbul’un fethinden sonra Ayasofya Camii arkasında Arslanhane adıyla anılan eski Bizans kilisesinin üst katında nakkaşların çalıştığı bilinmektedir. Birçok sanatkârın toplu eser verdikleri bu nakkaşhane aynı zamanda tatbikat mektebidir. Usta-çırak usulüne göre yetiştirilen talebeler, sanatı yalnız tarifile değil uygulamalı olarak burada öğrenirlerdi. Sernakkaş gözetiminde çeşitli işlerin bir arada yapıldığı bu nakkaşhanelerde yazma eserlerin tezyinatı kısa zamanda tamamlanırdı. Ahar yapanlar, kâğıt boyayanlar, desen çizenler, cetvel ve tahrir çekenler, boya hazırlayanlar, altın ezenler bu nadide yazmaların vakit uzamadan ortaya çıkmalarını sağlardı. (Derman, 2002, s.464)

Renk kullanımı için el yazması eserler incelendiğinde Osmanlı Devleti’nin ilk yüzyılına ait tezhip örneklerin günümüze kadar gelemediği görülmektedir. Bu devre ait en erken tarihli tezhip örneği Sultan II. Murad adına hazırlanan 841-1437 tarihli bir mûsikî nazariyat kitabıdır. (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi – Revan 1726) (Derman, 2002, s.464)

Renkler, aradan yedi yüz yıl geçmesine rağmen orijinalliklerini hâlâ korumaktadır. Bunun en önemli sebebi kadim ustaların boyalarını kendileri üretmeleri idi.



Osmanlı Devleti’nin imparatorluk hâline gelmeye başladığı yıllardan sonra saray yönetimi, Osmanlı saray teşkilatı içinde ehl-i hiref adı altında sanatçı topluluğu oluşturmuştur. Ehl-i hiref cemaatinin en önemli bölüklerinden biri, cemâat-i nakkâşân-ı hâssadır. Bu cemaat nakış sanatıyla ilgili her işi yapmakla mükelleftir. İçinde müzehhipler, mücellitler, kâğıtçılar, renkzenler, mürekkepciler, müşavirler, kalemişi yapanlar, ressam ve tarrahlar gibi gruplar mevcuttur. (Ekici, 2020, s.37-53) Osmanlı sarayında el yazma eser hazırlanmasında çalışanların sarayda nakkaşhane adı verilen yerde faaliyet gösterdikleri bilinmekte ve bu nakkaşhane binasının Topkapı Sarayı’nın Bab-ı Hümayun’u dışında Arslanhane’nin yanında olduğu ve sarayın birinci avlusunda ressam, müzehhip, mücellit gibi sanatçılara tahsis edilen atölyelerin bulunduğu kabul edilir. Osmanlı Sarayı ehl-i hiref teşkilatının en önemli bölüklerinden olan nakkaşlar, saraya ait nakış sanatıyla ilgili her türlü işi yapmakla görevliydi. Bunların arasında müzehhiplik, musavvirlik, ressamlık, cetvelkeşlik, renkzenlik gibi kitap sanatına ilişkin faaliyetler bulunduğu gibi ehl-i hiref bölükleri tarafından üretilen bazı sanat eserleri için desen hazırlamak da saray nakkaşlarının çalışma alanına girmektedir. (Çağman, 1989, s.35-46) Ehl-i hirefin boya ustaları Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinden veya İpek Yolu ile dünyanın farklı ülkelerinden gelen bitki, kaya, toprak ve minerallerden faydalanarak yine doğal bağlayıcılarla kendi reçetelerini oluşturmuşlar ve bu boyaları el yazması eserlerin

bezenmesinde kullanmışlardır (Görsel 1). 16. yüzyılın ikinci yarısında Sultan III. Murad döneminde bu sanat doruğa ulaşmıştır. 16. yüzyıl sonlarından başlayarak, imparatorluğun ekonomik gücünün azalması saray teşkilatında, sarayın her türlü sanat işlerini gören ehl-i hiref mensuplarını da etkilemiştir. (Tanındı, 1996, s.16-17-54)

Alaşehir, Aydın, Bursa, Edirne ve Larissa, Osmanlı İmparatorluğu'nun boyahaneleriyle meşhur şehirleriydi. Evliya Çelebi'ye göre Alaşehir'de yetmiş, Aydın'da yine bir o kadar boyahaneye mukabil, İzmir'de Basmane civarından geçen Boyacı Deresi etrafında yirmi boyahane mevcuttu. Alaşehir ve Aydın'la beraber büyük bir kumaş sanayisine sahip Bursa da Anadolu'nun boyacılık merkezlerindendi. Evliya Çelebi'nin İstanbul Seyahatnamesi'ne göre İstanbul'da hayırkâr (boyacı tokmakçısı esnafı), sabır ehli olarak da adlandırılırdı. Çelebi, bu esnafların arabalar üzerindeki dükkânlarında boyadıkları bezleri tokmaklarken şimşek gürlemesine benzer sesler çıkardıklarını anlatmıştır. Toz pigment hazırlayabilen bu esnaflar kumaş ve çeşitli materyallerde kullanılmak üzere boyalar hazırlamışlardır. Ama kadim sanatlarda kullanılan mürekkep tarzı boyalar daha titiz bir hazırlık gerektirmektedir.

