



ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

Palmet Dergisi

Journal of Palmette

Official journal of Atatürk University Faculty of Literature, Department of Art History

Issue 8-September 2025



E-ISSN 2822-3551

<https://dergipark.org.tr/en/pub/palmet>

Palmet Dergisi

Journal of Palmette

EDİTÖR / EDITOR

Gül GEYİK 

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü,
Türk-İslam Sanatları- Erzurum/Türkiye
Ataturk University, Faculty of Literature, Department of Art
History, Turkish-Islamic Arts- Erzurum/Turkey
gul.geyik@atauni.edu.tr

YARDIMCI EDİTÖRLER / ASSOCIATE EDITOR

Muhammet ARSLAN 

Kafkas Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi
Bölümü, Türk-İslam Sanatları- Kars/Türkiye
Kafkas University, Faculty of Science and Letters, Department
of Art History, Turkish-Islamic Arts- Kars/Turkey
muhammet.arslan@kafkas.edu.tr

Demet OKUYUCU 

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü,
Bizans Sanatları- Erzurum/Türkiye
Ataturk University, Faculty of Literature, Department of Art
History, Byzantine Arts- Erzurum/Turkey
demet@atauni.edu.tr

Esra HALICI 

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü,
Batı Sanatları- Erzurum/Türkiye
Ataturk University, Faculty of Literature, Department of Art
History, Western Arts- Erzurum/Turkey
esra.halici@atauni.edu.tr

YABANCI DİL EDİTÖRÜ / EDITOR OF FOREIGN LANGUAGE

Ülfet DOĞAN ARSLAN 

Kafkas Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi
Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Kars/Türkiye
Kafkas University, Faculty of Science and Letters, Department
of Western Languages and Literatures- Kars/Turkey
udoganarslan@kafkas.edu.tr

DİL EDİTÖRÜ- EDITOR OF LANGUAGE

Esma SÖNMEZ ÖZ 

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Amerikan Kültürü ve
Edebiyatı Fransız Dilbilimi Anabilim Dalı- Erzurum/Türkiye
Ataturk University, Faculty of Literature, American Culture and
Literature Department of French Linguistics- Erzurum/Turkey
essonmez@atauni.edu.tr

Funda TÜRK BEN AYDIN 

Mardin Artuklu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve
Edebiyatı
Mardin Artuklu University, Faculty Of Letters, Department Of
Persian Language And Literature, Persian Language And
Literature
funda-turkben@hotmail.com

TEKNİK REDAKSİYON / TECHNICAL REDACTION

Burak Muhammet GÖKLER 

Muhammed Emin DOĞAN 

Nihat Sefa KOMESLİ 

DİZGİ / TYPESETTING

Nihat Sefa KOMESLİ 

Ayşe DURAN 

Emrah YÜCEL

KAPAK TASARIM / COVER DESIGN

Ayşe DURAN 

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Haldun ÖZKAN 

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü,
Erzurum/Türkiye
Ataturk University, Faculty of Literature, Department of Art
History, Erzurum Turkey
hozkan@atauni.edu.tr

Zerrin KÖŞKLÜ 

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü,
Erzurum/Türkiye
Ataturk University, Faculty of Literature, Department of Art
History, Erzurum Turkey
zkosklu@atauni.edu.tr

Simge ÖZER PINARBAŞI 

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü,
İstanbul/Türkiye
Istanbul University Faculty of Letters, Department of Art
History, Istanbul/Turkey
simge@istanbul.edu.tr

Gülgün KÖROĞLU 

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Edebiyat
Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul/Türkiye
Mimar Sinan
Fine Arts University Faculty of Arts and Sciences Department of
Art History, Istanbul/Turkey
gulgun.koroglu@msgsu.edu.tr



Palmet Dergisi

Journal of Palmette

DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD

Abdülkadir DÜNDAR ^{ID}

Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk-İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı- Ankara/Türkiye
Ankara University Faculty of Theology Department of Turkish-Islamic Arts History - Ankara/Turkey
abdulkadirdundar@yahoo.com

Ahmet Ali BAYHAN ^{ID}

Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Ordu/Türkiye
Ordu University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Art History - Ordu/Turkey
ahmetlibayhan@odu.edu.tr

Ahmet ÇAYCI ^{ID}

Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Konya/Türkiye
Necmettin Erbakan University, Faculty of Social and Human Sciences, Department of Art History - Konya/Turkey
acayci@erbakan.edu.tr

Ali Osman UYSAL ^{ID}

Onsekiz Mart Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Çanakkale/Türkiye
Onsekiz Mart University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of Art History - Çanakkale/Turkey
aouysal@comu.edu.tr

Ali Yalçın TAVUKÇU ^{ID}

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü- Erzurum/Türkiye
Atatürk University Faculty of Letters Department of Archeology Erzurum/Turkey
atavukcu@atauni.edu.tr

Ayşe Aslıhan EROĞLU ^{ID}

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları- Erzurum/Türkiye
Atatürk University Faculty of Fine Arts Traditional Turkish Handicrafts - Erzurum/Turkey
aaslihanerguder@atauni.edu.tr

Emine Naza DÖNMEZ ^{ID}

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- İstanbul/Türkiye
Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Art History - Istanbul/Turkey
edonmez@istanbul.edu.tr

Evangelia ŞARLAK ^{ID}

İşık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü- İstanbul/Türkiye
Işık University, Faculty of Fine Arts, Department of Visual Arts - Istanbul/Turkey
eva@isikun.edu.tr

Ayşe BUDAK ^{ID}

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Nevşehir/Türkiye
Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Art History - Nevşehir/Turkey
aysebudak@nevsehir.edu.tr

DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD

Haldun ÖZKAN ^{ID}

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Erzurum/Türkiye
Atatürk University Faculty of Letters Department of Art History Erzurum/Turkey
hozkan@atauni.edu.tr

Nilay ÇORAĞAN ^{ID}

Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Kayseri/Türkiye
Erciyes University Faculty of Letters Department of Art History - Kayseri/Turkey
karakayanilay@gmail.com

Nurşen ÖZKUL FINDIK ^{ID}

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Ankara/Türkiye
Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Letters, Department of Art History - Ankara/Turkey
nursen.ozkul@hbv.edu.tr

Ömür BAKIRER (Emekli) ^{ID}

Retired-Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma Yüksek Lisans Programı
Middle East Technical University Faculty of Architecture Cultural Heritage Preservation Master's Program
bakirer@metu.edu.tr

Sultan Murat TOPÇU ^{ID}

Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Kayseri/Türkiye
Erciyes University Faculty of Letters Department of Art History - Kayseri/Turkey
stopcu@erciyes.edu.tr

Süleyman ÇİĞDEM ^{ID}

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü- Erzurum/Türkiye
Atatürk University Faculty of Letters Department of History - Erzurum/Turkey
scigdem@atauni.edu.tr

Aytül PAPİLA ^{ID}

Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Bölümü- İstanbul/Türkiye
Beykent University, Faculty of Fine Arts, Department of Stage and Performing Arts Management - Istanbul/Turkey
apapila@beykent.edu.tr

Ahmet YAVUZYILMAZ ^{ID}

Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Konya/Türkiye
Necmettin Erbakan University, Faculty of Social and Human Sciences, Department of Art History - Konya/Turkey
ahmet_yavuzyilmaz@hotmail.com

Palmet Dergisi

Journal of Palmette

DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD

Erdal ESER ^{ID}

Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Sivas/Türkiye
Cumhuriyet University, Faculty of Letters, Department of Art History - Sivas/Turkey
erdaleser@cumhuriyet.edu.tr

Şerife TALİ ^{ID}

Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Ordu/Türkiye
Ordu University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Art History - Ordu/Turkey
serifetali@odu.edu.tr

Üzlfat CANAV ÖZGÜMÜŞ ^{ID}

İstanbul Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu El Sanatları Bölümü Seramik Cam ve Çinicilik Programı- İstanbul/Türkiye
Istanbul University Vocational School of Technical Sciences, Department of Handicrafts, Ceramic, Glass and Tile Making Program - Istanbul/Turkey
uzogumus@iuc.edu.tr

Yunus BERKLİ ^{ID}

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü- Erzurum/Türkiye
Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Department of Basic Education - Erzurum/Turkey
yberkli@atauni.edu.tr

Yusuf ÇETİN ^{ID}

İbrahim Çeçen Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim İş Eğitimi Ana Bilim Dalı/ Ağrı/Türkiye
İbrahim Çeçen University Faculty of Fine Arts Painting Education Department- Ağrı/Turkey
yusufcetin04@hotmail.com

Hasan BUYRUK ^{ID}

Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Ordu/Türkiye
Ordu University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Art History - Ordu/Turkey
hasanbuyruk@odu.edu.tr

Fevziye EKER ^{ID}

Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Ordu/Türkiye
Ordu University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Art History - Ordu/Turkey
fevziyeeker@odu.edu.tr

Hasan UÇAR ^{ID}

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- İzmir/Türkiye
Ege University Faculty of Letters Department of Art History - Izmir/Turkey
hasan.ucar@ege.edu.tr

DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD

Meryem ACARA ^{ID}

Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Sivas/Türkiye
Cumhuriyet University, Faculty of Letters, Department of Art History - Sivas/Turkey
meryemacaraeser@cumhuriyet.edu.tr

Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ ^{ID}

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü- Erzurum/Türkiye
Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Department of Basic Education - Erzurum/Turkey
muhammet.kindigili@atauni.edu.tr

Selçuk SEÇKİN ^{ID}

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- İstanbul/Türkiye
Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Art History - Istanbul/Turkey
selcuk.seckin@msgsu.edu.tr

Selman CAN ^{ID}

Marmara Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- İstanbul/Türkiye
Marmara University Faculty of Humanities and Social Sciences Department of Art History - Istanbul/Turkey
selman.can@marmara.edu.tr

Yusuf BİLEN ^{ID}

Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü- Isparta/Türkiye
Süleyman Demirel University, Faculty of Fine Arts, Department of Traditional Turkish Arts - Isparta/Turkey
yusufbilen@sdu.edu.tr

Zeynep ÇAKMAKÇI ^{ID}

Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Müzecilik Bölümü- İzmir/Türkiye
Dokuz Eylül University, Faculty of Letters, Department of Museology - Izmir/Turkey
zeyneporals@yahoo.com

Mustafa ÇETİNASLAN ^{ID}

Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Konya/Türkiye
Selçuk University Faculty of Letters Department of Art History - Konya/Turkey
mcetinaslan@gmail.com

Tümay HAZİNEDAR COŞKUN ^{ID}

Manisa Celal Bayar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Manisa/Türkiye
Manisa Celal Bayar University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Art History - Manisa/Turkey
tumayhazinedar@yahoo.com

Palmet Dergisi

Journal of Palmette

Hakkında

Palmet Dergisi, Atatürk Üniversitesi tarafından yayınlanan hakemli, açık erişimli, yalnızca çevrimiçi bir dergidir. Dergi, Mart ve Eylül aylarında olmak üzere hem Türkçe hem de İngilizce olarak yılda iki kez yayınlanmaktadır.

Palmet Dergisi, Türk-İslam Sanatı, Bizans Sanatı ve Batı Sanatı hakkında; dönem, üslup, sanatın geçirdiği değişim ve dönüşümler ile bunların nedenlerini inceleyen özgün çalışmalara yer vermektedir. Dergiye gönderilen yazılar, araştırma ve yayın etiğine uygun şekilde değerlendirilmektedir.

Palmet Dergisi, Türk Sanatı, İslam Sanatı, Bizans Sanatı, Ortaçağ Sanatları, Avrupa Sanatı, Çağdaş Sanatlar alanında en yüksek bilimsel kaliteye sahip çalışmaları yayınlamayı amaçlamaktadır.

Palmet Dergisi, İslam Sanatı, Bizans Sanatı, Ortaçağ Sanatları, Avrupa Sanatı, Çağdaş Sanatlar ilgili literatüre katkı sunacak, özellikle araştırma, derleme, akademik çeviri, tanıtım ve eleştiri yazılarını yayınlamaktadır. Derginin temel amacı, mimari, süsleme, resim ve el sanatları alanında üretilen bilimsel bilgiyi geniş bir platforma yaymaktır. Dergi bunu yaparken araştırmacıları, eğitim uygulayıcılarını ve politika yapıcılarını ortak bir kesişim noktasında buluşturmayı hedeflemektedir.

Derginin hedef kitlesi, sanat eserleri ve sanat üslupları alanına ilgi duyan ya da bu alanda çalışan araştırmacılardan oluşmaktadır.

Özetleme ve İndeksleme

Palmet Dergisi aşağıdaki özetleme ve indeksleme veri tabanlarında yer almaktadır:

• EBSCO • ERIH Plus • ProQuest • EBSCO- Art & Architecture Source • Gale Cengage • EBSCO- Art Full Text • DOAJ

Sorumluluk Reddi

Dergide yayınlanan yazılarda ifade edilen ifadeler veya görüşler, editörlerin, yayın kurulunun ve/veya yayıncının görüşlerini değil, yazar(lar)ın görüşlerini yansıtır; editörler, yayın kurulu ve yayıncı bu tür materyaller için herhangi bir sorumluluk veya yükümlülük kabul etmemektedir.

Açık Erişim Politikası

Palmet Dergisi açık erişimli bir yayındır.

2024 Mart ayından itibaren dergide yayınlanan tüm içerik, [Creative Commons Attribution-NonCommercial \(CC BY-NC\) 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) lisansı ile yayınlanmaktadır. Bu lisans, içeriğin ticari olmayan amaçlarla paylaşılmasını ve adapte edilmesini sağlayarak dergide yayınlanan araştırmaların yayılmasını ve kullanılmasını teşvik eder.

Mart 2024'den önce yayınlanan içerik, geleneksel telif hakkı kapsamında lisanslanmıştı ancak arşiv ücretsiz olarak hâlâ erişime açıktır.

Tüm yayımlanan içerikler <https://dergipark.org.tr/tr/pub/palmet> adresinden çevrimiçi olarak ücretsiz olarak erişilebilir.

Daha önce yayınlanmış içeriği, figürleri, tabloları veya diğer herhangi bir materyali basılı veya elektronik formatta kullanırken yazarlar, telif hakkı sahibinden izin almakla sorumludur. Bu konuda yasal, mali ve cezai sorumluluklar yazar(lara) aittir.

Yazarlara Bilgi'nin güncel versiyonuna <https://dergipark.org.tr/tr/pub/palmet/writing-rules> adresinden ulaşabilirsiniz.

About the Journal of Palmette

Journal of Palmette is a peer-reviewed, open access, online-only journal published by Atatürk University. The journal is published twice a year, in March and September, in both Turkish and English.

Journal of Palmette, Turkish-Islamic Art, Byzantine Art and Western Art; It includes original studies that examine the period, style, changes and transformations of art and their causes. Manuscripts submitted to the journal are evaluated in accordance with research and publication ethics.

Journal of Palmette aims to publish studies of the highest scientific caliber in the field of Turkish Art, Islamic Art, Byzantine Art, Medieval Arts, European Art, Contemporary Arts.

Palmet Dergisi

Journal of Palmette

Journal of Palmette publishes research, review, academic translation, introduction and criticism articles that will contribute to the literature on Turkish Art, Islamic Art, Byzantine Art, Medieval Arts, European Art, Contemporary Arts. The main purpose of the journal is to disseminate the scientific knowledge produced in the field of architecture, decoration, painting and crafts to a wide platform. In doing so, the journal aims to bring together researchers, educational practitioners and policy makers at a common intersection.

The target audience of the journal consists of researchers who are interested in or working in the field of works of art and art styles.

Abstracting and Indexing

Journal of Palmette is covered in the following abstracting and indexing databases;

• EBSCO • ERIH Plus • ProQuest • EBSCO- Art & Architecture Source • Gale Cengage • EBSCO- Art Full Text • DOAJ

Disclaimer

Statements or opinions expressed in the manuscripts published in the journal reflect the views of the author(s) and not the opinions of the editors, editorial board, and/or publisher; the editors, editorial board, and publisher disclaim any responsibility or liability for such materials.

Open Access Policy

Journal of Palmette is an open access publication.

Starting on March 2024, all content published in the journal is licensed under the [Creative Commons Attribution-NonCommercial \(CC BY-NC\) 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) which allows third parties to use the content for non-commercial purposes as long as they give credit to the original work. This license allows for the content to be shared and adapted for non-commercial purposes, promoting the dissemination and use of the research published in the journal.

The content published before March 2024 was licensed under a traditional copyright, but the archive is still available for free access.

All published content is available online, free of charge at <https://dergipark.org.tr/tr/pub/palmet>

When using previously published content, including figures, tables, or any other material in both print and electronic formats, authors must obtain permission from the copyright holder. Legal, financial and criminal liabilities in this regard belong to the author(s).