19. yüzyılın sonlarında mürekkepçilik yapan bazı zevatın anlatımına göre: "Zeynep Hanım Konağı karşısında yani İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesinin Vezneciler tarafındaki cadde üzerinde Mürekkebciler Hanı vardı. Buna Sabuncu Hanı da denirdi. (Derman, 2019 s.94) Burada yer alan kâğıtçı ve müzehhip dükkânlarında çeşitli kâğıtlarla birlikte mürekkep, bakır rıh, altın rıh, lâ'l mürekkebi ve kâğıt kalem gibi yazı gereçleri de satılırdı." (Acar, 2015, s. 119)

Dünyada ve Avrupa'daysa 17. yüzyılın ortalarında gelişen bilim ve teknolojinin sonucu kimyasal boyalar sentezlenmiş; bitkisel boyaların kullanımı yavaş yavaş terk edilmeye başlanmıştır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ve sonrasında doğal boyamacılık ortadan kalkma noktasına gelmiştir. Ancak 1980'lerden sonra bazı sentetik boyarmaddelerin toksik ve kanserojen özellikleriyle, çevre kirliliğine yol açtığına farkına varılması sonucu, doğal boyarmaddelerin kullanımının yeniden gündeme gelmesi söz konusu olmuştur.

El yapımı sulu boyaların rağbet görmesinin en önemli sebebi, başta insan hayatını koruma içgüdüğü ve doğal olanı kullanma kaygısıdır. Çünkü piyasada fabrikasyon yapılan sanatsal boyalarda metil alkol, formaldehit gibi kimyasal koruyucu maddeler bulunur. Bu maddeler boyanın uzun süre dayanmasını sağlar fakat insan sağlığı açısından zararlıdır. Günümüzde doğal boyaları geleneksel yöntemlerle hazırlamak zahmetli olduğu için bunların yerine su bazlı bazı kimyasal akrilik boyalar kullanılmakla birlikte gelecekte ne ölçüde kalıcı olacağı bilinmemektedir. İnsan doğasına en uygun özellikleri taşıyan el yapımı boyaların hazırlık süreci zahmetli ve uzun solukludur. Yoğun bilgi birikimi ve denemeler içerir. Her pigment için farklı reçeteler oluşturmak gerekmektedir.

Boya Hazırlama Teknikleri:

Bitkiler, kurutulularak "göl pigment" (lake pigment) denilen bir uygulamaya tabi tutulur. İçerisinde şap ve kalsiyum karbonat bulunan bir karışımla bitkinin bozunup boyaya hazır hâle gelmesi, olgunlaşması sağlanır. Bazı bitkiler pigment özelliğinin ortaya çıkabilmesi için bozundurma işlemine tabi tutulur. Göl pigment tekniği, bitkinin karakteristik durumuna göre değişiklik gösterir. Örneğin soğan kabuğu, kaynatılarak saf su içinde otuz-kırk gün kadar bekletilir. Bu sayede bozunma sağlanır. Şap, rengin sabitlenmesi ve boya dayanıklılığının artırılması için kullanılır (Neddo, 2014, s.104). Bu teknik, mordanlama olarak adlandırılır (Görsel 2). Organik boyaların renkleri, inorganiklere göre daha parlak, daha ince hüzmeli fakat güneşe karşı daha hassastır. Buna rengin "ışık haslığı" denir. Organik boyalarla hazırlanan renklerin sulu boya resimde kullanılması önerilir.

İnorganik pigmentler doğrudan kaya ve topraktaki minerallerden, maden cevherlerinden veya tortul birikintilerinden elde edilip sadece saflaştırma ve öğütme işleminden sonra kullanıma hazır hâle gelir. Toz hâline gelen bu inorganik pigmentler, doğal bağlayıcılar kullanılarak boyaya çevrildiğindeyse yüzlerce yıl dayanacak güce ulaşır. Kadim sanatlarda, kullanılan renklerde kalıcılık önemli olduğu için daha çok inorganik pigmentlerle hazırlanmış boyalar kullanılır.



Görsel 2:
Soğan kabuğu, ceviz kabuğu, cehri sarısı otu göl pigment aşaması (Dönmez, 2020)

Bugün tezhipte Batı'nın sentetik boyları tercih edilmekteyse de eskiden bin bir emekle elde hazırlanan tabii boylar kullanılıyordu. Bu cisimli boylar deste-seng (el taşı) denilen ve üst tarafından kavranılan, alt tarafı dış bükey bir mermer taşıyla -sulu vasatta- ezilerek inceltip zerrelere ayrılır. Bu zahmetli işlem bitince Arap zamkı eriğiyle karıştırıldıktan sonra kullanıma hazır hâle gelir. Çünkü fazlası çatlamaya, azı boyanın yerinden çıkmasına sebep olur. Bu boyların niteliği, üzerinden asırlar geçen tezhip örneklerinin aynı parlaklık ve canlılıkla renklerini muhafaza etmesinden bellidir.

Bilinen en eski boylardan bazıları şunlardır:

Siyah: İs mürekkebi (is ve Arap zamkı karışımı)

Beyaz: Üstübeç (bazik kurşun karbonat); tebeşir beyazı (kalsiyum karbonat)

Lâciverd: Lâciverd taşı, lapislazuli (en makbulü Afganistan'daki Bedahşan'dan geldiği için Bedaşi lâciverdi olarak anılır).

Mâi (mâvi): Çivit-indigo (en iyisi Lâhur'dan gelenidir).

Mat kırmızı (surh, verminyon): Ham zencefre (civa sülfür).

Parlak kırmızı: Lâl, kırmızı böceğinin (Cochenille) kurutulmuşundan yapılan ve yarı şeffaf özelliği olan mürekkep

Tuğla kırmızısı: Gülbahar (demir oksit).

Sarı: Sarı toprak boyası (demir oksit); sarı zırnık (zırnık-ı asfar).

Turuncu: Kurşun oksit, sülüğün (minyum); altınbaş zırnığı

Yeşil: Bakır taşı (bakır karbonatı); sarı zırnık + lâhur çividi.

Bu boylardan bir kısmı birbirine karıştırılarak ara tonları da elde edilebilir. (Derman, 2002 s.462)

Eski kaynaklarda boylar bahsine sulu boya adıyla rastlanmamakla birlikte mürekkep adı altında pek çok terkip Osmanlı arşivlerinde yer almaktadır. Bu bahisle mürekkep iki veya daha ziyade şeyin cüzlerinin birbiri üzerine bindirilmiş olduğunu ifade eder. Mürekkep denilen siyah mayiin cüzlerini teşkil eden is, zamk, su ve sair zerrelere döküle döküle birbiri üzerine binercesine karıştırılmış ve bu suretle bunlar tam mahlûl değil, ince bir mahlût (katışık, karışım) hâlini almış olmaları sebebiyle buna bir işaret maiyetinde "mürekkep" kelimesi kullanılmış gibidir. Bu yüzden geleneksel sanatlarda kullanılan sıvı renklere genel bir sıfat olarak mürekkep adı verilmiştir. Günümüzde mürekkep yapanlar azalmıştır. Siyah mürekkepten başka surh, çividi, mor, beyaz, zırnık ve altın gibi mürekkepler sırf tezyini mahiyette kullanılmakla beraber Türk mürekkepçileri bunları da yapmakta mahirdiler. (Yazır, Kalem Güzeli, 1981 s.151,152).

Görsel 3: Farklı renkte pigmentler (Dönmez, 2020)



Sulu Boya Yapımında Kullanılan Pigment, Bağlayıcılar ve Görevleri

1) Pigment: “Pigment” terimi Latince “pigmentum” kelimesinden gelmektedir. Genel olarak renklendirici madde çeşitlilik arz eder. Organik, inorganik ve kimyasal pigmentler olarak üçe ayrılır. Konuya olan katkısı ve bilimsel önceliği doğrultusunda doğal pigmentlerden inorganik ve organik pigmentler ele alınacaktır. Organik pigmentler bitki ve hayvanlardan, inorganik pigmentlerse toprak, kaya ve kayalardan elde edilir (Görsel 2). Toprak pigmentleri “okra” (ocre) olarak adlandırılır. Hava koşulları ve güneşe sürekli maruz kalındığından renkler kalıcı hâledir. (Webster, 2012, s.4). (Earthen Pigments, 2012, s.4).

Organik pigmentlerse daha çok boyar bitki ve böceklerden elde edilmektedir. Bitkisel boyalar bitkilerin tohum, çiçek, yaprak ve köklerinden elde edilir. Tekstilde iplik boyamacılığında sıklıkla kullanılan bazı bitkilerin resim boyası hazırlamak için nadir de olsa tercih edildiği bilinmektedir. Bunlar içerisinde “çivitotu” adı verilen bitkilerin yapraklarından elde edilen “indigo” renginin çeşitleri tekstil boyamacılığı dışında pigment olarak duvar resimleri, tablolar, ebru ve kâğıt boyamacılığında kullanılmıştır. Kök boya (bilinen adıyla Türk kırmızısı), cehri otu, ceviz kabuğu, soğan kabuğu, havacıva otu, kına ve kahve gibi bitkilerden renkler elde edilmiştir.

Her ikisi de doğal olan bu pigmentler, geleneksel olarak elde edilen boyaların hammaddesidir. Bir boyanın kalitesi pigmentin kalitesiyle doğru orantılıdır. Kaliteli bir pigment öncelikle temiz, tozsuz olmalıdır. İçeriğinde farklı maddeler, taş, kaya, toz ya da sıvı bulunmaması gerekir. Eğer inorganik bir pigmentse alındığı ortamın (maden, kaya, kayaç ya da toprak) en saf yerinden olmalıdır.

Örneğin Küçük Ayasofya Camii kalemişlerinde sıklıkla kullanılan sülyen rengi, demir oksit ve toprak karışımıdır (Aykutalp, Seminer, 2013). Organik kaynakların (bitkiler ve kabuklu hayvanlar) pigmente dönüştürülmesi için çeşitli tekniklerle olgunlaştırılması gerekmektedir. Bu da mordanlama, göl pigment, kurutma, amonyakta bekletme gibi yöntemlerle olur. Ceviz, sarmaşık bitkisi, hatmigül, cehri, indigo, kuru çay gibi organik bitkiler kâğıt boyamada kullanılabilir. Ancak boyları sulu boyaya çevirmek için kil, kalsit, boraks, şap, muhallebi gibi maddelerle olgunlaştırmak gerekmektedir. Organiğin içeriğine göre kullanım şekli ve miktarı değişkenlik gösterir. Cevizden elde edilen boya üzerinden örneklendirildiğinde bu boya, anilin bir boya olduğundan içine kalsit, nişasta muhallebisi, kil gibi malzemeler katılarak olgunlaştırılır ve pigment hâline getirilir. Daha sonra boyaya çevrilir, burada da sabitlenmesi için şap ve boraks kullanılır. Bu malzemeler bitki kökenli boyların küflenmesini önleyici etki de sağlar (Tiryaki, Sözlü Görüşme, 2022).