You can find the current version of the Instructions to Authors at <https://dergipark.org.tr/tr/pub/palmet/writing-rules>



İletişim (Editör) Contact (Editor)

Gül GEYİK

Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Erzurum, Türkiye

✉ gul.geyik@atauni.edu.tr

✉ palmet@atauni.edu.tr

🌐 <https://dergipark.org.tr/tr/pub/palmet>

☎ +90 442 231 81 52

İletişim (Yayıncı) / Contact (Publisher)

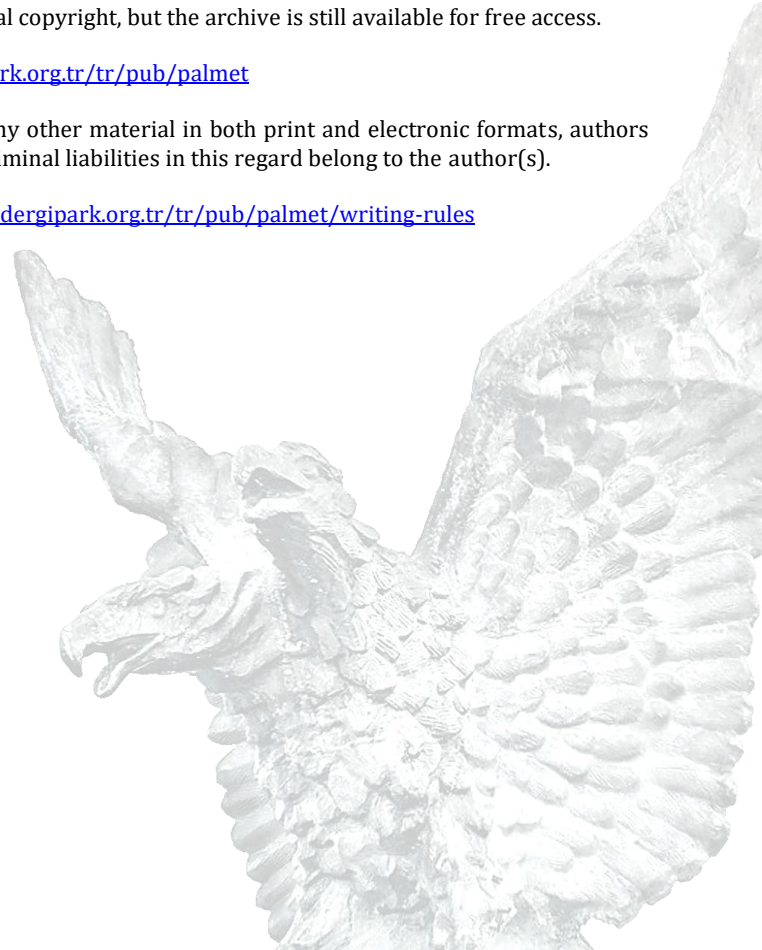
Atatürk University

Atatürk University, Erzurum, Turkey/
Atatürk Üniversitesi Rektörlüğü 25240
Erzurum, Türkiye

✉ ataunijournals@atauni.edu.tr

🌐 <https://bilimseldergiler.atauni.edu.tr>

☎ +90 442 231 15 16



Palmet Dergisi

Journal of Palmette

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ-RESEARCH ARTICLES

- 1 **Işık Sembolizmi ve Topkapı Sarayı'nda Bulunan Madeni Kandiller**
The Symbolism of Light and the Metal Candlesticks in Topkapı Palace
Aşlı Büyükkal-Fatih Özkafa
- 10 **Safevî Mimarisinde Sıradışı Bir Başyapıt: Şeyh Lütfullah Camii**
An Unusual Style In Safavid Architecture Masterpiece: Sheikh Lutfullah Mosque
Gülşen Baş Terzioğlu-Ayşegül Bekmez Yelen
- 25 **Sanatta Kadın Bedeninin Nesneleştirilmesine Karşı Türkiye'den Feminist Temellük Pratikleri**
Feminist Appropriation Practices from Turkey Against the Objectification of Women's Bodies
Hazal Orgun Sinan-İlham Enveroğlu
- 35 **Botsa Geleneksel Konutlarında Kitabeler ve Yazı Kültürü**
Inscriptions and Textual Culture in the Traditional Houses of Botsa
Murat Karademir
- 43 **Geleneksel Bolvadin Evlerinde Çiçeklikler**
Flower Beds in Traditional Bolvadin Houses
Nurcan Bahargülü-Osman Kunduracı
- 56 **Ordu Müzesinde Korunan Bir Grup Hamail**
A Group of Hamail Preserved in The Ordu Museum
Ahmet Ali Bayhan-Fevziye Eker-Şaziye Altaylı
- 71 **Giresun Güce İlçesinde Yöresel Mimarinin Temsili: Serenderler (Mâzılar)**
Representation Of Traditional Architecture in Güce District, Giresun: Serenders (Mâzıs)
Servet Özkan
- 80 **Denizli Güney İlçesinin Resimli Çeyiz Sandıkları**
The Illustrated Dowry Chests of the Güney District in Denizli
Zeynep Özkan Tekneci-Hasan Uçar
- 90 **Doğu Lydia Bölgesine Ait Adak Stellerinde Tapınak ve Toplum İlişkisi**
The Relationship Between Temple and Society in the Votive Steles of the Eastern Lydia Region
Muradiye Küçükcan-Münteha Dinç-Emre Taştemür
- 105 **Osmanlı Saray Ağalarından Reyhan Paşa'nın Mimari Faaliyetleri**
Architectural Patronage of Ottoman Court Eunuchs: Reyhan Pasha
Nihal Kalafat-Celil Arslan
- Hakem Listesi**
Reviewer List



Palmet Dergisi

Journal of Palmette

EDİTÖRDEN

Palmet Dergisi 2022 yılında yayın hayatına başlamış, bu süreçten itibaren Sanat Tarihi alanında birbirinden değerli çalışmaları okuyucularla buluşturmuştur. Bilimsel kriterler çerçevesinde çalışmalarını sürdüren dergimizin, 8. sayısının yayımlanacağı şu günlerde, Uluslararası alan indeksleri; EBSCO ERIH Plus ProQuest-EBSCO- Art & Architecture Source-Gale Cengage-EBSCO- Art Full Text-DOAJ'a kabulünün mutluluğunu yaşamaktayız.

Dergimizin kurulum aşamasından itibaren desteklerini bizlerden esirgemeyen değerli Hocalarımıza ve teknik ekibimize sonsuz teşekkürlerimizle...

Gül GEYİK

Editör

FROM THE EDITOR

Journal of Palmet started its publishing life in 2022 and since then, it has brought together valuable studies in the field of Art History with readers. In these days when the 8th issue of our journal, which continues to work within the framework of scientific criteria, will be published, we are happy to be accepted to EBSCO ERIH Plus ProQuest-EBSCO- Art & Architecture Source-Gale Cengage-EBSCO- Art Full Text-DOAJ, international field indexes. We would like to extend our endless thanks to our esteemed professors and technical team for their support since the establishment of our journal...

Gül GEYİK

Editor





Işık Sembolizmi ve Topkapı Sarayı'nda Bulunan Madeni Kandiller

The Symbolism of Light and the Metal Candlesticks in Topkapı Palace

Aslı BÜYÜKKAL ^{ID}

Marmara Üniversitesi, İslam Tarihi ve Sanatları
Bölümü, İstanbul, Türkiye
aslibuyukkal@gmail.com

Fatih ÖZKAFA ^{ID}

Marmara Üniversitesi, İslam Tarihi ve Sanatları
Bölümü, İstanbul, Türkiye
fatih.ozkafa@marmara.edu.tr



Geliş Tarihi/Received: 25.02.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 11.08.2025

Yayın Tarihi/Publication Date:

29.09.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Aslı Büyükkal

Cite this article: Büyükkal, A. & Özkafa, F. (2025). The Symbolism of Light and the Metal Candlesticks in Topkapı Palace, *Journal of Palmette*, 8, 1-9.

Atıf: Büyükkal, A. & Özkafa, F. (2025). Işık Sembolizmi ve Topkapı Sarayı'nda Bulunan Madeni Kandiller, *Palmet Dergisi*, 8, 1-9.

Açıklama: Bu makale, "İstanbul Müzelerindeki İslâmi Dönem Madeni Aydınlatma Araçları" isimli doktora tezinden üretilmiştir.

Explanation: This article is based on the doctoral thesis titled "Metal Lighting Tools from the Islamic Period in Istanbul Museums."

Öz

Kandiller, ait oldukları toplumların kültürel ve coğrafi özelliklerine bağlı olarak şekillenmiş, malzeme çeşitliliği ve tasarım zenginliğiyle öne çıkan değerli sanat eserleri arasında yer almaktadır. Aydınlatma işlevinin yanı sıra, dini sembolizm içinde "nûr" kavramını temsil eden kandiller, ayet ve hadislerin etkisiyle İslâm sanatında önemli bir anlam kazanmıştır. Özellikle Nûr Suresi'nin 35. ayeti ile birlikte tasvir edilmeleri, bu eserlerin derin anlamda sembolik yönünü vurgulamaktadır. Bu bağlamda, İslam medeniyetinde kandiller ve diğer aydınlatma araçları, yalnızca fiziksel bir ışık kaynağı olmanın ötesinde, ilahi nurun ve hikmetin bir sembolü olarak kabul edilmiştir. Özellikle camiler, türbeler ve tekkeler gibi dini yapılar içinde konumlandırılan kandiller, ibadet alanlarının manevi atmosferini güçlendiren unsurlar olarak değerlendirilmiştir. Ölünün yolunu aydınlatıcı bir araç olarak mezar taşlarında da sıkça kullanılan kandil motifi, aynı zamanda minyatürlerde, kalem işi süslemelerde, halılarda ve seccadelerde de motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla, kandillerin hem estetik hem de sembolik boyutlarını incelemek, dönemin sanatsal ve kültürel anlayışını daha iyi yorumlamaya katkı sunmaktadır. Ayrıca birçok mütefekkir ışık ve kaynağı üzerine derin fikirler geliştirmiş; bu düşünceler neticesinde, manevi kavrayışların somut bir unsur olarak kandil üzerinde nasıl şekillendiği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Hücre-i Saâdet ve Ravza-i Mutahhara'ya gönderilen tebrükât eşyaları arasında önemli bir yeri olan askı kandiller, Medine Müdafii Fahreddin Paşa'nın İstanbul'a getirdiği ve Topkapı Sarayı Hazine bölümü koleksiyonunda yer almakta olup, bu çalışmada on bir adet askı kandil malzeme, form, süsleme ve teknik özellikleri detaylı şekilde incelenmiştir. Türk madeni sanatının gelişim sürecini yansıtan bu kandiller, estetik ve teknik açıdan önemli bir yere sahip olup, Türk sanatındaki gelişmeleri anlamada önemli bir kaynak niteliğindedir.

Anahtar Kelimeler: Topkapı Sarayı, Kandil, Işık Sembolizmi, Maden Sanatı.

Abstract

Lamps, shaped according to the cultural and geographical characteristics of the societies to which they belong, are among the valuable works of art that stand out with their material diversity and richness of design. In addition to their lighting function, lamps representing the concept of *nûr* within religious symbolism have gained significant meaning in Islamic art under the influence of verses and hadiths. Especially their depiction together with verse 35 of Surah al-Nûr emphasizes the deeply symbolic aspect of these works. In this context, in Islamic civilization, lamps and other lighting devices were regarded not only as physical sources of light but also as symbols of divine light and wisdom. Lamps, especially those placed in religious buildings such as mosques, tombs, and dervish lodges, were considered elements that enhanced the spiritual atmosphere of worship spaces. The lamp motif, frequently used on tombstones as a tool illuminating the path of the deceased, also appears as a decorative element in miniatures, painted ornamentation (*kalem işi*), carpets, and prayer rugs. Therefore, examining both the aesthetic and symbolic dimensions of lamps contributes to a better interpretation of the artistic and cultural understanding of the period. Furthermore, many thinkers developed profound ideas about light and its source, and as a result of these reflections, attempts were made to reveal how spiritual perceptions were shaped in a tangible form through the lamp. Among the *tabarrukât* items sent to the *Hujrah al-Saâdah* and *Rawdah al-Mutahharah*, hanging lamps had an important place; eleven of these lamps, brought to Istanbul by the Defender of Medina, Fahreddin Pasha, and now in the Treasury section of the Topkapı Palace collection, have been examined in this study in detail in terms of material, form, ornamentation, and technical features. Reflecting the development process of Turkish metal art, these lamps hold an important place in terms of aesthetics and technique and constitute a valuable source for understanding developments in Turkish art.

Keywords: Topkapı Palace, Lamp, Light, Symbolism, Metal Art



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Tarihin her döneminde insanlık için en önemli öğelerden biri aydınlatma olmuştur. Bu yüzden insanların yaşadıkları ortamı aydınlatma ihtiyacı, çeşitli araçların geliştirilmesine yol açmış ve bu araçlar, sadece toplumun ihtiyaçlarını karşılamakla kalmamış, aynı zamanda medeniyetlerin gelişimini bizlere göstermesi açısından önemli bir yere sahip olmuşlardır. Bu araçlar içerisinde kandil ilk sıralarda yerini almaktadır. Kelimenin kökenine bakıldığında, Latince'deki "aydınlatıcı; mum, lamba" anlamına gelen "candela" kelimesine dayandırılmakta olup, Arapça "kındil" kelimesinden geçmiştir (Bozkurt, 2001, s. 299). Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde ise daha çok Farsça "çerâğ", Araplar tarafından ise "sîrâc" (mutçalı, 2004, s. 511) ve "misbâh" terimleri tercih edilmiştir.

Kandil, içinde yağ bulunan bir hazne, fitil kovani ve genellikle yatay ya da dikey şekilde yerleştirilmiş bir kulptan oluşan bir aydınlatma aracıdır (Walters, 1914, s. 12). Romalılar, kandilin yağ konulan haznesine "infudibulum", fitilin yerleştirildiği emzik kısmına "rostrum" (Kalfazade ve Özkan, 1989, s. 23), yağ deliğine "discus", discusu çevreleyen süslemeli veya süslemesiz olan omuz bölümüne de "marqo" adını vermişlerdir (Dağlı, 2008, s. 13). Bitkisel liflerden oluşan fitil, kandilin ışık vermesini sağlamak amacıyla kullanılmıştır (Işık, 2020, s. 11). Fitillerin ucu kabın kenarındaki deliklerden veya çaydanlık emziği gibi ayrı bir kısımdan çıkartılır ve ışık daha fazla vermek istenildiğinde en az iki fitil yerleştirilirdi (Karahüseyin, 1998, s. 14). Zeytinyağı dışında susam, fındık ve ceviz gibi yemişler de kandil yakıtı olarak kullanılmıştır.

Kandilin ilk örnekleri Paleolitik Çağ'da taş malzeme ve deniz kabuklarından yapılmıştır ve deniz kabuğunun kıvrımlı iç yüzeyinin fitilin koyulmasını kolaylaştırdığı gözlemlenmiştir (Bailey, 1972, s. 17) (Görsel: 1). Ayrıca hayvan kemiğinden de son derece ilkel kandillerin yapıldığı bilinmektedir (2008, s. 14).

Cam, pişmiş toprak, metal gibi malzemelerden yapılan kandil, sosyal sınıf farkına göre malzeme açısından farklılık göstermektedir. Metal kandiller, dayanıklı olmaları ve üretimlerinin zorluğu nedeniyle genellikle zenginlere ve uzun süreli kullanıma yönelik olarak üretilirken daha düşük gelirli kişiler genellikle çark ve kalıp yapımı pişmiş toprak kandilleri tercih etmişlerdir. (Çokay S., Antikçağda Aydınlatma Araçları, 1998, s. 8) (Görsel 2).

Görsel 1.

Deniz kabuğundan yapılmış bir kandil (Maralcan, 2010).



Görsel 2. Yağ kandilleri,

P.T, Roma, M.S. 1-3. yüzyıl, Sadberk Hanım Müzesi.



Kandiller, duvardaki nişlere, raflara, masa üzerine konulmuş, tavandaki zincirlere veya bazen kulpa geçirilen ip ile duvara asılmıştır (Metin, 2017, s. 9). İç mekân dışında cadde, sokaklar, ev ve dükkânların dışının aydınlatılmasında ve esnafların geceleri tezgâhta bulunan mallarının teşhiri için müşteriye tezgâha çekmek maksatlı kullanıldığı kaynaklardan öğrenilmektedir (1972, s. 11). Ayrıca 2011 yılında Parion kazılarında

ortaya çıkarılan üzerinde tiyatro maskı bulunan kandilden, Roma Dönemi tiyatrolarında kandil kullanıldığı belgeler ile ortaya konulmuştur (Başaran, 2012, ss. 94, 95) (Görsel 3). Antik çağda yeni yılda "mutluluk kandili", yeni evlilere "zıfak kandili" olarak hediye edilen kandiller ayrıca çocuklara isim vermek içinde kullanılmıştır. (Çokay S., Antik Çağda Aydınlatma Araçları ve Perge Pişmiş Toprak Kandilleri, 1996, s. 23). Kandillerin üzerine yeni doğan bebeğe koyulacak isimler yazılır ve bunlardan hangileri daha uzun süre yanarsa bebeğe o isim verilmiştir.