Sulu boya yapımında öncelikle, kaliteli bir pigmente ihtiyaç vardır. Elde yapılmış bir pigmentse parlak ve ince elenmiş olmalıdır. (Görsel 4). Havanda dövmenin yetmediği yerlerde makine öğütücülerine ihtiyaç duyulur. Pigmentin parçacık boyuna “partikül boyutu” adı verilir. İnorganik pigmentlerin par-tikül boyutları ortalama 0.01 nanometre ile 100 mikrometre arasında olmalıdır. (Pfaff, Inorganic Pigments, 2017, s.12). Daha ince partiküller de öğütmede yanacağından dolayı bu incelik standart kabul edilmiştir.

2) Arap Zamkı: Bir pigmentin boyaya dönüşmesi için zaman içinde çeşitli yöntemler denenmiştir.



Görsel 4: Pigmentin havanda ezilerek inceltilmesi (Dönmez, 2020)

Bunlardan biri de insan tükürüğü, (Neddo, The Organic Artist, 2014, s. 107) bir diğeri de hayvan derisinden elde edilen proteinli tutkaldır. Fakat her ikisi de bakteri üremesine elverişli olduğu için kullanımlarından vazgeçilmiştir. Bu sebeple Arap zamkı daha kullanışlı ve vegandır.

Mürekkep imalinde kullanılan zamkın en iyisi, Sudan’daki Senegal akasya ağaçlarının kabuklarından sızan ve cellabi denilen Arap zamkıdır (Gummi Arabicum). Bunun Cidde’den gelen cinsi de iyidir. Makbul zamk, soğuk suyla ıslatıldığında, bir gecede erimelidir. Sıcak suda bozulur ve kesilir. Boza kıvamında hazırlanan zamk mahlûlü bezden geçirilerek süzülür; çürümesi için bekletilir. Bozulmak yerine güzelleşir. (Derman, Ömrümün Bereketi 2, 2019, s.73).

Bu malzeme aynı zamanda boyanın kâğıda tutunmasını sağlar. Fakat sadece Arap zamkı kullanmak yüzeyin kırılğan ve mat olmasına sebep olur. O yüzden diğeri bağlayıcıların da eklenmesi rengin daha çözünür ve elastik olmasını sağlar (Rezeptbuch, 2019, s. 7-9). Katı Arap zamkı parçaları saf suda çözündürülür ve süzülür. Kullanırken içine koruyucu olarak karanfil yağı ve karabiber suyu eklenerek raf ömrü uzatılır.

Görsel 5:
Bazı boya
bağlayıcıları
(Dönmez,
2020)



3) **Bağlayıcılar:** Pigmentin durumuna göre farklılık gösteren çeşitli malzemeleri içerir. Saf bal, saf su, gliserin, karanfil yağı, biberiye yağı, karabiber suyu gibi doğal malzemeler bağlayıcı olarak kullanılır (Görsel 5). Bu malzemeler boyanın akışkanlığını, doğal koruyuculuğunu, kâğıda yapışma özelliğini, parlaklığını, pürüzsüzlüğünü ve homojenliğini sağlar.

Kullanılan diğer maddeler hakkında genel bir fikir sunmak amacıyla tespit edilenler aşağıda listelenmiştir:

Mazı suyu, nar kabuğu suyu, gül suyu, kına suyu, mersin ağacı meyvesinin suyu, koruk suyu, katır tırnağı çiçeği suyu, asma yaprağı suyu, demir kıratısı, safran, sabr-ı sükotara, eftinum, efsintin,

jengâr, sirke, nöbet şekeri, çivit, milh-i enderûni (Hacı Bektaş tuzu), surh, anzurut, kâfuru, öküz kuyruğu çiçeği, misk, sarı zırnık, musul mazısı, şap, rastık, zağ toprağı, sığır ödü, meyan balı.

Bunlardan bir kısmının ne olduğu henüz tam olarak bilinmemektedir. Başta sıralanan nebat sularından bazıları mürekkebin akıcılığını sağlamak için kullanılırdı. Ancak mâ-i mukattarın (saf su) hepsinden iyisi olduğu sonunda anlaşılmıştır. (Derman, Ömrümün Bereketi 2, 2019, s.73).

Günümüz şehir şebeke suları hem klor ve kireç içerdiğinden hem de bu maddeler renk üzerinde zamanla kararmaya sebep olduğundan sulu boyaları kullanırken saf suyla kullanmak gerekmektedir.

Boya Hazırlama:

Doğal bağlayıcılar pigmentle tezgâha alınıp toz hâlinde spatulayla karıştırılıp ıslatılır ve cam üzerinde dest-i seng veya cam ezici (glass muller) ile ezilir (Görsel 6-7). Boya aharlı kâğıt üzerinde kullanılacaksa elma sirkesi asidik özelliğinden dolayı boyanın akışkanlığını artırır. Yaklaşık iki buçuk saat ezilir (Kaligrafi sanatçısı Emrah Yücel. Karanlık İşler Atölyesi, Balat-24.03.2019, El Yapımı Boya ve Kâğıt Eğitimi).