Görsel 3.

Parion Tiyatrosunu aydınlatan Kandil (Başaran, 2024).



Kandilin Sembolik Olarak Çözümlemesi

Sanat dünyasında semboller, eserleri derinleştirip anlamlandıran, sevilerek kullanılan unsurlar olmuştur. Tasavvuf ile sanat bir araya geldiğinde ise, izah ve açıklama gerektiren, başka bir deyişle oldukça derin bir anlatım tarzıyla karşılaşmaktadır (Özkafa, 2012, s. 52).

Aydınlatma araçları içinde önemli bir yere sahip olan kandil, basit bir günlük kullanım eşyası olmak dışında Antik Çağ'dan itibaren insanların inançları ile özleşmiş bir sembol olarak karşımıza çıkmaya başlamış ve karanlık ile sadece fiziki değil aynı zamanda manevi bir mücadele aracı olmuştur (Tanman, 2005, s. 344). Allah'ın nûruyla özdeşleşen kandil, Hz. Peygamber ve Kur'an-ı Kerim gibi kutsal unsurlarla ilişkilendirilmiş, böylece derin bir manevi anlam kazanmıştır. Araştırmacılar bu sembolik anlamın kaynağını, özellikle Kur'an-ı Kerim'de geçen Nûr Suresi'nin 35. ayetinde yer alan kandil mecazına dayanmaktadır:

"Allah göklerin ve yerin nûrudur. Onun nûrunun misali, içinde kandil bulunan bir kandilliktir. Kandil bir cam içindedir, cam inciye andıran bir yıldızdır; (bu kandil) doğuya da batıya da ait olmayan, yağı neredeyse ateş dokunmasa bile ışık veren mübarek bir zeytin ağacından yakılır. Nûr üstüne nûr. Allah nûruna dilediğini kavuşturur. Allah insanlar için misaller veriyor, Allah her şeyi hakkıyla bilmektedir." (Nûr 24/35).

Bu ayette kandil içinde yanan ateşin Allah'ın nuruna benzetilmesi ve söz konusu mecazı anlamın bilhassa Allah (c.c) tarafından ifade edilmesi kandile atfedilen sembolik önemi açıkça ortaya koymaktadır (Doğan, 2024, s.178). Ayrıca, ayette geçen sembollerin Hakk'ın nuruna işaret etmelerinin yanı sıra; "kandillik", onun içinde yer alan "kandil" ve kandili koruyan "fanus/cam" gibi öğelerle birbirine bağlı, katmanlı bir yapıda olmaları dikkat çekicidir (Gürer, 2017, s.133).

Kandilin, Allah'ın nûru kavramıyla ilişkilendirilerek ışık kaynağı olarak tercih edilmesi önemli bir unsurdur. Bu durum "Allah'ın nûru" ifadesine yönelik farklı yorumların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Nitekim,

çeşitli dini metinlerde bu konuda farklı açıklamalara rastlanmaktadır (Karaman, 2020, s. 82). Bunlardan kısaca bahsetmek gerekirse;

Karanlık içinde bir ışığın daha dikkat çekici oluşu, bu aydınlatma aracını sembolik olarak önemli bir noktaya taşımaktadır. Güneş doğduğunda her yer aydınlanırken, karanlık bir odaya yerleştirilen bir lamba yalnızca ışığın ulaştığı alanları aydınlatır; geri kalan bölgeler ise karanlıkta kalır. İnsan zihninde yer alan kuşku da bu karanlık alanlara benzetilir; Allah'ın hidayeti ise bu kuşku alanları aydınlatan ve ortadan kaldıran bir ışık gibidir. Bu bağlamda, insanı şüphelerden arındırarak apaçık ayetlerle aydınlatan Kur'an, Allah'ın nûru olarak ifade edilmektedir.

Nûrun bir diğer yorumu da Peygamber'dir. Kur'an ve Peygamber birlikte ele alındığında, hidayete ulaşmada her ikisinin de yol gösterici olduğu görülür. Ayrıca müminin akıl ve kalbinde yer alan Allah ve din bilgisi de bu içsel aydınlanmanın asli unsurları arasında yer alır.

Ahzâb sûresi 45-46. ayette; "Ey Peygamber! Biz seni bir şahit, bir müjdeleyici, bir uyarıcı; Allah'ın izniyle kendi yoluna çağıran bir davetçi ve aydınlatıcı bir ışık olarak gönderdik." (Kur'an-ı Kerim, 2024) sözleri bizlere Hz. Peygamber (s.a.)'in insanlara aydınlatıcı bir kandil olarak gönderildiğini anlatmaktadır. (Ahzâb 33/46).

Hadis-i şerif, divan edebiyatı, mezar taşları, minyatürler ve mimari vb. alanda da kandil sembolü ile karşılaşmaktadır. Hadis-i şerifler içinde kandil ile ilgili "Nebî (s.a.): Mescide kandil asıp aydınlatan kimseye Allah, her bir yağ damlası için on iyilik yazar, onun günahını siler ve onu on derece yüceltir. Allah Teâla, kandilin ışığıyla bu camide namaz kılan her kişiye cennete girene kadar hayatında bir nûr, ölümünde bir nûr, kabrinde bir nûr ve kabrinden diriltildiğinde bir nûr verir." metni öne çıkmaktadır (Kanbaş, 2013, s. 355). Ancak hadis-i şerifin sahihliği hakkında her ne kadar kaynak bulunmasa da kandilin önemini göstermesi taşıması açısından önemlidir. Yine aynı şekilde Konya Beyşehir Eşrefoğlu Camisi'nin batı kapısına yerleştirilmiş sülüs harflerle "Her kim mescide bir kandil asarsa yetmiş bin melek ona dua eder. Hatta o kandil kırılrsa bile." hadis-i şerif yazısı bulunmaktadır (Oral, 1959, s. 113).

Kandil Metaforunun İslâm Sanatında Kullanımı

Kandil İslâm mimarisinde ağırlıklı olarak mihrap ve mezar taşlarında kullanılmıştır. Kaynaklarda Afganistan'da Gazne Müzesi'nde bulunan 450/1058 tarihli mermer mihrap parçasında bulunan kandil motifi en erken tarihli örnekler arasındadır (Stone, 2018, ss. 122, 123). Anadolu Türk Sanatı içerisinde kandil motiflerin ilk örneklerini Selçuklu döneminden itibaren 20. yüzyıla kadar çeşitli form ve mekanlarda görmek mümkündür.

Mihrap nişlerinde kullanılan kandil tasvirlerine, İran'da cami veya türbe yapıları için üretildiği düşünülen ve XI-XII. yüzyıllara tarihlenen Fatıma Hatun Mihrabı (Fatıma bint Zahir al-Din) ile birlikte, Sincar'daki Sitti Zeynep Makamı (1239-1259), Musul'da bulunan XIII. yüzyıla ait İmam Bahir Türbesi ve 1240 tarihli Yahya ibn al-Kasım Türbesi gibi erken dönem örneklerde rastlanmaktadır (Bilgin, 2023, s.51). Anadolu'da ise 1160 tarihli Diyarbakır Kale Cami ve 1180-1181 tarihli Divriği Kale Cami (Yelen, 2017, s.474) en erken tarihli örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Konya Ulvi Mescidi (XIII. yy), Erzurum Kâbe Mescidi (XIII. yy) Akşehir Ulu Cami (XIII. yy. sonu ya da XIV. yy. başı) (Bilgin, 2023, s. 52), Milas Firuz Bey Camii (797 / 1394), Milet İlyas Bey Camii (806/1403) camii mihraplarında kandil motiflerini görmek mümkündür. Ayrıca Milas Firuz Bey Camii'nin son cemaat yerine açılan kuzeybatı cephesindeki pencere kemerinde yer alan sarkıt formlu kandil motifi, Batı

Anadolu Beylikleri mimarisinde benzeri görülmeyen özgün bir uygulama niteliğindedir (Bilgin, 2023, s.51).

Anadolu Selçuklu dönemine ait yapılar arasında yer alan Malatya Ulu Camii (1224) ile Sivas Gök Medrese'de (1271) yer alan çini kitabelerde, yazıların kandil motifleriyle bezendiği görülmektedir. Malatya Ulu Camii'nin kubbe eteğinde Fetih Suresi'nin 1-5. ayetleri yer almakta; özellikle "fi kulûbil mu'minine" (müminlerin kalplerine) ifadesinin hemen üzerine yerleştirilen kandil motifi, ilahî nurun kalpleri aydınlatmasına yönelik sembolik bir vurgu olarak değerlendirilmektedir. (Yelen, 2017, s.474).

Taşdıkları sembolik anlamdan ötürü kandil motiflerinin en fazla görüldükleri yerlerden biri de mezar taşları olmuştur. Burada kullanılan kandil motifi ölünün yolunu aydınlatan bir araç ve ölen kişinin Allah'ın yolundan gidip, onun nûruyla aydınlığa ve de ona yaklaşıma çalıştığını ifade etmektedir (Kalfazade & Özkan, 1989, s. 27). Mezar taşlarında sıkça rastlanan "Nûr içinde yatsın" ve "Mekânı cennet olsun" gibi ifadeler de kandil ile Allah'ın nûru arasında kurulan bağın sözlü yansımalarıdır (Çokay M. Ö., 2007, s. 195). Ayrıca mezar ve defin folkloruna ilişkin olarak, ışık kavramının, Gök Tanrı inancına dayanan bir inanç yapısından kaynaklandığı ve zamanla İslâmî değerlerle bütünleştiği görülmektedir (Öztürk, 2025, 32).

Konya, Akşehir, Malatya, Tokat, Sivas, Kırşehir, Van, Erzurum, İznik, Bergama, Bursa, Selçuk, Balat, Edirne ve İstanbul gibi şehirlerde kandil motifleriyle süslenmiş mezar taşları dikkat çekmektedir (Kalay, 2020, s. 16). Bu kullanımın, özellikle süsleme anlayışı açısından önemli bir yere sahip olan Ahlat Mezar Taşları'nda da yoğun biçimde kullanıldığı görülmektedir (Görsel 4). Burada genel olarak uzun askılı kandiller tercih edilmiş ve bazılarının bu askıları çeşitli kıvrım dallar ve rûmillerle süslerden oluşan bir bezeme ile kuşatılmıştır. Bu tarz süslemeye sahip kandiller neredeyse seçilemeyecek durumdadır (Çerkez, 1999, s. 340). Yine Anadolu'da Denizli'nin İlbadi ilçesinde bulunan XIII.- XIV. yüzyıla ait mezar şahidelerinde şamdan motifinin her iki yanında askılı kandil motifinin bulunduğu mezar örneklerine yapılan kazı çalışmaları sonucunda rastlanılmıştır (Pektaş. 2010, s. 551). Eyüp Sultan Camii haziresi, Edirnekapi Mezarlığı, Nişancı Feridun Paşa Türbesi, Eyüp Sultan Mezarlığı (Çerkez, 1999, s. 351) ve Siyavuş Paşa Türbesi'nin girişini iki yanında bulunan çini panolar da (Kurtbil, 2009, s. 315), Akşehir Taş Eserler Müzesi'nde 26 adet şamdan motifi ile birlikte 24 adet kandil (Karapıçak, 2019, s. 132), İznik Müzesi'nde 14 adet olmak üzere kandil- şamdan motifli mezar taşı bulunmaktadır (Biçici, 2004, s. 817).

Görsel 4.

Kandil motifi ile süslenmiş şahide örnekleri (Kılınç, 2019).



Kandil motifinin uygulandığı örneklerle genel olarak bakıldığında, farklı üsluplar görülmektedir. Bazı tasvirlerde motif, yalnızca ana hatlarıyla çizilmiş iken, bazı örneklerde ince detaylarla işlenmiştir. Motifin özellikle gövde kısmında yer alan yazı kuşakları, geometrik desenler ve bitkisel süslemeler, kandilin yüzeyini süsleyen başlıca öğelerdendir. Kandil figürü, kimi kompozisyonlarda tek başına ele alınırken, bazılarında şamdan, servi ağacı, ibrik gibi başka motiflerle birlikte yer almıştır (Akbulut, 2021, s.358).

Topkapı Sarayında Bulunan Bir Grup Madeni Askı Kandil

Fatih Sultan Mehmed'in 1459 yılında inşasına başladığı, döneminde "Sarây-ı Cedîd" adıyla anılan Topkapı Sarayı, Osmanlı İmparatorluğu'nun idare merkezi olmasının yanı sıra tarihin önemli simge yapılarından biri olmuştur. Sultan Abdülmecid'in Dolmabahçe Sarayı'nı inşa ettirmesine kadar, hanedan ailesi, ağalar ve Harem çalışanları gibi birçok kişiye ev sahipliği yapan Topkapı Sarayı, günümüzde ise birbirinden değerli sanat eserlerine ev sahipliği yapan bir müze haline gelmiştir. Çalışmaya konu olan söz konusu on bir adet madeni askı kandillerin fiziki ve süsleme özellikleri ayrıntılarıyla anlatıldıktan sonra Türk maden sanatının gelişimindeki yerleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu, yüzyıllar boyunca kutsal topraklara büyük miktarda mali yardım yapmış, vakıflar kurarak bu toprakların imarı ve bakımı için önemli kaynaklar sağlamıştır. Her yıl düzenlenen Surre Alayları aracılığıyla, ayni ve nakdi yardımlar gönderilerek bölgede yaşayanlara destek olunmuştur (Bilirgen, 8 Nisan-15 Temmuz 2014, s. 73). Ayrıca, altın, gümüş ve değerli taşlarla süslü eserlerle özellikle Ravza-i Mutahhara'daki Hz. Muhammed'in kabrini adeta bir zenginlik kaynağına dönüştürmüşlerdir. Hücre-i Saâdet ve Ravza-i Mutahhara'ya gönderilen teberrükât eşyaları içerisinde sayıca en fazla olan eserler, kandiller, şamdanlar, avizeler ve murassa kandil askılar olmuştur (Şentürk, 2017, s. 47). 1576'da Mekke'ye üç parça kandil gönderen III. Murad, Osmanlı sultanları arasında Haremeyn'e ilk kez kandil astıran hükümdar olarak kayıtlara geçmiştir (Atalar, 1988, s. 290). Fakat zamanla gönderilen eserler, I. Dünya Savaşı sırasında, yağmalanmalara karşı korumak için Medine Müdafii Fahreddin Paşa tarafından İstanbul'a geri nakledilmiş ve Hazine'ye konulmuştur (Acar & Dirim, 2019, s. 45). Topkapı Sarayı'ndaki tüm eşyaların sayımı yapıp, kaydının tutulması işlemi bir komisyon tarafından gerçekleştirilmiş ve sarayın bütün malzemeleri bu komisyon tarafından dört ayrı deftere kaydedilmiştir (Şentürk, 2017, s. 255). Söz konusu ele alınan eserler Topkapı Tahrir Komisyonu'nun IV Numaralı Defterinde Kayıtlı Ankara'ya Sevk Olunan Medine Emanetleri bölümünde kayıtlı eserlerdir.

Hazine'de günümüze kadar ulaşan 2/ 6 envanter numaralı en eski kandil askısı (K.1), Sultan I. Ahmed'e (ö. 1617) ait olup bu eser, dönemin zarif işçilik örneklerinden biridir. Yüksekliği 53 cm bulan murassa necef kandilinin yüzeyinde, kabartma çiçek motifleri bulunmakta ve bu motiflerin ortalarına yakutlar ve zümrütler yerleştirilmiştir. Kandilin ayak ve boyun kısmı altından yapılmış olup, bu bölümler de benzer şekilde değerli taşlarla bezelidir.

Gümüş ağız bileziği üzerinde aşağıda bulunan yazılar okunmaktadır:

"قیمتی بیک التون"

"Kıymeti bin altın"

"حضرت سلطان أحمد أول محبتي مصطفى مرقننه حضرتك وضع ابتدي قندیل خدا نوردان بر قطعه در رشك ایلر آفتاب اكا. یوز سرر اول خاك باي حضرتله صبح مسا حق جراغی دولتک روشن ایده خان احمدك. کیم ویره عالمره قندیل بخش ضیا."

"Hazret-i Sultan Ahmed-i evvel muhibb-i Mustafa Merkadine Hazretin vâz'etti.

Kandil-i Hudâ Nûrdan bir kıt'adur reşk eyler âfitâb ona

Yüz sürer ol Hâk-ı pâ-yı Hazretle Subh-u mesa

Hâk çerâğ-ı devletün ruşen ede Hân-ı Ahmedin.