Bağlayıcıların niteliği ve oranı pigmentin içeriğine göre değişiklik gösterir. Eskiden boyalarda kullanılan dolgu maddesi yerine süttan elde edilen kazein kullanılırdı. Hayvansal tutkal içerdiği için kumaş üzerinde fiksatif olmasına rağmen kâğıt üzerinde suda çok hızlı çözündüğünden geçerliliğini yitirmiştir. (Uebelle, 1913, s. 391-393)

Pigment ve bağlayıcılar ezilip boya hâline getirildiğinde boyanın homojen dağılımı, parlaklığı, örtücülüğü, pürüzsüzlüğü, kuruduktan sonra çatlamaması aranan özelliklerdendir. Bu özellikleri test etmek için sulu boyanın kâğıt üzerine uygulanması ve ön denemelerinin yapılması gerekmektedir. Sulu boyanın kullanılabilir hâle gelmesi için en az beş - altı defa tavaya dökülüp konsantre olarak kurutulur. Ortam sıcaklığının çok soğuk veya sıcak olması boyanın kalitesini etkiler. Bir boyanın hazır hâle gelmesi için yaklaşık altı hafta gerekir. Boya tavaya tek seferde dökülürse hızlı kurumaz, boşluklar ve çatlaklar oluşur (Görsel 8) (Rezeptbuch, 2019, s. 9).

Görsel 6:
Cam ezici ve
karıştırma
spatulları
(Dönmez,
2020)



Görsel 7: Boyanın ezilme işlemi (Dönmez, 2020)



Görsel 8: Tavaya alınıp kurutulmuş renkler (Dönmez, 2020)



Görsel 9:
Gerçek altın
renklerine
uyumlu
mührelebilir
el yapımı
yaldızlar
(Dönmez,
2020)

Yaldızlı Sulu Boyalar:

İslam sanatlarındaysa kadim gelenekten gelen bir özellik olarak doğal altın kullanılmaktadır. Ancak günümüzün ekonomik koşulları, gerçek altın renklerine uygun mührelebilir yaldızların üretilmesini gerektirmiştir. Sulu boya resim sanatında da kullanılan yaldızlar, özellikle parlak geçişli ve ışıltılı renkleriyle modern ya da fantastik resimlerde çok tercih edilmektedir. Tezhip, minyatür gibi sanatlara yeni başlayan öğrencilere ya da profesyonel sanatçılara sadece eser öncesi denemeler adına önerilen bu yaldızlar sarı altın, yeşil altın, beyaz altın, antik altın, kırmızı altın ve aytaşı altın rengi yerine rahatlıkla kullanılabilir (Görsel 9).

Zeytinyağlı doğal sabunla üzerine mühre yapılabilmesi özelliği, öğrencinin İslam sanatları uygulamalarına alışmasını ve yüzeyin üzerine tarama,

gölge, sulandırma, tahrir, perdah, tirilin gibi işlevlerin daha kolay uygulanabilmesini sağlar (Görsel 10).

Sonuç

El yapımı sulu boyalar, tarih boyunca sanatçılar tarafından tercih edilen, doğallığı ve kalıcılığıyla öne çıkan malzemeler olmuştur. Osmanlı döneminde saray nakkaşhanelerinde titizlikle hazırlanan bu boyalar, kadim sanatların vazgeçilmez unsurları arasında yer almış ve eserlerin yüzyıllar boyunca özgün renklerini korumasını sağlamıştır. Geleneksel yöntemlerle üretilen doğal boyalar hem sanatçılar hem araştırmacılar tarafından günümüzde yeniden rağbet görmektedir.

Bu makalede ele alınan doğal boya yapımı, yeni kullanılmaya başlanan bir teknik olarak dikkat çekmekte ve yaygınlaşma potansiyeli taşımaktadır.

Doğal malzemelerden üretilen bu boyaların, kimyasal içerikli boyalara alternatif olarak geliştirilmesi mümkündür. Ancak, el yapımı sulu boya üretimi konusunda akademik yayınların ve bilimsel çalışmaların sınırlı olması, bu alandaki gelişimi yavaşlatmaktadır. Bu makale, doğal boya üretimiyle ilgili temel bilgileri sunarak, konuya ilgi duyan araştırmacılar ve sanatçılar için önemli bir kaynak olmayı amaçlamaktadır.

Gelecekte, doğal pigmentlerin ve geleneksel üretim tekniklerinin daha fazla araştırılması, belgelendirilmesi ve akademik çevrelerde tartışılması, bu sanat dalının gelişimine büyük katkı sağlayacaktır. Bu nedenle, sanatçılar ve akademisyenler tarafından bu alana daha fazla önem verilmesi ve doğal boya yapımına dair çalışmaların artırılması, geleneksel sanatların sürdürülebilirliği açısından büyük bir gerekliliktir.

Görsel 10:
Gerçek altın
renklerine
uyumlu
mührelelenebilir
el yapımı
yaldızlar
(Dönmez,
2020)



Görsel 11: El yapımı sulu boyalar (Dönmez, 2020)

KAYNAKÇA

- Derman, M. U. (2019). *Ömrümün Bereketi 2*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Derman, Ç. (2002). *Geleneksel sanatlar cildi: Türk tezhip sanatının asırlar içinde değişimi* (C. 12). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Yazır, M. B. (1981). *Kalem güzeli*. Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- Acar, M. Ş. (2011). *Osmanlı'da günlük yaşam nesneleri*. İstanbul: Yem Yayın.
- Tanırdı, Z. (1996). *Türk minyatür sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ekici, S. A. (2020). *Ehl-i hiref-i hâssa sanatkârları*. İstanbul: Lale Yayıncılık.
- Neddo, N. (2015). *The organic artist*. USA: Quarry Books.
- Kremer Pigmente. (2019). *Rezeptbuch*. Aichstetten: Kremer Pigmente.
- Webster, S. (2012). *Earthen pigments*. England: Schiffer Publishing.
- Pfaff, G. (2017). *Inorganic pigments*. Berlin: De Gruyter.
- Uebelle, C. L. (1913). *Paint making and color grinding*. London: The Trade Papers Publishing.
- Sözlü Sunum ve Seminerler:**
- Aykutalp, H. (2013, 31 Ocak). Edirnekâri üzerine seminer. İSMEK, Üsküdar.
- Yücel, E. (2019, 24 Mart). El yapımı boya ve kâğıt eğitimi. Karanlık İşler Atölyesi, Balat.
- Tiryaki, Y. (2022, Mart). Sözlü görüşme.
- Çağman, F. (1989). *Sanat tarihinde doğudan batıya*. Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri, İstanbul.

LALE DERGİSİ MAKALE YAZIM KURALLARI

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları ise kenar boşluğu her yönden 2,5 cm; yazı tipi Times News Roman; metin boyutu 11 punto, paragraf aralığı önce 6nk, sonra 0 nk ve satır aralığı tek (1) şeklinde düzenlenmelidir.

2. Ana Başlık: İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı ve koyu harflerle tamamı büyük harflerle yazılmalıdır. Alt başlıklar ise sadece ilk harfleri büyük olmak üzere yine koyu punto ile yazılmalıdır.

3. Yazarların adları ve soyadları tümü büyük harf ve koyu yazılmalıdır. Orcid ID leri isimlerinin altına gelecek şekilde normal yazılmalıdır. Yazarların varsa görev yaptığı kurum, haberleşme ve e-posta adresleri ilk sayfada dipnot ile belirtilmelidir.

4. Özet: Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe “öz” ve İngilizce “abstract” bulunmalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 4, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (keywords) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve abstract’ın üstünde gösterilmelidir.

5. Yazı içerisinde resim, fotoğraf, nota ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 PPI’da (300 pixels per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. Metin içinde kullanılan görseller numara adıyla (Örn: Görsel 1) tek tek kaydedilmeli ve görseller sisteme yüklenirken bütün görseller tek bir .rar ya da .zip dosyası içerisinde yüklenmelidir.

LALE JOURNAL AUTHOR GUIDELINES

1. The articles must be typed in Microsoft Word and have 2.5 cm margins from right, left, bottom and top; Times New Roman font style and 11 font size; line spacing of 1; paragraph spacing of 6 nk, followed by 0 nk.

2. The main title must be well in accordance with the article, and typed in bold, capital letters. Subheadings must be in bold, but capital letters must be used only for the initial letters.

3. The name and surname of the author must be typed in bold, capital letters. The ORCID IDs must be written below the author name and surname. The author’s institution (if any), address and email address must be indicated with a footnote in the first page.

4. The abstract must be written before the main text, must be between 75 and 150 words, in both Turkish and English. The keywords must be between 4 and 8 words and typed below the abstract after one line of spacing. The English title of the Turkish article should be above the abstract.

5. If there are images, photographs, musical notes or drawings in the text, they must be scanned as 300 PPI with the short side being 10 cm, in JPEG format, and sent as an appendix to the article in JPEG format. The images must be saved one by one according to the their number (e.g.: Image 1) and they must be uploaded to the system in one .rar or .zip folder.

6. APA 6th Edition style must be used throughout the text, and references must be made to the images as well. The images must be numbered as Image 1, Image 2, Image 3. The captions of the images must be written below the images themselves in Times New Roman 11 font along with their sources.

6. Makalede atıf sistemi olarak APA 6. Sürüm kullanılmalıdır. Metin içinde görsellere de gönderme yapılmalıdır. Görseller (görsel, tablo, şekil vb.) Görsel 1., Görsel 2., Görsel 3. biçiminde numaralandırılmalıdır. Görselin altına o görsele ait bilgiler Times New Roman 11 punto ile yazılmalı ve hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir.

7. APA yazım stilinde, dipnot ve sonnot kullanımı pek tercih edilmemektedir. Bundan dolayı mümkün olduğu kadar az dipnot kullanılmalıdır. Yalnızca çok gerekli bir açıklayıcı not gerektiğinde dipnot kullanılmalıdır. Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli ve sadece açıklamalar için kullanılmalıdır. Kaynakça vermek için kullanılmamalıdır.

8. Elektronik kaynaklara metin içerisinde gönderme; varsa yazarın soyadı, yayın yılı, sayfa/sayfa aralığı yazılarak yapılmalı, kaynağın adı ve ağ adresi kaynakçada belirtilmelidir. Yazar soyadı ve yayın yılı bilgileri eksik ise ağ adresi metin içine yazılmalıdır.

9. Kaynakça yazımı aşağıdaki şekilde uygulanmalıdır.

Tek yazarlı kitap için

Yazar, A. A. (Yayın yılı). (Çalışma adı.) Yer: Yayıncı.

Örnek: Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi.

Dergi ve süreli yayınlar için

Yazar, A. A., Yazar, B. B., ve Yazar, C. C. (Yıl). Makale adı. *Dergi adı*, cilt. No (sayı no), sayfa/lar. doi:http://dx.doi.org/xx.xxx/yyyyy

Örnek: Harlow, H. F. (1983). Fundamentals for preparing psychology journal articles. *Journal of comparative and physiological psychology*, 55, 893-896.

7. Footnotes must be avoided as much as possible. If necessary, the footnotes must be numbered at the end of the page and used only for explanations- not for referencing.

8. The in-text citations of the electronic sources must include the author's surname, the date and the page/page range. In the reference list, the name of the source and the website must be included. If the author's surname and date are not known, the website must be typed in the text.

9. The reference list must be as the following:

Single Author Book

Author's surname, Initial of the author's name. (Publication Year). *Name of the book*. Place: Publisher.