Kim, vire âlemlere kandil-ı bahş ziyâ." (Görsel 5).

Görsel 5.

Necef askı kandil, Milli Saraylar Arşivi.



Sarayda yer alan 2/3381 envanter numaralı eser (K.2), III. Mustafa'nın kızı Beyhan Sultan'ın (ö. 1824), 1813 yılında Medine'ye gönderdiği bir başka askı kandildir. Kandil yaklaşık üç kg ağırlığında som altından yapılmıştır. Armudi form biçiminde bir gövdeye sahip olan eserin yüzeyinde eflâun, mavi ve beyaz bezeli olan yüzeylerine, kazıma tekniğinde rokoko üslubunda motifler işlenmiştir. Gövde kısmında madalyon içinde güneş ve ayyıldız motifleri vardır. (Görsel 6) Diğer yüzeyler bitkisel motiflerle bezenmiştir. Ağız kısmının iç kenarında kazıma tekniği ile nesih hatla yazılmış, یا محمد قیل شفاعت امتدر بکخان "Ya Muhammed kıl şefa'at, ümmetindir Beyhan" ve Hicri "1228" (Miladi 1813) yazıları okunmaktadır. Gövde kısmından üç kıvrık kulptan çıkan zincirler tepelik kısmına bağlanmıştır.

Görsel 6.

Altın kandil askı, Milli Saraylar Arşivi.



Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki 2/ 3504 numaralı kandil (K.3), Ravza-i Mutahhara'ya vakfedilip daha sonra saray hazinesine geri gönderilen eserler grubu içindedir. Gümüş malzemeden yapılmış olan kandil, aşağıdan yukarıya doğru genişleyen bir tasarıma sahiptir ve taban kısmında bulunan kabartmalı on iki dilimli bir çiçek formunda olan dilimlerin bir kısmı ve ortası değerli taşlarla süslenmiştir. Bu gösterişli süslemenin etrafında bitkisel yaprakların ve gül motiflerin kabartma tekniği ile bezendiği görülmektedir. Süslemelerin arasında yüzeyden kabartmalı bir şekilde yapılmış mineli içi elmaslarla süslenmiş çiçek motiflerin olduğu madalyonlar esere hareketlilik kazandırmıştır. Ağız kısmı bitkisel yapraklarla süslenmiştir.

Kandilin omuz kısmında dolanan halka içerisinde ta'lik hatla yazılmış,

"حضرت فاطمه رضي الله عنها افنديمك مرقد عليه لريكة تعليق اولمق اوزره شفاعت عليه
لری استعدادسی ایله فاطمه بنت عبد الرحمن جانیکدن سنه ۱۲۷۱"

"Hazret-i Fâtıma radiyallahu anha Efendimiz'in merkad-i aliyyelerine ta'lik olmak üzere, şefâat-i 'aliyyeleri istidâsı ile Fâtıma bint-i Abdurrahman cânibinden, sene 1271/1855". Buradan Nazif Paşa'nın eşi Nevres Hanım tarafından Hz. Fatıma'nın kabrine hediye gönderildiği anlaşılmaktadır. Üç kıvrık kulptan çıkan zincirler altı dilimli çiçek motifli tepeliğe bağlanarak eser tamamlanmıştır (Görsel 7).

Görsel 7.

Gümüş Askı Kandil, Milli Saraylar Arşivi.



2/1870 envanter numaralı ele alınan askı kandil (K.4), armudi form biçiminde boğumlu bir gövde ve ağız yapısına sahiptir. Altın malzemeden yapılmış olan murassa kandil, üzerine elmasların yerleştirildiği çiçek, yaprak ve çizgisel motiflerle kabartma tekniğiyle barok üslupta bezenmiştir. Gövdesinin üç yanından kıvrımlı kulplardan çıkan zincirler, bitkisel motifler ve elmaslar ile süslü üçgen tepelik ile son bulmuştur. Üç kısmında incili bir uzun püskül detayı bulunmaktadır (Görsel 8).

Eserin omzunu dolaşan şerit içerisinde ta'lik hatla yazılmış,

"مهد علاي سليم خان ابن سلطان مصطفى / مهر شاه سلطانی ذي شان مكارم
بروري / روضه سلطان كونيکه براي انتساب / ايدي اویزه بو قندیل زرین جوهری"

"Mehd-i ulyâ-yı Selim Han ibn-i Sultân Mustafâ/ Mihr-ü Şah Sultân-ı Zîşân mekârim-i perverî / Ravza-i Sultân-ı Kevneyne berâ-yı intisâb /

Eyledi avîze bu kândil-i zerrîn cevheri" ve 1207 (1792) tarihin bulunduğu kitabesi mevcuttur. Bu eser Sultan III. Selim'in annesi Mihrişah Sultan'ın tarafından hediye olarak Ravza-i Mutahhara'ya gönderilmiştir

Görsel 8.

Murassa Altın Askı Kandil, Milli Saraylar Arşivi.



XVIII – XIX. yüzyıla ait 2/ 2206 ve 2/ 2208 envanter numaralı kandillerin ikisi de II. Mahmud dönemine (1808 – 1839) aittir ve Sultan tarafından Ravza-i Mutahhara'ya altın malzemeden yapılmış başka hediyelerde gönderildiği bilinmektedir.

Ele alınan bu her iki kandil altın malzemeden yapılmış olup, şişkin bir gövde, kapaklı ve dar bir boyunla vazo formuna sahiptirler. 2/ 2206 numaralı kandilin (K.5) boğum yerlerinde yakutlu üzüm salkımları, elmaslı çiçekler, zümrütlü yapraklardan oluşan süs kuşakları ve boğum aralarında rokoko tarzı yapılmış ajurlu yaprak motifleri mevcuttur (Görsel 9). Eserle benzer başka bir murassa kandil TiEM'de 206 envanter numarası ile sergilenmektedir. 2/ 2208 numaralı (K.6) diğer kandilde ise yüzeylere 38 adet elmaslı motifler yerleştirilmiştir (Görsel 10). Her iki kandil de ajur tekniği ile yapılmış zincir askıları ve topuzunda boncuklu püskül detayları vardır.

Görsel 9.

2/ 2206 numaralı kandil askı,
Milli Saraylar Arşivi.

Görsel 10.

2/ 2208 numaralı kandil askı,
Milli Saraylar Arşivi.



Hazine bölümüne ait bir diğer 2/ 3390 numaralı altın yaldızlı gümüş askı kandil (K.7), XIX. yüzyıla ait olup üzeri ince uzun yaprakların özel tasarımı ile oluşturulmuş ve elmaslarla süslü yedi yapraklı çiçek motifleri ile bezelidir. Kandilin üzerine monte edilen kabartmalı yapraklar ile hareketli bir hacim elde edilmiştir. Üç yönde yer alan kıvrımlı ve uçlarına çiçek motifleri yerleştirilmiş kulplara bağlanan zincirler, tepelikte birleşerek eseri tamamlamaktadır. (Görsel 11).

Görsel 11.

Askı kandil, Milli Saraylar Arşivi.



Kapaklı kandil askılardan biri olan 2/1866 numaralı altın kandil (K.8) oval bir forma sahip olup ajur tekniği ile süslenmiş bitkisel süslemelere sahiptir. Kitâbesi olmayan ancak özelliklerinden dolayı XVIII – XIX. yüzyıllara tarihlendirilen bu eser yaklaşık 12 cm genişliğinde, 107 cm yüksekliğindedir. Kandilin en altında sarkan boncuklu sarkıtı dikkat çekmektedir (Görsel 12).

Görsel 12.

Altın kandil askı, Milli Saraylar Arşivi.



2/ 6892 numaralı XIX. yüzyıla ait nar çiçeği formundaki altın kandil (K.9), aşağıdan yukarıya doğru genişleyen üç boğum halinde tasarlanmıştır. En alt kısım aşağı doğru birbirine yaprakların dizildiği tomurcuk formunda yapılmış olup, orta kısım yukarı doğru dizilmiş ince yapraklardan oluşmaktadır. Gövde bölümünü ise kurdele, gül, yaprak motifleri süslemektedir. Ağız kısmı ise dışa doğru kıvrılmış yaprakların açılması ile şekillendirilmiş eserin motif süslemeleri ajur tekniği ile yapılmıştır (Görsel 13).

Görsel 13.

Altın askı kandil, Milli Saraylar Arşivi.



Müzedede bulunan H. 1293 / M. 1876- 1877 yıllarına ait 2/6893 envanter numaralı bir başka kandil askı (K.10), araştırmaya konu olan diğer eserlerin aksine sade bir görünümü vardır (Görsel 14). Ağız ve alt kısmı aynı formda daralırken gövde kısmı küre formunu alarak genişlemektedir. Üzerinde herhangi bir süsleme görülmeyen eser, altın malzemeden yapılmıştır.

Eser, XIX. yüzyıl dönemine ait İran eseridir. İran tebaasından Nevvab Mirza Murad tarafından Medine'ye hediye olarak gönderilmiştir.

Görsel 14.

Askı kandil, Milli Saraylar Arşivi.



Son olarak ele alınan Ravza-i Mutahhara'ya gönderilen 2/3370 numaralı XIX. yüzyıla ait Osmanlı eseri kandil (K.11), rokoko üslubuna ait süslemelerle dikkat çekmektedir. Bu yönüyle eserde güçlü bir Avrupa etkisi görülmektedir. Çiçeklik / vazo formunda tasarlanmış olan bu askı kandil altın malzemeden yapılmıştır. Alt kısmı dolanan ajur tekniğinde yapılmış meander motifi vardır. Kandil haznesi koymak için bu alt kısım boş yapılmıştır. Gövde kısmında üçer adet rokoko üslubunda yapılmış yaprak, girland ve altın kürelerden oluşan sallantılar görülmektedir. Ana gövde iri yaprakların eseri dolanması ile oluşturulmuştur. Üzerinde ajur tekniği ile yapılmış bitkisel süslemeli şerit yer almaktadır ve buradan ağız kısmına bağlanan rokoko tarzında üç iri hançer yaprak bağlanmaktadır. Yaprakların oluşturduğu kulplar, tepeliğe bağlanan üç zinciri taşımaktadır. Her bir zincire yerleştirilen yaprakların altından yıldız motifleri ve altın boncukların dizili olduğu başka bir zincir detayı sarmaktadır. Eser bütünüyle hareketli ve zengin bir süslemeye sahiptir (Görsel 15).

Görsel 15.*Avrupa tarzı askı kandil, Milli Saraylar Arşivi***Değerlendirme ve Sonuç**

Ele alınan eserlerden en erken tarihli (K.1) 16. yüzyılın sonlarına ait olup, diğerleri XVIII. ve XIX. yüzyıllarda üretilmiştir. Eserlerden sadece 2/6893 envanter numaralı (K.10) kandil İran'a aittir, onun dışında kalanlar Anadolu eserleridir.

İlk eser (K.1) haricindekiler tamamen madeni malzemeden üretilmiş olup, özellikle altın ve gümüş gibi kıymetli metaller tercih edilmiştir.

Kandillerden altısı (K.2, K.4, K.5, K.6, K.8, K.9) topuz dipli, küresel gövdeli, boğumlu bir forma sahiptir. 2/3390 numaralı askı kandil topuz dipli olarak başlasa da gövde kısmı ile diğerlerinden ayrılmaktadır. Halka kaideli, şişkin gövdeli, geniş boyunlu kandil grubuna dahil olan 2/6893 numaralı kandil, benzer örnekleri göz önüne alındığında daha çok saray, cami, türbe gibi mekânlara özel olarak yaptırılmış çini kandiller üzerinde yaygındır.

Kandillerin asılması için gövde bölümüne zincirler bağlanmıştır ve kulplara bağlı zincirlerle taşıyıcı zincir arasında yer alan "tepelik" veya "top" bölümü, hem bir süsleme unsuru olarak değerlendirilmiş hem de yukarıdan gelebilecek örümceklerin yağın içine düşmesini engellediğine inanılmıştır (Cantay, 1991, s. 497). Bu gruptaki kandillerden ikisi hariç (K.2, K.9) diğerlerinde ağız kısmını örten kapak bulunmaktadır. Türbeler Müze Müdürlüğü 1757, 1760, 1761, İslâm Medeniyetleri Müzesi 23/900, 23/902, Türk İslâm Eserleri Müzesi 206, 292 envanter numaralı askı kandillerle form, süsleme ve üslup açısından çalışmada incelenen kandillerin, aynı yüzyıllarda üretilen ve müzelerde korunan benzer örneklerle büyük bir uyum içinde olduğu görülmektedir. Bu benzerlikler, kandillerin aynı dönemde faaliyet gösteren atölyelerde veya aynı ustaların elinden çıkmış olabileceği ihtimalini güçlendirmektedir.

Genelinde ağız biçimleri yuvarlak, sade bir düzenlemeye sahipken dördü kabartma süslemeli yapraklardan oluşan hareketli bir düzenlemeye sahiptir (K.3, K.4, K.7, K.9). Yüzey süslemelerinde yakut, zümrüt ve elmas gibi kıymetli taşların tercih edilmesi, bu eserlerin Ravza-i Mutahhara'ya hediye edilmek üzere tasarlanmış olmalarının da etkisiyle, sanatkarların eserlere gösterdiği titizliği ve verilen önemi açıkça ortaya koymuştur. Çünkü genel olarak bakıldığında saray ve kutsal mekânlar dışında yapılan kandiller, bronz, pirinç ve gümüş gibi malzemelerden yapılmıştır.

Aralarında sadece 2/6893 numaralı eser diğerlerinin aksine sade bir görünüme sahiptir. Büyük Selçuklu döneminden itibaren uygulanan önemli maden süsleme tekniklerinden biri olan "mine", XIX. yüzyılda dönemin üslubuna uygun motiflere renk katmıştır (K.2, K.3).

Topkapı Sarayı'ndaki ele alınan madeni kandillerin süslemeleri, XVIII.-XIX. yüzyıl Osmanlı maden sanatındaki estetik anlayışın, dönemin Batı etkileriyle nasıl zenginleştiğini göstermektedir.

İslâm sanatında sıkça kullanılan bolluk, bereket gibi birçok sembolik anlam taşıyan nar tasviri, kandil formunda yeniden yorumlanarak dönemin sanat anlayışını ve estetik zevkini sembolik bir biçimde yansıtmıştır. Ayrıca 2/3381 envanter numaralı kandil gövdesinde madalyon içerisinde betimlenen güneş motifi Allah'ın hikmetini ve varlığının hakikatini ifade eden özel semboller arasında yer almıştır (Bozdemir, 2024, s. 89). Tasavvufi düşüncede, İbnü'l-Arabî'nin vahdet-i vücûd anlayışına göre yorumlanan güneş motifi, varlığın birliği ve mahlûkatın Allah'a olan muhtaçlığını simgeleyen güçlü bir semboldür. Güneş, bir nesne olarak, Allah'ın "en-Nûr" (Nûr) ve "ez-Zâhir" (Aşikâr Olan) isimlerinin tecellisi olarak tasvir edilir (Karadayı, 2021, s. 454). Bu motif, kandille benzer sembolik anlamlar taşımaktadır. Nûr Suresi'nin 35. ayetinde kandilin içindeki ateşin Allah'ın nûruna benzetilmesi gibi, güneşin de ışık kaynağı olarak Allah'ı temsil ettiği görülür. Böylece kandil ve güneş motifleri hem fiziksel hem de manevi aydınlanmayı temsil eden güçlü semboller olarak karşımıza çıkar. Yine aynı kandilde (K.2) bulunan Ayyıldız motifi, çeşitli uygarlıklar tarafından hep kullanılmıştır. Osmanlı Devleti tarafından ne zaman sembol olarak kullanılmaya başlandığı tam olarak bilinmemektedir. Ancak, kaynaklara göre bu motif, resmî devlet sembolü olarak ilk kez III. Mustafa (1757-1774) döneminde kullanılmaya başlanmış ve I. Abdülhamid (1774-1789) ile özellikle III. Selim (1789-1807) dönemlerinde daha da yaygınlaşmıştır (Eyice, 1991, s. 297). Dönemlere göre yıldızları değişen motif, II. Mahmud Sebili'nin üzerinde bulunan ayyıldızlı aleminin yıldız formu ile benzerdir. Bu durum bize eserin hangi döneme ait olduğu hakkında bilgi vermektedir.

Ele alınan bu kandillerin çoğu, içlerine cam kandiller yerleştirilerek bir tür kandil zarfı işlevi gören eserlerdir. X. yüzyılın başlarına tarihlenen ilk örneklerden itibaren, form, süsleme ve kullanılan malzemelerde bazı değişiklikler görülse de asma kandiller, bu karakteristik özelliklerini büyük ölçüde koruyarak günümüze ulaşmayı başarmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir; A.B.-F.Ö. - Tasarım; A.B.-F.Ö- Denetleme; F.Ö.-A.B. -Materyaller; A.B.-F.Ö-Veri Toplanması ve/veya İşlemesi; A.B.-F.Ö Analiz ve/ veya Yorum; F.Ö.-A.B.-Literatür Taraması; A.B.-F.Ö- Yazıyı Yazan; A.B.-F.Ö-Eleştirel İnceleme; F.Ö.-A.B.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.
Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept; A.B.-F.Ö. - Design; A.B.-F.Ö- Supervision; F.Ö.-A.B. -Materials; A.B.-F.Ö-Data Collection and/or Processing; A.B.-F.Ö Analysis and/or Interpretation; F.Ö.-A.B.- Literature Review; A.B.-F.Ö-Author; A.B.-F.Ö-Critical Review; F.Ö.-A.B.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

Acar, M.Ş. & Dirim, Ş. (2019). *Kutsal Emanetler'in Son Seferleri*. İstanbul.

Akbulut, N. (2021). *Anadolu Türk Sanatında Kandil Motifi*. Ege Üniversitesi, Doktora Tezi, İzmir.

Bailey, D. M. (1972). *Greek and Roman Pottery Lamps*. Oxford.

Başaran, C. (2012). Parion Tiyatrosunu Aydınlatan Kandil. *Aktüel Arkeoloji Dergisi*, 26, 94-95.

Biçici, H. K. (2004). *Manisa Gördes'te Bulunan Osmanlı Dönemi Süslemeli Mezar Taşları* (Tez No: 145388). [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Bilgin, S. E. (2023). Menteşeoğulları Beyliği Camilerinde Süsleme Unsuru Olarak Kandil Motifi, *SDÜ Fen- Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 58, 41-58.

Bilirgen, E. (2014). Ravza-ı Mutahhara'ya Vakfedilen ve Saray Hazinesi'ne Geri Dönen Altın, Gümüş ve Mücevherli Eserler. *Topkapı Sarayı'nda Aşk-ı Nebi Sempozyumu*. İstanbul.

Bozkurt, N. (2001). Kandil. *DİA* XXIV, 299- 300.

Çerkez, M. (2000). Eyüp Sultan Mezar Taşlarında Kandil Motifleri. *III. Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğler*. 339-365. İstanbul.

Çokay, M. Ö. (2007). Seccâde ve Saf Seccâdelerdeki Bazı Motiflerin İkonografik Değerlendirmeleri. *İSTEM* 5 (9), 187-208.

Çokay, S. (1996). *Antik Çağda Aydınlatma Araçları ve Perge Pişmiş Toprak Kandilleri* (Tez No: 64805). [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Çokay, S. (1998). *Antikçağda Aydınlatma Araçları*. İstanbul.

Dağlı, G. (2008). *Hadrianaopolis Surları Kurtarma Kazısında Bulunan Roma ve Bizans Dönemi Kandilleri* (Tez No: 220298). [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.

Doğan, B. (2024). *Antik Devirden İslâmiyette Sanat ve Tasavvuf Semboller*. İstanbul.

Eyice, S. (1991). Ayyıldız. *TDV İslâm Ansiklopedisi IV*, 297- 298.

Gürer, B. (2017). İşâri Yorumlarda Nur Âyeti ve İçerdiği Semboller. *Bozok Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 11 (11), 121-152.

Işık, S. L. (2020). *Diyanet Müzesi'nden Bir Grup Metal Kandil* (Tez No: 633461). [Yüksek Lisans Tezi, Bitlis Eren Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Kalay, H. A. (2020). Kandil Motifinin Anadolu-Türk Mezar Taşları ve Dokumalar

Üzerindeki Kullanımlarına Yönelik Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme. *Türk ve İslâm Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 25, 13-26.

Kalfazede, S., & Ertuğrul, Ö. (1989). Kandil ve Kandilin Anadolu Türk Sanatındaki Kullanımı Üzerine. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 2 (5), 23- 34.

Kanbaş, M. S. (2013). *Anadolu Selçuklu Dârü'l- Hadislerindeki Kitâbeler ve Hat Sanatı Üslûbu. Anadolu'nun İslâmlaşma Sürecinde Dârü'l- Hadisler*. 341-383. Samsun.

Karahüseyin, G. (1998). *Milli Saraylar Aydınlatma Araçları Koleksiyonu*. İstanbul.

Karaman, H. vd. (2020). *Kur'an yolu, Türkçe meal ve Tefsir*. c. I. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Karapınar, S. (2019). *Akşehir Taş Eserler Müzesi'ndeki Beylikler ve Osmanlı Dönemi Mezar Taşları* (Tez No: 575974). [Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.

Kılınç, S. (2019). *Ahlat Mezar Taşlarındaki Kandil Kavramının Çağdaş Seramik Formlarda Yorumu*. [Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Hacette Üniversitesi]. Ankara.

Kurtbil, Z. H. (2009). Siyavuş Paşa Türbesi. *TDV İslâm Ansiklopedisi XXXVII*, 315-316.

Maralcan, M. (2010). *X-XV. yüzyıllar Arasında Üretilmiş Delik -İşi İslâmî Kandil Zarfları ve Mekânda Yarattıkları Etki Üzerine Bir Deneme*. [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].

Metin, A. (2017). *Fethiye Müzesi Metal Kandilleri* (Tez No: 496198). [Yüksek Lisans Tezi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi..

Mutçalı, S. (2004). *Türkçe- Arapça Sözlük*. İstanbul.

Münir A. (1988). Türklerin Kabeye Yaptıkları Hizmetler. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XXX, 287-292.

Nazik, S. (2023). Âşık Paşa'nın Garib- Nâme Adlı Eserinde Kandil Meseli. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 16 (98), 123-140.

Oral, M. Z. (1959). Eşrefoğlu Camii'ne Ait Bir Kandil. *Belleten* XXIII (89), 113- 118.

Özkafa, F. (2021). *Yâ Hazret-i Pîr: Türk Hat Sanatında Tasavvuf Önderleri*. İstanbul.

Öztürk, A. O. & Ozan, M. (2025). May He/She Rest in Lights': Reflection on Wishes in Funerary Folklore. *Türk Folklor Araştırmaları Derneği Dergisi*, 371, 19-37.

Pektaş, K. (2010). Denizli -İlbadi Mezarlığındaki Selçuklu ve Beylikler Dönemi Mezar Taşları Üzerine. *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*. 545-55. İstanbul.

Stone, N. (2018). *Symbol of Divine Light: The Lamp in İslâmic Culture and other Traditions*. World Wisdom.

Şentürk, A. (2017). *Medine'nin Son Emanetleri: Fahreddin Paşa'nın Yağmadan Kurtardığı Teberrikat Eşyası*, Kutsal Emanetler ve Fahreddin Paşa Kitabı. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tanman, B. (2005). *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Walters, H.B. (1914). *Catalogue of the Greek and Roman Lamps in the British Museum*. Printed By Order Of The Trustees.

Yelen, R. (2017). İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 470- 492.

İnternet Kaynakça

“Ahzâb sûresi, Diyanet”. (2024, 12 Eylül). Erişim adresi: <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-tefsir-1/ahzab-suresi-33/ayet-45/kuran->

[yolu-meali-5](#)

“Nür sûresi, Diyanet”. (2024, 12 Eylül). Erişim adresi:
<https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf/kuran-tefsir-1/nur-suresi-24/ayet-35/kuran-yolu-meali-5>

Görsel Listesi

- Görsel 1:** Deniz kabuğundan yapılmış bir Kandil, (Meltem Maralcan, 2010, s.90)
- Görsel 2:** Yağ Kandilleri. P.T, Roma, M.S. 1-3. yüzyıl, Sadberk Hanım Müzesi
- Görsel 3:** Parion Tiyatrosunu aydınlatan Kandil (Cevat Başaran, 2024)
- Görsel 4:** Kandil Motifi ile Süslenmiş Şahide Örnekleri (Sevgi Kılınç, 2019, s.83)
- Görsel 5:** Necef Askı Kandil, Milli Saraylar Arşivi
- Görsel 6:** Altın Kandil Askı, Milli Saraylar Arşivi
- Görsel 7:** Gümüş Askı Kandil, Milli Saraylar Arşivi
- Görsel 8:** Murassa Altın Askı Kandil, Milli Saraylar Arşivi
- Görsel 9:** 2/ 2206 numaralı kandil askı, Milli Saraylar Arşivi
- Görsel 10:** 2/ 2208 numaralı kandil askı, Milli Saraylar Arşivi
- Görsel 11:** Askı Kandil, Milli Saraylar Arşivi
- Görsel 12:** Altın Kandil Askı, Milli Saraylar Arşivi
- Görsel 13:** Altın Askı Kandil, Milli Saraylar Arşivi
- Görsel 14:** Askı Kandil, Milli Saraylar Arşivi
- Görsel 15:** Avrupa tarzı askı kandil, Milli Saraylar Arşivi

Safevî Mimarisinde Sıradışı Bir Başyapıt: Şeyh Lütfullah Camii

An Unusual Style In Safavid Architecture Masterpiece: Sheikh Lutfullah Mosque



Gülşen BAŞ TERZİOĞLU 

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Van,
Türkiye
gulsen@yyu.edu.tr

Ayşegül BEKMEZ YELEN 

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Van,
Türkiye
aysegulbekmez@msn.com



Geliş Tarihi/Received: 30.04.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 01.08.2025
Yayın Tarihi/Publication Date:
29.09.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding author:
Ayşegül Bekmez Yelen

Cite this article: Baş Terzioğlu, G. & Bekmez Yelen, A. (2025). An Unusual Style In Safavid Architecture Masterpiece: Sheikh Lutfullah Mosque. *Journal of Palmette*, 8, 10-24.

Atıf: Baş Terzioğlu, G. & Bekmez Yelen, A. (2025). Bulunan Madeni Kandiller, Safevî Mimarisinde Sıradışı Bir Başyapıt: Şeyh Lütfullah Camii, *Palmet Dergisi*, 8, 10-24.



Content of this journal is licensed under a
Creative Commons Attribution-
NonCommercial 4.0 International License.

Öz

İran'da 16-18. yüzyıllar arasında hüküm süren Safevi Devleti kültürel ve sanatsal açıdan Türk İslam Devletleri arasında sıradışı bir yapı arz etmektedir. İran'da 1501-1870 yılına kadar mimaride görülen üsluba "İsfahan Ekolü" denilmektedir. Bu dönemde saraylar, bahçeler, meydanlar öne çıkarken; çininin hemen her yapıda yoğun kullanıldığı, batılı tarzda duvar resimlerinin saray duvarlarını süslediği bir sanatsal ortam oluşmuştur. Safevi Mimarisi İran'da Sasani, Selçuklu, İlhanlı, Timur geleneğini devam ettirmenin yanında yenilikler de ortaya koymuştur. Safevi Devleti'nin oluşturduğu merkezi yapı, sanat ortamına da yansımış ve İran'da benzer üslupta çok sayıda yapı inşa edilmiştir. Şeyh Lütfullah Camii, İsfahan'da Nakş-ı Cihan Meydanı'nın doğusunda yer almaktadır. Cami Şah Abbas döneminde 1603-1619 yıllarında Muhammed Rıza İsfahanî tarafından inşa edilmiştir. Taçkapı üzerinde 1603 tarihi ve hattat Ali Rıza Abbasi'nin adı yer alırken; kubbede 1616 tarihi ve mihrapta 1618 tarihi ile üstad Muhammed Rıza Bennâ İsfahanî'nin adı geçmektedir. Şeyh Lütfullah Camii plan ve süsleme özellikleriyle Safevi Mimarisi'nin geldiği en üst noktayı temsil etmektedir. Merkezi planlı şekilde tasarlanan cami, kare planlı ve kubbeli bir harim ile batıdaki taçkapıdan kuzeydeki harim girişine kadar uzanan "L" şeklindeki koridordan oluşmaktadır. Caminin tasarımının diğer önemli parçası süsleme programıdır. Süsleme kompozisyonları Safevi Mimarisi'nin geldiği noktayı ve diğer dönemlerden ayıran unsurları da ortaya koymaktadır. Araştırma Türk Sanatının daha az bilinen bir döneminin önemli bir yapısını tanıtırken o döneme dair özellikleri de ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Safevi mimarisi, Şah Abbas, Şeyh Lütfullah Camii, merkezi plan, çini süsleme.

Abstract

The Safavid State, which ruled in Iran between the 16th and 18th centuries, offers an exceptional case among Turkish Islamic states in terms of cultural and artistic traditions. The architectural style prevalent in Iran until 1501-1870 is designated the 'Isfahan School'. Sheikh Lutfullah Mosque, which is located in the eastern section of Naqsh-e Jahan Square in Isfahan. The mosque was constructed by Mohammad Reza Isfahanî between 1603 and 1619, during the Shah Abbas period. The date 1603 and the name of the calligrapher Ali Reza Abbasi are inscribed on the portal, while the date 1616 is present on the dome and the name of the master Mohammad Reza Benna Isfahanî is displayed on the mihrab with the date 1618. The Sheikh Lutfullah Mosque is regarded as one of the most significant edifices in Safavid architectural history, particularly in its architectural plan and ornamentation. The mosque was designed in a central plan, comprising a square and domed harim and an 'L'-shaped corridor extending from the crown gate in the west to the harim entrance in the north. Of particular note is the ornamentation programme, which reveals the defining characteristics of Safavid architecture and distinguishes it from other periods. The Sheikh Lutfullah Mosque, considered a masterpiece of Safavid architecture, is unlike any mosque in Iran in its size and layout. The objective of the research is to introduce a significant structure from a lesser-known period of Turkish Art, whilst simultaneously revealing the characteristics of that particular period.

Keywords: Safavid architecture, Shah Abbas, Sheikh Lutfullah Mosque, central plan, tile decoration.

Giriş

İran'da 16-18. yüzyıllar arasında hâkim olan Safevî Devleti siyasi, toplumsal ve kültürel anlamda Türk İslam coğrafyasında sıra dışı bir dönemi temsil etmektedir. Bu çizgi dışı durum mimari faaliyetlerde de kendini göstermiştir. Safevîler'i çağdaşı diğer Türk devletlerinden ayıran en belirgin özelliği Şii inancıyla hareket edip, İran ve çevresinde bu inancı yaymaya yönelik tutumlarıdır. Bu mezhep değişikliğinde, Şeyh Safiyüddin İshak Erdebili'nin, Safevî Devleti'nin resmi olarak kurulmasından çok önce kurduğu tarikat önemli bir etkidir (Savory, 1980, s. 3; Gündüz, 2008, s. 451). İlhanlı yönetiminin hâkim olduğu dönemde (13. Yüzyıl ikinci yarısı 14.yüzyıl ikinci yarısı) Erdebil'de kurulan Safevîye tarikatı, İlhanlı ve Timurlu dönemlerinde yönetime yakın olmuş ve güçlenmeye devam etmiştir (Karadeniz, 2014, s. 59-64). Şeyh Safiyüddin İshak'tan sonra sırasıyla Şeyh Sadreddin Musa (ö.1392), Hoca Ali (Alâeddin Ali) (ö.1429), Şeyh Şah İbrahim (ö.1447), Şeyh Cüneyd (1429-1460) ve Şeyh Haydar (1459-1460-1488) tarikatın başına geçmiştir (Karadeniz, 2014, s. 63-64). Anadolu'yla bağları güçlenen tarikatın lideri Şeyh Haydar, Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan'ın kızıyla evlenmiş ve bu evlilikten Şah İsmail dünyaya gelmiştir. Şah İsmail, tarikatın başında bulunan kardeşi Ali'nin ölümü üzerine başa geçerek 1501'de Safevî Devleti'ni resmen kurmuştur (Sümer, 1976, s. 15-17; Savory, 1980, s. 27-49; Karadeniz, 2014, s. 64-65). Şeyh Lütfullah Cami bânisi Şah Abbas 1587'de tahta çıkmış, ilk olarak iç çatışmalara ve Özbeklere müdahale ederek önlemler almış, sonrasında 1590'da Osmanlı ile İstanbul Anlaşması'nı imzalayarak batı sınırında çatışmayı bitirmiştir (Savory, 1980, s. 76-103; Aydoğmuşoğlu, 2011, s. 70-266). 1598'te devletin başkenti Kazvin'den İsfahan'a taşınmış ve Özbek akınları buradan yönetilmiştir (McChesney, 1988, s. 109). 1612'de imzalanan Nasuh Paşa Anlaşmasıyla Bağdat, Safevî topraklarına dâhil edilmiştir (Aydoğmuşoğlu, 2011, s. 127). 1629'a kadar süren Şah Abbas devrinde devlet toprakları genişlemiş ve iç otorite güçlenmiştir. Siyasi ve askeri açıdan devletin en parlak dönemi yaşanmıştır. Şah Abbas'ın vefatıyla birlikte devlet zayıflamaya başlamış, torunu I. Şah Safi'nin 1629'da başa geçişiyle, Safevî Devleti'nin yıkılma süreci başlamıştır (Kemali, 2016, s. 162). 1732'de son Safevî Şah'ı III. Abbas tahta çıkmış ve sadece 4 sene sonrasında 1736'da Safevî Devleti resmi olarak son bulmuştur (Gündüz, 2008, s. 455).