Example: Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu* (Y. Tezgiden, transl.). İstanbul: Metis Yayınevi.

Article in a Journal/Periodical

Author, A. A., Author, B. B., & Author, C. C. (Year). Title of article. *Title of Periodical*, volume number(issue number), pages. https://doi.org/xx.xxx/yyyy

Example: Harlow, H. F. (1983). Fundamentals for Preparing Psychology Journal Articles. *Journal of Comparative and Physiological Psychology*, 55, 893-896.

LALE DERGİSİ YAYIN POLİTİKASI

Lale Dergisi amacı geleneksel sanatlar, İslam sanatları, medeniyet tarihi ve somut olmayan kültürel miras çalışmaları alanına münhasır her türlü nazari ve tatbiki çalışmalar yapan sanatçıların/ bilim insanlarının özgün değeri olan araştırma ve derleme makalelerini neşrederek ulusal ve uluslararası düzeyde; bilgi, deneyim, değerlendirme, görüş ve önerilerini paylaşmalarına imkân sağlayan bir zemin, beşeri bilimler bünyesindeki farklı disiplinlerden ortak bir akademik platform oluşturmaktır.

Bununla birlikte dergide kitap tanıtımı ve incelemesine, bölüm ve müze – sergi tanıtımlarına, geleneksel sanatlar, medeniyet alanındaki çalışmaların tanıtımına da yer verilebilmektedir.

Dergi, yılda 2 kez (Ocak ve Temmuz aylarında) yayımlanır.

Dergi hakemli bir dergidir ve yayın dili Türkçedir.

İçerik:

Dergiye gönderilen yazılar; Alana özgü uygun araştırma, yöntem ve modeller kullanılarak hazırlanmış ve alana bir katkıda bulunabilme niteliğine sahip olmalıdır.

Daha önce yayımlanmış bir yazıyı değerlendiren, eleştiren, bu konuda yeni ve dikkate değer görüşleri ortaya koyan araştırma veya inceleme özelliği taşımalıdır.

Dergide, bir kavramın ya da teorinin tartışıldığı, eleştirildiği ya da açıklandığı türden araştırma, biyografi ve derleme makalelere, bilimsel alana katkı niteliğindeki çevirilere yer verilebilir.

LALE JOURNAL PUBLICATION POLICY

The aim of Lale Journal is to create a common academic platform for various disciplines within humanities, where knowledge, experience, evaluations, opinions and proposals can be shared through original research and review articles in national and international standards by artists and academics who theoretically and practically work on the subjects of traditional Turkish arts, Islamic arts, history of civilization and intangible cultural heritage.

The journal also includes book reviews, advertisements of academic departments, exhibitions, museums, and works on traditional Turkish arts and civilization.

The journal is published biannually, in January and July.

Lale Journal is a peer-review journal and the language of publication is Turkish.

The Content:

The manuscripts submitted to the journal must be prepared according to the research methods and models of the field, and must make a contribution to the field.

The manuscripts must have research or review features that evaluate, criticize, and reveal new and notable opinions on previously published texts.

The journal may include research, review and biographical articles, in which a concept or theory is discussed, criticized or explained, and translations that contribute to the scientific field.

The manuscripts must be in accordance with the journal's publication principles and format.

Dergi yayın esaslarına uygun yazım ilkeleri ve formatında olmalıdır.

Yukarıda sıralananların yanı sıra dergide kitap tanıtımlarına ve/veya incelemelerine de yer verilebilir.

Görevler

Derginin işleyişini sağlayan kurullar

1. Yayın Kurulu'nun Görevleri

- Olağan dışı durumlar hariç yılda iki kere toplanır.
- Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları, biçim ve alan uygunluğu açısından inceleyerek, akademik camiada yazının uzmanlarını (tezler, yayınlar ve uzmanlık sahasını esas alarak) tespit eder, uygun hakem değerlendirmesine sunulmasını sağlar.
- Hakem değerlendirmelerine göre, makalenin yayımlanıp yayımlanmayacağına karar vererek, hakemden kabul alan makalelerin yayın sıralamasını yapar.
- Özel sayı çıkarılmasına salt çoğunlukla karar verir.

2. Editör:

- Yayın Kurulu üyeleri arasındaki koordinasyonu sağlar.
- Dergiye gelen yazıların ön değerlendirmesini yapabilmek için özel dönemler hariç Yayın Kurulu'nu yılda iki kez toplantıya çağırır.
- Yayın Kurulu adına editöryal sorumluluk alır.
- Göreviyle ilgili olağandışı durumlarda, çalışmaların aksamaması için yardımcılarından birini yetkilendirir.

3. Editör Yardımcıları:

- Yayın Kurulu üyeleri arasındaki koordinasyonun sağlanması, yazıların hakem sürecinin takip edilmesi, hakemlerin raporlarının değerlendirilmesi konularında editöre yardımcı olurlar.

Along with the aforementioned points, the journal may also include book advertisements and/or reviews.

The Duties

Journal Boards

1. The Duties of the Editorial Board

- The Editorial Board holds meetings twice a year, except in extraordinary cases.
- The Editorial Board examines the manuscripts submitted to the journal according to their relevance to the format and the field, determines the specialists for the manuscripts within academia (based on theses, publications and research fields), and presents the manuscripts to the relevant referees.
- The Editorial Board decides whether the text should be published according to the reviews of the referees, and puts the accepted manuscripts in the order of publication.
- The Editorial Board decides on the publication of a special issue through absolute majority.