Genel Hatlarıyla Şah Abbas Dönemi Safevî Mimarisi

200 yıldan fazla hüküm süren Safevî Devleti İran coğrafyasının sadece siyasi, askeri, dini, kültürel yapısını etkilememiş, sanatsal yönünü de değiştirmiştir. Sanatın her alanında Safevî üslubu oluşmuş ve çağdaşı pek çok devlet bu üsluptan etkilenmiştir. Safevî üslubunun ön plana çıktığı en belirgin sanat alanları durumundaki minyatür, tezhip ve dokuma (Beksaç, 2008, s. 457) konusunda birçok çalışma kaleme alınmıştır. Ancak Safevî mimarisi, Türkçe bilim literatüründe kendine çok az yer bulmuştur. Safevî mimarisi İran'da Sasani, Selçuklu, İlhanlı, Timur geleneğini devam ettirmenin yanında yenilikler de ortaya koymuştur. Özellikle Timur Sanatı Safevî Sanatının temelini oluşturan önemli bir kaynak olmuş ve Timur dönemi sanatçıları ve ekolleri Safevî Dönemi'nde de varlığını koruyarak sanatın gelişmesine katkı sağlamıştır. Safevî Devleti'nin oluşturduğu merkezi yapı, sanat ortamına da yansımış ve İran'da benzer üslupta çok sayıda yapı inşa edilmiştir. Şah İsmail'in saltanat yıllarında ilk mimari etkinliklerin mevcut yapıların onarımı şeklinde olduğu göze çarpmaktadır. Şah Tahmasb'ın saltanat yıllarında önceki döneme oranla artış gösteren bir imar hareketliliği bulunmakla birlikte onarım ve eklemeler yoğunluktadır. I. Abbas'ın saltanat yılları Safevî Mimarisi'nin en parlak ve verimli dönemini teşkil etmektedir. 1597-1611 yılları arasında hüküm süren Şah Abbas, özellikle yeni başkent olarak seçtiği İsfahan'da imar faaliyetlerini yoğunlaştırmıştır. Bu dönemdeki inşa

etkinlikleri şehre yeni bir merkez kurmaya yönelik olarak planlı şekilde gerçekleştirilmiştir (McChesney, 1988, s. 03-134; Babaie, 2008, s. 66-85; Melville, 2016, s. 155-176; Gürkan Anar, 2022a, s. 170). İsfahan şehir merkezi, Selçuklu döneminde Mescid-i Cuma etrafında yoğunlaşırken Şah Abbas kent merkezini güneye taşımış ve etrafında saray, meydan, bahçeler, kanallar, havuz ve şelaleler içeren 4 km uzunluğundaki Çehar Bağ (Dört Bağ) isimli caddeyi inşa ettirmiştir. Çehar Bağ Caddesi'ne bağlanan Nakş-ı Cihan Meydanı şehrin esas merkezi olarak tasarlanmış ve bu nedenle etrafında devlet daireleri ve ticari alanlar eklenmiştir (Görsel 1). Meydan kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen olup yaklaşık 8 hektarlık bir alanı kaplamaktadır (1611-1612) (Hillenbrand, 1986, s. 779). 1512-1920 yılları arasında Harizm civarında hüküm süren Hive Hanlığı'nda da benzer düzenlemelere sahip saraylar inşa edilmiştir (Polat, 2019, s.494). Bu durum yakın coğrafyada da geleneksel uygulamaların sürdürüldüğünü ortaya koymaktadır.

İran Mimarisi'nin geleneksel dört eyvanlı tasarımının kullanılmasıyla da Nakş-ı Cihan Meydanı öne çıkmaktadır (Gürkan Anar, 2024, s. 777). Eugenio Galderi, restorasyon bulgularından meydanın iki aşamada inşa edildiğini; ilk etapta meydanı çevreleyen duvar ve dükkanların (1600-1605), ikinci aşamada ise iç kısımdaki dükkanlar (200 kadar) ve ikinci katlarının yapıldığını (1617-1619) varsaymaktadır (Babaie, 2008, s. 85; Gürkan Anar, 2017, s. 131). Meydan; pazar yeri, eğitim, geçit töreni, muharrem törenleri, idam alanı, çevgan sahası, açık hava sahnesi, koşu pisti gibi birçok farklı etkinlik için özel olarak kurgulanmış ve büyük bölümü iki katlı mekanlarla çevrelenmiştir (Gürkan Anar, 2024, s. 776). Meydanın dört kenarında her biri farklı bir birime açılan dört taçkapı bulunmaktadır. Avlunun kuzeyindeki Kayseriyye adlı kapalı çarşı yıllarca yapılan eklemelerle kuzeye doğru genişlemiştir. Çarşıya açılan taçkapı üzerinde Şah Abbas'ın Özbeklere karşı kazandığı zaferin tasviri resmedilmiştir (1619-1620) (Hillenbrand, 1986, s. 781). Batıdaki uzun kenarın güneyinde Âli Kapu Sarayı bulunmaktadır. Âli Kapu, içinde devlet daireleri, Şah Abbas için ayrılmış saray ve balkonlardan oluşan 7 katlı bir yapıdır. Âli Kapu'nun arkasında saray bahçesi, tevhidhane, devlethane ve sonradan eklenen Çihil Sütun Sarayı bulunmaktadır. Onikigen planlı tevhidhanede Şii ayinlerinin düzenlendiği düşünülmektedir (Emami, 2021, s. 263).

Avlunun doğusunda Şeyh Lütfullah Camii, yer almaktadır. Merkezi planlı caminin doğusunda hamam ve medresesinin yer aldığı bilinse de bu yapılar günümüze ulaşamamıştır.

Güneydeki kısa kenarda 1612-1638 yılları arasında inşa edilen Mescid-i Şah bulunmaktadır. Mescid-i Şah, klasik dört eyvanlı, avlulu ve minareli olarak planlanmıştır (Babaie, 2018, s. 29-30). Mescid-i Şah'ı dönemi içinde diğer camilerden ayıran özelliği harim kısmının iki yanında medresenin konumlandırılmasıdır. Cami, Safevî Şahı tarafından inşa ettirilen ilk Cuma camii özelliğini taşımaktadır (Gürkan Anar, 2017, s. 133). Daha önceki şahların zamanında Cuma namazının farz olmadığı düşüncesiyle nedeniyle Cuma camii inşa edilmemiştir. Şah Abbas döneminde ise Cuma namazının meşrulaştığını savunan Şii âlimlerin sarayda etkin olmasıyla Cuma Camii inşa edilebilmiştir (Gürkan Anar, 2017, s. 133). Mescid-i Şah 12 imama adanmış bir yapı olduğu için kitabelerinde Şii inancı ön plana çıkarılmış ve 12 imam emanetleri ve Hz. Hüseyin'e ait olduğunu düşünülen kanlı gömlek mihrap önü kubbesinde sergilenmiştir (Emami, 2021, s. 270).

1602'de İsfahan'ın iki yakasını birbirine bağlamak adına devlet adamı Allahverdi Han tarafından bir köprü (33 Gözlü Köprü) inşa edilmiştir (Hillenbrand, 1986, s. 779). 1666 yılında şehri ziyaret eden seyyah Chardin şehirde 162 cami, 48 medrese, 182 kervansaray ve 173 hamam bulunduğundan bahsetmektedir (Chardin, Pope, 1976, s. 83). Şah Abbas, İsfahan dışında da inşa faaliyetlerine hız vermiştir. Meşhed'de bulunan İmam Rıza Türbesi (1601) tamir edilirken, çeşitli eklemeler yapılmış ve türbenin dış cephesi çiniyle kaplanmıştır. Aynı yıllarda Şeyh Nimetullah

Türbesi de tamir edilmiş ve yapıya avlu eklenmiş ve Erdebil Şeyh Safi Türbesi çiniyle kaplanmıştır (1627-1628) (Hillenbrand, 1986, s. 791-792). I. Şah Abbas döneminden sonra Safevî Mimarisi'nde yapı inşası giderek azalmış, büyük kompleks yapı inşası durmuş, küçük ölçekli yapılar inşa edilmiştir. Safevî Devleti'nin son elli yılında mimari etkinlikler azalmış olup dönemin öne çıkan yapı türü sade ve süslemesiz çarşı ve kervansaraylardır (Hillenbrand, 1986, s. 809, 819).

Safevî Mimarisi'nde plan kurgusundan ziyade öne çıkan unsur süslemedir. Özellikle yapıların dış cephesini tamamen kaplayan çini süsleme Safevî Mimarisi'nin en belirgin özelliğidir. Yapıların duvar, kubbe, minare, taçkapı, revak, avlu birimleri çini süslemenin kullanıldığı alanlardır. Benzer üslup özellikleri Timur Sanatı ve Özbek Hanlıkları'nda da görülmekte bu durum süsleme üslubundaki sürekliliği göstermektedir. Çinde çok renkli sır ve çini mozaik tercih edilen tekniklerdir. I. Abbas ve onun hemen öncesindeki yapılarda çini kullanımı artmaya başlamış Şah Abbas eski camilerin ve imam türbelerinin çiniyle kaplanmasına öncelik vermiştir (Sobouti – Ebadei, 2016, s. 625). Beyaz, siyah, devetüyü renkler genelde zemini; kırmızı, sarı, yeşil ve mavi ise desenleri oluşturmaktadır. Safevî Mimarisi'nde çini kaplama süslemenin diğer bir özelliği yapısal hataları kapatıyor olmasıdır (Utaberta vd., 2012, s. 467). Safevî Mimarisi'nde geometrik, bitkisel süsleme ve hat yoğun olarak kullanılmıştır. Hat kullanımı gittikçe artan bir seyir izlemekte ve geometrik süsleme yerini bitkisel süslemeye bırakmaktadır (Utaberta vd., 2012, s. 469). Süslemede Çin, İlhanlı ve özellikle Timurlu Mimarisi'nin izleri belirgindir. Figürlü süsleme dini yapılarda sadece Harun-i Vilayet Türbesi ve Isfahan Mescid-i Şah'ın taçkapısında karşılıklı tavus kuşu şeklinde yer alırken sivil mimaride duvar resimlerinde çok sayıda figüre yer verilmiştir. Isfahan Âli Kapu, Allahverdi Han Köprüsü ve Çihil Sütun Sarayı duvarlarında dönemin minyatürlerine paralel üslupta saray görevlileri ve elçileri, saray törenleri, savaş sahneleri, şah portreleri gibi tasvirler yer almaktadır.

Şeyh Lütfullah Camii

Tarihçe

Mescid-i Sadr ve Mescid-i Fethullah isimleriyle de anılan Şeyh Lütfullah Camii Nakş-ı Cihan Meydanı'nın doğusunda yer almaktadır (Borijian, 2010, s. 57).

Safevî Şahı I. Abbas döneminde, 1603-1619 yıllarında inşa edilen Şeyh Lütfullah Camii, Muhammed Rıza Isfahanî tarafından tasarlanmıştır. Dönem kaynaklarından Fazlı Huzani Isfahanî, 1593-1594'te Şah'ın meydan için bir cami tasarlatığı, aynı yıl meydan yakınına bir hamam, 1597-1598'de de Molla Abdullah Tani Şüsteri için medrese inşa edildiğini belirtmektedir (Merville, 2016, s. 164; Gürkan Anar, 2022a, s. 184). Taçkapı üzerinde kapıyı üç yönde çevreleyen 1603-1604 tarihi hattat Ali Rıza Abbasi tarafından yazılan kitabe Şah Abbas tarafından caminin inşasının emredildiği bilgisi yer almaktadır (Blair, 2013, s. 15) (Görsel 8). Tarih içeren ikinci kitabe kubbedeki Şems, İnsan, Kevser sureleri ve Cin Suresi 18. ayetinin (Mescidler yalnız Allah'ındır. O halde Allah ile birlikte başkasına da tapmayın) bitiminde Ali Rıza Abbasi imzasıyla 1616-1617 tarihini içermektedir (Blair, 2013, s. 15, 18) (Görsel 17). Tarih belirten son kitabe ise mihrapta bulunan sanatçı kitabesidir. Yazıtta işin Üstad Muhammed Rıza Bennâ Isfahanî tarafından yapıldığı ve 1618-1619 tarihi yer almaktadır (Görsel 24). Bu tarih muhtemelen inşanın tamamlandığı yıldır. Tarihi kaynaklar yapının inşasının 1593-1594'te başladığını belirtmektedir. Dönemin vakanüvisi Fazlı Bey, Şah Abbas'ın Kazvin'den dönerken yanında Şeyh Lütfullah'ı da getirdiğini, şeyh için Âli Kapu karşısında cami inşası için plan hazırlandığını, şeyhin de inşaatta denetim için görevlendirildiğini söylemektedir (Melville, 2016, s. 163). Ayrıca Şeyh Lütfullah'ın camide ikamet ettiği ve ders verdiği de belirtilmektedir (McChesney, 1988, s.124). Caminin kitabeleri Ali Rıza Tebrizî Abbasi tarafından yazılmıştır (Görsel 27). Harimdeki diğer yazılar

ise Bennâ Bâkir isimli usta tarafından hazırlanmıştır.

Camiye ismini veren Şeyh Lütfullah (ö. 1622) çocukluk yıllarında dini eğitim almak için Amil'den (Lübnan) Meşhed'e gelmiş, daha sonra Kazvin'e yerleşmiş, buradan Şah Abbas'ın daveti üzerine Isfahan'a taşınmış Şii bir âlimdir (Emami, 2021, s. 262). Sarayda dini eğitim veren Şeyh'in kızı da Şah Abbas'la evlenmiş ve Şah ile Şeyh'in arasında akrabalık da oluşmuştur (Babaie, 2008, s. 96). Caminin inşası sırasında Şeyh Lütfullah'ın çalışmalara bizzat nezaret ettiği bilinmektedir (Emami, 2021, s. 263).

Cami, özgününde medrese ve hamamdan oluşan bir külliyein parçasıdır. Yapının doğu ve kuzeydoğusunda bulunan medrese ile hamam, cami kubbesine baskı yaptığı düşünülerek 1934-1938 restorasyonları sırasında yıkılmıştır (Karimia vd., 2017, s. 9, 25). Mimar Maarefi tarafından gerçekleştirilen bu kapsamlı onarım sırasında caminin doğudaki taçkapısı önündeki sekiz köşeli havuz kaldırılmış ve 19. yüzyılda çekilen fotoğraflarında meydanla bütünlüğünü sağlayan ön cephe çinileri 1930'larda yenilenmiştir (Esmi & Saremi, 2014, s. 335). 1963'te taçkapıya gümüş varaklı süsleme ve nestalik hatlı yazı kuşağı eklenmiştir (Görsel 5) (Borijian, 2010, s. 58). 20. yüzyılda yapılan çalışmalarla yapının dış cephesi tamamen yenilenmiş ve özellikle giriş özgünlüğünü kaybetmiştir (Emami, 2021, s. 265).

Mimari

Merkezi planlı tasarlanan cami, kare planlı ve kubbeli bir harim ile batıdaki taçkapıdan kuzeydeki harim girişine kadar uzanan "L" şeklindeki koridordan oluşmaktadır. İki katlı düzenlenen yapının koridor kısmında katlar arasındaki bağlantıyı sağlayan merdivenlere yer verilmiştir (Görsel 3-4). Kare planlı ve tek kubbeli cami, meydana göre çapraz konumlandırılrsa da güneybatısında yer alan taçkapı ve iki kenarındaki ünitelerle alana düz bağlanmaktadır (Görsel 6-7).

Taçkapı ve Giriş Koridoru

Cephenin ortasındaki taçkapı derin bir eyvan şeklinde düzenlenmiş, iki yanında benzer nitelikte derin tutulmuş nişlere yer verilmiştir. Girişin her iki yanında meydana doğru uzanan yan kanatlar bir taraftan kapalı çarşı ile bağlantıyı sağlarken diğer taraftan meydana açılan dükkanları meydana getirmektedir. Bu uygulama caminin giriş cephesi önünde avlu niteliği taşıyan bir alan oluşturmaktadır. Meydan ve cami arasında bir geçiş alanı gibi düzenlenmiş bu alanın kuzey ve güneyinde açılmış kapılardan meydanın etrafını dolaşan çarşıya geçilebilmektedir. Bu geçiş 20. yüzyılda cami cephesine uyumlu bir şekilde altta 2 metrelik mermer yüzeyin üstünde tamamen çiniyle kaplanmıştır. Bu alanın ortasında bugün mevcut olmayan bir havuzun bulunduğu da bilinmektedir. Caminin esas girişi merdivenli olup meydan ve cami arasında kot farkı bulunmaktadır. Sivri kemerli mukarnas kavrasalı taçkapı iki yandan genişletilerek "U" şeklinde düzenlenmiştir. Taçkapının iki yanında yer alan süsleme, aynı üslupla sürdürülerek cephede bütünlük elde edilmiştir. Giriş açıklığından dikdörtgen eyvan şeklinde düzenlenmiş bir mekâna geçilmektedir. Eyvan kuzeye doğru kıvrılarak koridora açılmaktadır. Güney duvarında merdivenlere açılan bir kapı da bulunmaktadır. Koridor ilk etapta kuzeye doğru devam etmekte, sonrasında doğuya doğru dönerek "L" şeklini almaktadır (Görsel 10). Koridorun kuzeybatısında ve kuzeydoğusunda birer mekân yer almaktadır. Tamamen çiniyle kaplanan koridor az sayıda pencereyle aydınlatılmış, oldukça karanlık tutulmuştur. Koridordan harime açılan pencerelerin şebekeleri mekânın ışığı doğrudan almasını engellemiştir. Batı kısmı küçük ve basık üç kubbeyle örtülen bu geçiş birimi kuzeybatı köşede doğuya doğru dönmektedir. Köşede üst üste iki pencere açılmıştır. Alttaki pencere dikdörtgen formdayken üstteki üst örtüyle birlikte eğim kazanmış üçgen şeklindedir. Pencerenin güneyinde merdivenlere açılan diğer kapı bulunmaktadır. Koridorun doğuya uzanan kısmı da basık kubbelerle örülmüştür. Bu

kısımda da bir pencereyle aydınlatma sağlanmaktadır. Koridor boyunca karşılıklı duvarlarda sivri kemerli nişler açılmıştır. Harime giriş kapısı bu alanda bulunmaktadır.

Harim

Kare planlı harim mekânına kuzey kenarının ortasında mihrapla aynı eksen üzerinde yer alan basık sivri kemerli kapıdan girilmektedir. (Görsel 12). Mekânı örten tek kubbeyi taşımak için iç mekân sağır sivri kemerlerle sekizgene dönüşmüş, kemerlerin bitiminde on altıgen, kubbe altında ise silindirik bir form kazanmıştır. Kubbeye geçiş tromplarla sağlanmaktadır. Güney duvarının ortasında yer alan sivri kemerli mukarnas kavsaralı mihrap yüzeyssel bir girinti oluşturmaktadır. Mihrabın üzerinde sivri kemerli şebekeli bir pencere açılmıştır. Ayrıca batı duvarında giriş koridoruna açılan iki pencere, harim kapısı üzerinde şebekesiz büyük bir pencere, doğu duvarında ise tek pencere bulunmaktadır. Bunların dışında kubbe kasmağında açılan şebekeli pencereler harimi aydınlatmaktadır (Görsel 13-14-15-16-17).

Alt Kat:

Caminin alt katı, harime oranla oldukça sadedir (Görsel 25-26). Bu kısma koridorda açılan merdivenlerle inilmektedir. Kare mekânın köşelerinde dilimli derin nişler, kenarlarında ise daha yüzeyssel nişlere yer verilmiştir. Serbest dört ayak tarafından taşınan basık tonozlar mekânı dokuz kare parçaya bölmektedir. Şebistan (Gece Salonu) olarak adlandırılmaktadır. Farsçada geceleri ibadet edilen mekân anlamındaki şebistanın Şeyh Lütfullah Camii'nde de camideki görevlilerin belirttiği üzere dervişlerin geceleri dua ettiği ve uyudukları mekân olduğu anlaşılmaktadır. Şebistanda 1,00 metreye kadar duvarlar ve ayrıca zemin tamamen çiniyle kaplanmıştır. Güney duvarında derin bir niş olarak düzenlenen mihrap iki basamaklı merdivenle yükseltilmiştir. Mihrap önünde üst kattaki harime açılan şebekeli iki küçük pencere bulunmaktadır.

Süsleme

Şeyh Lütfullah Camii farklı plan anlayışıyla öne çıkmanın yanında süsleme üslubuyla da Safevî Mimarisi'nin başyapıtları arasında bulunmaktadır. Caminin neredeyse tamamı renkli sır ve çini mozaik teknikli çinilerle kaplanmış durumdadır. Çini süsleme devetüyü tuğla zemin üzerine turkuaz, beyaz, siyah renklerde ve bitkisel kompozisyonlarla kullanılmıştır. İç içe geçmiş rumiler, palmet ve hatâyî üslubunda çiçeklerle saz yapraklarından oluşmaktadır (Hillenbrand, 1986, s. 785). Çini panolardan oluşan süsleme kompozisyonlarında belirgin unsur sivri kemer formu çini panolardır. Süsleme alanları sırsız tuğla şeritlerle çevrelenerek sınırlandırılmıştır (Görsel 6-7-8). Cephe birbiriyle simetrik bir bağ oluşturacak şekilde uzunlamasına ikiye bölünmüştür.

Giriş açıklığının üzerindeki üçgen alınlığın merkezinde sarı renkli bir vazodan çıkan rumi dalları ikiye ayrılarak sağ ve soldan bütün alınlığı kuşatmaktadır. Rumiler kimi noktalarda birleşerek palmet oluşturmaktadır. Rumi ve palmet desenleri arasında oluşan boşluklar ise hatâyîlerle doldurulmuştur. Mavi zemin üzerine işlenen desenlerde sarı, beyaz, yeşil ve turuncu kullanılmıştır. Alınlık yine rumi ve palmetlerden oluşan bir bordürle çevrelenmektedir. İlk bordürde mavi zemin üzerine sarı hatâyîler ve yeşil saz yapraklarının teşkil ettiği bir kompozisyon kullanılmıştır. Bordür turkuaz renkli ince çini sırasıyla sınırlandırılmıştır. Sivri kemerli kapının tepe noktasında çapraz şekilde yerleştirilmiş sarı zeminli kare, süsleme kompozisyonunu ikiye bölmektedir. Kemer köşeliklerinde simetrik olarak yerleştirilmiş merkezde büyük bir vazodan çıkan rumi ve palmetli düzenleme bulunmaktadır. Zemin mavi, vazo yeşil, palmetler beyaz, rumiler sarı, boşlukları dolduran hatâyîler ise beyaz renktedir. Kapının iki yanında dikdörtgen iki pano yer almaktadır. Kompozisyonun merkezinde mavi zemin üzerine dilimli sivri kemerli, altta büyük bir vazodan çıkıp, bütün alanı kıvrılarak dolduran palmet,

hatâyî, rumiler ve saz yapraklar bulunmaktadır. Sivri kemerin köşelerinde ise zemin rengi yeşile dönmekte rumilerden oluşan volütler yer almaktadır. Panoyu beyaz zeminli rumi bordürü çevrelemektedir. Taçkapyı dikine kesen güney ve kuzey kenarda karşılıklı kare iki pano bulunmaktadır. Kare panoların merkezinde beyaz renkte palmet ve rumilerin oluşturduğu tam çiçek rozeti, dört köşede kısmi olarak kullanılmıştır. Panonun kalan kısmı mavi zemin üzerine beyaz, sarı, yeşil palmet, rumi ve hatâyîlerden oluşan volütlerle doldurulmuştur. Kare panolar palmetlerden oluşan bir bordürle çevrelenmiştir. Bu kompozisyonların üzerinde taçkapyı üç yönden dolaşan mavi zemin üzerine beyaz sülüs hatlı yazı kuşağı caminin Şah Abbas tarafından yaptırıldığını belirtmektedir. Kitabenin üzerinde mukarnas kavsara başlamaktadır. Mukarnas nişlerinin her birinde vazodan çıkan palmet, hatâyî ve rumilerin oluşturduğu motifler bulunmaktadır. Mavi zemin üzerinde her bir nişte yeşil, beyaz, sarı, turkuaz gibi farklı renkler kullanılarak nişler belirgin hale getirilmiştir (Görsel 9). Tepede süslemesiz turkuaz zeminde bu motifler birleşmekte ve yarım küre oluşturmaktadır. Mukarnas nişin köşelerine denk gelen küçük kubbelerin içleri ise sekiz köşeli yıldız motifi ve hatâyîlerle bezenmiştir. Mukarnasın ortasında dikdörtgen şebekeli bir pencere bulunmaktadır. Pencerenin üzerinde dikdörtgen bezemeli silindirik bir form içine alınmış bir yazı yer almaktadır. Mukarnas kavsarayı mermer kaideli, turkuaz renkli yivli bir kuşak çevrelemektedir. Kavsara köşeliklerinde kapı köşelerindeki motif tekrar uygulanmıştır. Mukarnaslı esas girişin iki yanında ikisi kare, ikisi dikdörtgen dört pano bulunmaktadır. Panoların desenleri simetrik olup dikdörtgen ve kare şeklinde sıralanmışlardır. Panoların tamamında beyaz zemine palmet ve rumilerden oluşan bir bordür yerleştirilmiştir. Kare panolar içinde dört hatâyînin etrafında döner bir şekilde rumi saz yaprak ve hatâyîlerin kıvrıldığı baklava dilimi şeklinde dört motif ve bu motiflerin birleşiminden ortaya çıkan merkezde dört kollu yıldız kompozisyonu bulunmaktadır. Baklava dilimli desen mavi, diğer kısımlar yeşil zeminlidir. Sivri kemerli dikdörtgen panolarda merkezde turkuaz palmetten çıkan rumi volütlerin doldurduğu bir motif kullanılmıştır. Köşelerde yeşil zeminli benzer bir kompozisyon yer almaktadır. Üstteki dikdörtgen panolarda merkezde içleri palmet ve rumilerle doldurulmuş bulut ve palmet motifi, etrafında palmet, rumi dalları, saz yaprakları, hatâyî ve lotusların yer aldığı bir kompozisyon bulunmaktadır. Köşelerde ise kapı köşeliklerinde kullanılan motive yer verilmiştir. Süsleme buradan camiye kuzey güney yönünde dik kesen dükkanların cephelerinde sürdürülmüştür. Ancak eski fotoğraflar bu kompozisyonların yeni yerleştirildiğini ortaya koymaktadır. Dükkan cephelerindeki çini süslemelerde kullanılan renkler aynı olurken süsleme motiflerinin farklılaştığı gözlenmektedir. En üstte girişi üç yönden dolaşan hatâyî desenli bordürün özgününde yazı kuşağı olduğu sonradan yapılan yenileme sırasında bu kompozisyonun eklendiği söylenmektedir (Emami, 2021, s. 265). Dış cephede en dikkat çeken süsleme meydanın doğu yönündeki en yüksek kısmını oluşturan kubbe üzerinde yer almaktadır. Kubbenin alt kısmında mavi zemine beyaz sülüs hatlı iki sıra yazı kuşağı bulunmaktadır. Kubbe kasmağında turkuaz zemin üzerine pencere şebekeleri bitkisel bezemeli, pencereler arası boşluklar kufi yazılı ve sekiz köşeli yıldız içinde alınmış yazı madalyonlarından oluşmaktadır. Kubbe turuncu zemin üzerine beyaz, turkuaz ve siyah rumi palmet, hatâyî üslubunda gonca ve yaprak desenlerinin oluşturduğu bir kompozisyona sahiptir. Kubbede kullanılan renklerin giriş cephesinden farklı tutulması kubbeyi öne çıkarmaktadır (Görsel 7).

Caminin girişinden başlayıp harim girişine kadar uzanan "L" biçimli koridorun da tamamı çiniyle kaplanmıştır (Görsel 10-11). Bu kısımdaki süslemelerde de hâkim renkler koyu mavi zemin üzerine sarı, yeşil, siyah turkuaz, beyazdır. Sarı ve mavi ön plandadır. Buradaki süsleme kompozisyonları iki gruba ayırmak mümkündür. İlk grup üçgen, sivri kemerli dikdörtgen panolar içinde, kemer yüzeylerinde, sağır kemer

içinde yer alan süslemelerdir. İkinci grup ise üst örtüde yer alan bezemelerdir. İlk grupta tercih edilen kompozisyonlarda ana kurguyu üsluplaştırılmış hatâyî çiçekleri ve hançerî yapraklar oluşturmaktadır. Küçük kubbelerin yüzeyinde ise merkezde mavi zemine sarı sekiz taç yapraklı çiçek, onun çevresinde yeşil renkli on altı taç yaprağı palmetle noktalanmış başka bir çiçek, bu çiçeklerin çerçevesi sekiz köşeli yıldız, çiçek ve yıldızların arasını dolduran mavi zemine sarı, siyah, yeşil palmet ve rumi volütleri bulunmaktadır. Koridordaki her kubbe bu şekilde süslenmiştir. Giriş cephesinde kullanılan sırsız tuğla bordürleri burada da yer almaktadır.

Cami harimine girişte süsleme özelliklerinde girişteki kurgunun devam ettirildiği anlaşılmaktadır (Görsel 12). Kare harimin zemini mermer döşemelidir. Zeminden yaklaşık 1,75 cm yükseklikte geniş bir bordür kuşağı dört yönde harimi dolaşmaktadır. Bordür zaman zaman sütunce kaidesi olarak kullanılan mermerler ve her bir kenarın ortasına yerleştirilen dikdörtgen panolar veya pencereler nedeniyle kesintiye uğramaktadır. Bordür merkezde beyaz zemine sarı, turkuaz, siyah palmet ve rumilerden oluşan şemse ve etrafını dolduran mavi zemin üzerine beyaz, siyah, yeşil, sarı renkteki hatâyî, palmet, lotus çiçekleri ve kıvrım dallardan oluşan bir kompozisyona sahiptir. Bordürü altta ve üstte dar beyaz zemin üzerine sarı, mavi, yeşil rumi ve hatâyîlerden oluşan bir bordür sınırlandırmaktadır. Harimde de sırsız tuğla ve tek renk turkuaz, patlıcan moru çiniler kompozisyonları ayırmak için sınır vazifesi görmektedir. Kenarların her birinde toplam sekiz adet sivri sağır kemerler kubbe kasnağına kadar uzanmaktadır. Bu kemerler köşelerde iç bükey bir form kazanmaktadır. Süsleme kompozisyonu köşelerdeki iç bükey sağır kemerlerde ve her bir kenarın ortasına gelen kemerlerde farklı kurgulanmıştır. Ancak hepsinde kemerin dört yönden sınırını oluşturan mavi zemin üstüne beyaz sülüs hatlı kitabeler yerleştirilmiştir. En dışta ise taçkapıda olduğu gibi turkuaz yivli sütunce kemeri çevrelemektedir. Köşelerde yer alan kemerlerin iç dolgu süslemesi dörtgen formlu bir kurgudan meydana gelmektedir. Kompozisyonda mavi zemin üzerine sarı renkte dört palmetden oluşan motif simetrik biçimde tekrar edilmekte, desenlerin birleşmesiyle oluşan boşluklar ise koyu mavi zemin üzerine sarı, beyaz rumi ve hatâyîlerle başka bir motif daha oluşmaktadır (Görsel 22). İki motif arasında açık ve koyu renkteki çinilerle kontrast teşkil edilmiştir. Dört kenarın ortasında bulunan sağır kemerlerin güneyde bulunanın ortasında mihrap yerleştirilirken, batıdaki koridora açılan iki pencere, kuzeyde giriş kapısı ve hünkâr mahfil, doğudaki ise üstte pencere altta ise dikdörtgen pano yerleştirilerek kompozisyon sürdürülmüştür. Güney duvarı ortasında yer alan mihrap yaklaşık 4 metre yüksekliğindedir (Görsel 13). Mukarnas kavsaralı sivri kemerli mihrap çok az bir girinti yapmaktadır (Görsel 19). Altta iki yandan sarı mermerle sınırlanan üç yönden kuşatan dikdörtgen bir pano yerleştirilmiştir. Panonun altında ve üstünde iki bordür bulunur. Bordürler mavi zemin üzerine turkuaz, sarı ve beyaz hatâyî, lotus ve kıvrım dal sırasından oluşmaktadır. Panoda da mavi zemin kullanılmıştır. Merkezde yeşil renkte içini rumi ve palmetlerin doldurduğu bir lotus altta ve üstte iki palmet, alttaki palmete bağlı turkuaz renkli yaprakları yanlara açılan başka bir palmet bulunmaktadır. Bu motifin iki yanında turkuaz renkte iki palmet bulunmakta bu motiflerin arası volütler oluşturan sarı, siyah, beyaz renkli kıvrım dal, rumi ve çiçeklerle doldurulmuştur. Turuncu patlıcan moru ince bir bordürle üstteki panoya geçilmektedir. Bu panonun merkezinde içleri rumi ve çiçeklerle doldurulmuş siyah bir şemse, altında turkuaz bir hilal formu bulunmaktadır. Yeşil renkli palmetler, sarı kıvrım dallar ve siyah rumiler volüt oluşturmaktadır. Köşelerde yanlarda devam eden siyah palmetler de yer almaktadır. Zemin mavidir. Turuncu mavi ince bordürle üst kısma geçilmektedir. Bu kısımda mukarnas nişlerinin de dâhil olduğu her bir pano ince turkuaz çizgileriyle ayrılmaktadır. Panoların hepsi farkı kompozisyonlara sahip palmet ve rumilerden oluşmaktadır. Mukarnasın tepesinde çiçek ve palmetlerden oluşan sırada