2. The Duties of the Editor

- The Editor coordinates the members of the Editorial Board.
- Except for special occasions, the Editor arranges the Editorial Board meetings twice a year for the pre-assessment of the submitted manuscripts.
- The Editor takes editorial responsibility on behalf of the Editorial Board.
- The editor authorizes one of the Assistant Editors in case of extraordinary situations regarding his/her duty, to ensure that the work is not interrupted.

3. The Duties of the Assistant Editors

- The Assistant Editors help the Editor in the coordination of the members of the Editorial Board, in tracking the refereeing process of the manuscripts and in evaluating the referee reports.

4. Bilim Kurulu:

- Yayınlanacak makalelerin belirlenmesi için Yayın Kurulu'na önerilerde bulunur.
- Hakemler bilim kurulu üyeleri arasında yer alır. Hakemler gönderilen yazıları yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek, yayına uygun olup olmadığına karar verir. Makalelerin konusuna göre her sayıda değişiklik gösterebilir. Dergide yayınlanan ya da yayınlanacak makalelere danışmanlık yapar, fikir beyan eder.

5. Yayın Koordinatörü

- Yayın kurallarına uygun olan makalelerin kayıt altında tutulmasını sağlar ve hakem raporları ile birlikte makaleleri arşivler.
- Dergiyi baskıya hazır hale getirmekle ilgili süreci yürütür.
- Dergi'nin elektronik ortamda erişilebilirliğinin sağlanmasıyla ilgili süreci yönetir.
- Dergi hakkındaki gelen giden tüm evrakların kayıtlarını yapar ve dosyalar.

Değerlendirme

Dergi Yayın Kurulu tarafından biçim ve alanlar açısından uygun bulunan yazılar değerlendirme yapılması için konunun uzmanı iki hakeme gönderilir. Hakem değerlendirmelerin ikisi de olumlu ise çalışma yayına kabul edilir. Biri olumlu, diğeri olumsuz ise makale üçüncü bir hakeme gönderilir. Yayınlanması için düzeltilmesine karar verilen yazıların, yazarları tarafından en geç 15 gün içerisinde teslim edilmesi gereklidir. Düzeltilmiş metin, Dergi Yayın Kurulu'nun gerek gördüğü durumlarda, değişiklikleri isteyen hakemlere tekrar gönderilir.

Gönderilen yazılar iki alan uzmanının "yayınlanabilir" onayından sonra, Yayın Kurulunun son kararı ile yayımlanır. Yazarlar, hakem ve Yayın Kurulunun eleştirisi, değerlendirme ve düzeltmelerini dikkate almak durumundadırlar. Katılmadığı hususlar olması durumunda, yazar bunları gerekçeleri ile ayrı bir sayfada bildirme hakkına sahiptir.

4. The Duties of the Academic Advisory Board

- The Academic Advisory Board puts forward proposals to determine the articles to be published.
- The referees are among the members of the Academic Advisory Board. The referees examine the submitted manuscripts in terms of method, content, and originality, and decide whether they are suited to be published. The board members might change in every issue, depending on the subjects of the articles. The Academic Advisory Board gives consultation and opinions on the articles published or to be published in the journal.

5. The Duties of the Publications Coordinator

- The Publications Coordinator keeps the records of the manuscripts which comply with the publication rules, and archives those manuscripts together with the referee reports.
- The Publications Coordinator manages the process of preparing the journal for printing.
- The Publications Coordinator manages the process of making the journal electronically accessible.
- The Publications Coordinator records and files all the incoming and outgoing documents about the journal.

Assessment

The manuscripts that are approved by the Editorial Board in terms of format and fields are sent to two referees for evaluation, who are the specialists on the subject of the manuscript. If both of the referee evaluations are positive, the study is accepted for publication. If one of the evaluations is positive and the other one negative, the manuscript is sent to a third referee. The manuscripts that need to be corrected in order to be published, must be submitted by the authors within 15 days at the latest. In case the Editorial Board deems it necessary, the corrected text is sent back to the referees who requested the changes. The submitted manuscripts are published after the two subject specialists' approval, with the final decision of the Editorial Board. The authors have to take into

Kabul edilmeyen makalelerin yazarlarına e-posta yoluyla bilgi verilir.

Geleneksel Sanatlar Derneği işbirliğiyle yayınlanan Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi, dergiyi hazırlayanlara (editörler, yayın kurulu, danışma kurulu), yardım edenlere ve hakemlere, yazara/yazarlara telif ve benzeri, ve diğer herhangi bir ücret ödemez; makale başvurusu ve yayını için yazardan herhangi bir ücret talep etmez. Ancak derginin tasarımını gerçekleştirilmesi, redaksiyon hizmetleri için ücret ödenmektedir.

Lale Dergisi çeşitli online ve fiziksel platformlarda 50 (elli) Türk Lirası bedeli ile temin edilmekte, Dergi Park sistemi üzerinden de açık erişim modelinde yayınlanmaktadır.

account the criticism, evaluation and corrections of the referees and the Editorial Board. In case of disagreements, the author has the right to report them on a separate page with the justifications.

The authors of the rejected texts are informed via email.

Lale Culture, Art and Civilization Journal, published in cooperation with Traditional Arts Association, does not pay royalties and any other fees to those that are responsible with the preparation of the journal (editors, editorial board, advisory board), to those that help and to the referees and author/authors; the journal does not charge the author/authors for the submission and the publication of their article.

However, fees are paid for the design and the editing services of the journal.

Lale Journal can be purchased online and in-person for 50 (fifty) Turkish Liras, and is open access on the DergiPark website.