merkezde yarım yıldız formunda birleşmektedir. Turuncu ve patlıcan moru ince şeritle iç bükey sivri kemerli bordüre geçilmektedir. Bu bordürde hatâyî, lotus, çiçek ve kıvrım dallar volütler oluşturmaktadır. Köşeliklerdeki motif taçkapıdaki aynısıdır. Mihrap çerçevesi kemerin en dışından gelen yazı kuşağıyla üç yönden çevrelenmektedir. Mihrabın üzerinde volütlerle doldurulmuş şebeke süslemeli sivri kemerli pencere bulunmaktadır. Pencerenin tepesinden üstte kemer sivrilğine kadar uzanan sarı renkli şemsenin içi yaldızlı palmet ve rumilerle doldurulmuştur. Kalan yüzeyler mavi zemin üzerine sarı beyaz rumi, palmet ve volütlü kıvrım dallarla süslenmiştir. Batı duvarının ortasındaki sağır kemer içinde koridora açılan üst üste iki pencere yerleştirilmiştir (Görsel 14). Altaki pencere kemerin içinde devam eden yazı kuşağını kesmekte ve yazı pencerenin üst kısmını çevreleyerek devam etmektedir. Altaki pencere “+” şeklinde bir şebekeye, üstteki pencere ise rumi volütleri ve palmetten oluşan bitkisel süslemeli şebekeye sahiptir. Pencere dış kenarında mavi zeminli beyaz çiçek bordürü yer almaktadır. Kemerin pencereler dışında kalan alanında sarı zemin üzerine mavi beyaz kıvrım dal ve rumilerden oluşan spiralli bir süsleme bulunmaktadır. Kuzey duvarı ortasında harime giriş kapısı ve üstte hünkâr mahfili bulunmaktadır (Görsel 23). Kapı ve hünkâr mahfili çevresi kemer boyunca devam eden yazı kuşağıyla sınırlandırılmıştır (Görsel 15). Kalan çok az boşluk ise batı duvarında kullanılan sarı zemine mavi beyaz volüt kompozisyonuyla doldurulmuştur. Kapı üzerindeki üçgen alınlıkta merkezde turkuaz ve mavi sarı renkte iki palmetten ve onların etrafında volütler oluşturan rumili bir kompozisyona yer verilmiştir. Kapı iç bükey çiçekli bir bordürle çevrelenmiştir. Köşeliklerinde ise diğer köşeliklerde de karşılaşılan süsleme kullanılmıştır. Hünkâr mahfili süsleme kompozisyonunun koridordakiyle benzer olduğu anlaşılmaktadır. Doğru duvarının ortasında üstte tek pencere yer almaktadır (Görsel 16). Bu pencerede batı duvarındaki pencereyle simetrik bir süslemeye sahiptir. Burada altta pencere olması gereken yerde dikdörtgen bir panoya yer verilmiştir. Yazı kuşağı da panonun üzerinde çerçeve oluşturarak devam etmektedir. Panonun dış bordürü caminin harimi alt kısmını dört yönden çevreleyen süsleme repertuarındaki gibidir. Pano merkezinde mavi zemin üzerine birbirini tekrar eden turkuaz, yeşil, sarı, siyah renkli çiçekli bir süsleme kompozisyonu bulunmaktadır.

Kemerlerin son bulduğu kubbe kasnağı altında üçgen ve iç bükey dörtgenlerden oluşan çini panolarla süsleme oluşturulmuştur (Görsel 17). İç bükey dörtgenler her kemerin birleştiği köşelerine yerleştirilmiştir. Panonun merkezinde iç bükey dörtgen formun içinde beyaz zemin üzerine mavi kufi hatlı bir yazı bulunmaktadır (Görsel 18). Yazının etrafında mavi zemin üzerine beyaz, turkuaz, yeşil ve turuncu renklerle kıvrım dallı volütler işlenmiştir. Panonun iç bükey duruşu ışığın etkisiyle yazıya üç boyutlu bir karakter kazandırmaktadır. Aynı şekilde süslenmiş 16 iç bükey pano harimi çevrelemektedir. Üçgen şeklindeki panolarda ise mavi zemin üzerine turuncu, turkuaz, beyaz renkle lotus, hatâyî ve çiçekli bir kompozisyona yer verilmiştir. Kubbe kasnağında mavi zemin üzerine beyaz sülüs hatlı bir yazı kuşağı bulunmaktadır. Kasnakta açılan sivri kemerli pencereler aynı formdaki panolarla ardışık bir şekilde sıralanmaktadır (Görsel 20). Pencere şebekelerinde volütlü rumi kompozisyonu, köşelerinde ise mavi zemin üzerine beyaz, turuncu ve turkuaz renkle oluşturulan rumili kıvrım dal motifleri yer almaktadır. Simetrik panolarda ise merkezde içi palmet ve rumilerle doldurulmuş turkuaz zeminli bir şemse motif, altta palmet ve onun altında turuncu yaprakları yanlara doğru geniş bir şekilde açılan başka bir palmet, üstte küçük bir palmet daha bulunmaktadır. Bu motifin etrafı mavi zemin üstüne beyaz, turkuaz, turuncu ve yeşil rumi, küçük çiçek ve kıvrım dallarla doldurulmuştur. Pencere ve panolardan oluşan kuşağın üzerinde mavi zemine beyaz sülüs hatlı yazı kuşağı yerleştirilmiştir. Buradan ince çiçekli bir bordürle kubbeye geçilmektedir. Kubbede tuğlalarla oluşturulmuş, merkeze doğru daralan şemse motifleri yer almaktadır. Her bir

şemsenin içi mavi zemin üzerine beyaz, turuncu, turkuaz çiçek, rumi, palmet, kıvrım dal desenleriyle doldurulmuştur. Merkeze doğru daralan motif kubbeyi daha yüksek gösteren bir illüzyon oluşturmaktadır (Hillenbrand, 1986, s. 785). Kubbe merkezinde sekiz köşeli turkuaz bir yıldız bulunmaktadır. Bu yıldızdan başlayan beyaz zemine turkuaz, yaldız turuncu, sarı ve siyah renkte rumi, palmet, hatâyî ve küçük çiçeklerden oluşan caminin genel süsleme repertuarında da sıklıkla kullanılan volütlü kompozisyon palmetlerle sonlanarak şemseli süslemelerle birleşmektedir. Cami kubbesindeki süslemeler esasında kasnakdaki pencerelerden süzülen ışıqla bir yanılsama yapmakta ve günün belirli zamanında bir tavus kuşu figürü meydana getirmektedir (Görsel 21).

Camideki pencere kurgusunun ışığın geliş açılarına göre tasarlandığı anlaşılmaktadır. Süslemenin de bu tasarıma uygun olarak hazırlandığı sırsız tuğla ve sırlı çinilerin birlikte kullanılarak güneş ışınlarının etkisinin yumuşatıldığı gözlenmektedir (Arel & Öner, 2017, s. 149). Caminin girişiyle harim arasındaki aks farkı ışık kullanımında da etkili olmuştur. Harimin önünde bulunan koridor birkaç şebekeli pencereyle çok az aydınlatılırken, harim kubbe kasnağında açılmış pencerelerle daha fazla ışıqla aydınlatılmıştır. İki mekân arasındaki bu fark harimi ve özellikle kubbeyi daha dikkat çekici ve abidevi hale getirmektedir. Koridor üzerine vuran ışık camiye giren kişiyi harime taşıırken, aynı zamanda bu mekânda vurgulanmak istenen etkiye de hazırlamaktadır.

Kitabe İçerikleri

Caminin oldukça zengin bir kitabe repertuarı bulunmaktadır. Taçkapıdaki Ali Rıza Abbasi tarafından yazılan özgün kitabe bânî ve tarih bilgilerini içermektedir (Görsel 27). Caminin harim kısmında çoğu Celi sülüs hatla yazılmış kitabelerde ayet, hadis, Şiilikle ilişkili şiirler ve sanatçı kitabelerine yer verilmiştir. Kubbede sırasıyla Şems Süresi, İnsan Süresi ve Kevser Süresi ve Cin Süresi 18. ayeti yer almaktadır. Bu kitabenin sonunda da Ali Rıza Abbasi'nin imzası bulunmaktadır. Kelimelerin arasında Allah'ın isimlerinden El-Aliyy, Allah, Er-Rahim, Er-Rahmân'a ve Hz. Muhammed, Hasan ve Hüseyin isimlerine yer verilmiştir. Kemerlerin çevresinde yer alan kitabelerde Şems, Beyyine, İnfihar, Leyl sûreleriyle, Müslümanların görevleriyle ilgili hadisler, 14 masumun (Hz. Muhammed, Hz. Fatma ve 12 imam) Şeyh Lütfullah için ahirette aracılık etmesi isteğini dile getiren şiirler bulunmaktadır (Blair, 2013, s. 18). Bu kitabelerin ikisinde dikey bir şekilde benna ve ketebe unvanlı Bekir isimli bir sanatçının ismi yer almaktadır. Bu sanatçının Ali Rıza Abbasi'nin çırağı olduğu düşünülmektedir (Blair, 2013, s. 18). Bu kısımdaki şiirler dönemin Şeyhülislamlarından Şeyh Bahai (Bahaddin el-Amili ö. 1621) aittir (Emami, 2021, s. 267). Bu şiirlerin camide düzenlenen ayinler sırasında da okunduğu bilinmektedir (Emami, 2021, s. 268). Kemerlerin arasındaki elmas şeklindeki panolarda Fatiha, İnşirah, Tin, Kadir, Humaza, Fil, Ma'un ve Kâfirûn sûreleri yazılmıştır (Blair, 2013, s. 18) (Görsel 18). Mihrap çerçevesinde 12 imam isimleri, mihrapta İnfitar Süresi, güneydoğu köşede Leyl Süresi ve Şiilikle ilgili yazıt, kuzeydoğu köşede tekrar Şems Süresi yer verilmiştir (Canby, 2009, s. 30-33). Mihrabın çevresini dolaşan hat Ali Rıza Abbasi tarafından yazılmış olup Peygamber hadisleri, imamların sözleri ve Şeyh Bahai'nin şiirlerini içermektedir (Esmi & Saremi, 2014, s. 336).

Değerlendirme ve Sonuç

Safevîler İran'ın kültür ve sanat tarihine önemli bir iz bırakan Türk devletlerinden biridir. Safevî Devleti Osmanlı ve Babür gibi farklı coğrafyalarda hüküm sürmüş diğer Türk devletleriyle bir döneme damgalarını vurmuştur. Aynı yıllarda hâkimiyet kuran bu devletlerin sanatları bir taraftan birbirlerinden izler taşıırken diğer taraftan İslam sanatına özgün yeni değerler katmıştır. Safevî Devleti'ni çağdaş Türk İslam devletlerinden ayıran en belirgin özellik Şii inancıyla hareket etmeleridir. Dolayısıyla Safevî sanatının da en önemli motivasyonu

Şiilik'tir. Şah İsmail'in Safevî Devleti'ni kurması, Şiiliğin tüm İran coğrafyasında yayılmasını sağlamış ve din gibi sanat da merkeziyetçi bir yapı kazanmıştır. Safevî Sanatı aynı zamanda Şiiliğin yayılması için bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Devletin kurucusu Şah İsmail'in geniş bir coğrafyada sadece sözleriyle kitleleri peşinden sürükleyen yapısı onun etkileyici karakteriyle ilgili ipuçları da vermektedir. Sanatın da benzer bir şekilde insanları Şiiliğe yaklaştırma ve etkileme amacıyla kullanıldığı varsayılabilir. Şah İsmail döneminde inşa edilen veya tamir edilen yapıların en öne çıkan özellikleri dikkat çekiciliğidir. İran'daki Selçuklu yapılarının taçkapı ve kubbelerinin Safevî Dönemi'nde tamamen çiniyle kaplanması eskinin üzerine yeni bir anlayışın geldiğini göstermenin en vurucu yöntemlerinden biridir. Bu özellik Timur Mimarisiyle de yakından bağlantılı olup geleneğin devam ettirildiğini de ortaya koymaktadır. Benzer bir yaklaşım, Erdebil'de devletin ve Şiiliğin kökenini teşkil eden Şeyh Safiüddin Türbesi'nin bir ziyaret merkezine dönüştürülmesinde de görülmektedir. İsfahan'daki Harun-i Vilayet Türbesi'nin kitabesinde, Şah İsmail'in kökeninin 12 imama dayandırılması devletin sanata yaklaşımını ve sanattaki Şii inancı vurgusunu bir kez daha göstermektedir.

Devletin ilk yıllarında inşa edilen anıtsal yapıların plan ve süsleme anlayışında özellikle Timurlu üslubuna yaklaşan görüntüsüyle bir süreklilik dikkat çekmektedir. Bu yakınlıkta en dikkat çekici yön çini süslemenin yoğunluğu ve sürekliliğidir. Döneme ait mimari ve el sanatlarında ortaya çıkan ortak üslup bir sanatçı teşkilatının varlığına işaret eder. Şah Tahmasb döneminde İran'ın hemen hemen bütün şehirlerindeki mimari yapılara Safevî izleri taşıyan eklemeler ve tamirler yapılmıştır. Böylece Şiilik gibi Safevî sanatsal üslubu da İran'da hızla yayılmıştır. Meşhed ve Necef gibi Şii imam türbelerinin bulunduğu şehirlere mimari açıdan öncelik verilmiştir. Tek bir yapıdan oluşan bu mekanlar çeşitli türden yapılar eklenerek büyük komplekslere dönüştürülmüş ve inanç merkezi olmuştur. Başkentini Tebriz'den Kazvin'e taşınmasıyla imar faaliyetleri bu şehirde yoğunlaştırılmıştır. Kazvin'de günümüze ulaşmasa da meydan ve cami kurgulu bir planla şehir merkezi oluşturulmuştur.

I. Şah Abbas dönemi Safevî Devleti'nin siyasi ve ekonomik yapısı kadar sanatının da zirveye ulaştığı yıllardır. Şah Abbas, Kazvin'de planlanan merkezi düzeni, kendi döneminin yeni başkenti İsfahan'da denemiş ve geliştirmiştir. Şah, İsfahan'ı devletin merkezi haline getirmek için şehir planı konusunda tasarımlar hazırlatmıştır. Bu bakış açısı, çağdaşı Osmanlı şehirlerinde görülmeyen bir yaklaşımdır. İsfahan'ı adeta yeniden inşa eden Şah Abbas bir meydan, oldukça uzun bir cadde, saraylar, havuzlar, bahçeler, köprüler, camiler, ticaret merkezleriyle bir yaşam alanı oluşturmuştur. Yeni düzende en dikkat çeken özellik, sarayın şehrin merkezinde, insan kalabalığının yoğun olduğu bir noktada konumlandırılmasıdır. Türk İslam geleneğinde saraylar genellikle şehre hâkim bir noktadaki iç kalede korunaklı bir konumda inşa edilmişlerdir. İsfahan'ın yeni merkezi Nakş-ı Cihan Meydanı, sözü edilen bu geleneğin dışında, eski Sasani kent planlarından etkiler taşıyan bir düzenle inşa edilmiştir. Meydanın dört bir yanında devlet teşkilatının önemli bileşenleri olarak idari, ticari ve dini yapılar bulunmaktadır. Âli Kapu Sarayı, Kayseriye Çarşısı, Mescid-i Şah ve Şeyh Lütfullah Camii, anıtsallıklarıyla dikkat çekmektedir. Yapılar ve meydan arasındaki ilişki bu etkiyi oluşturmak için özellikle tercih edilmiştir. Meydanın doğusunda kubbesiyle dikkat çeken en yüksek yapı Şeyh Lütfullah Camii'dir. Batıdaki Âli Kapu Sarayı ile güneydeki Mescid-i Şah, boyutlarıyla aynı etkiyi oluşturmaktadır. Bu yapılar süslemeleriyle de Safevî Mimarisi'nin geldiği zirve noktasını teşkil etmektedir. Âli Kapu Sarayı ve Kayseriye Çarşısı girişindeki duvar resimleri, İslam sanatında öncesinde var olmayan portrecilik anlayışını sergilemektedir. Mescid-i Şah ve Şeyh Lütfullah Camii çini süslemelerindeki ince işçilik ve kompozisyon çeşitliliği Safevî süsleme anlayışını ortaya koymaktadır.

Şah Abbas döneminden sonra devlet için başlayan duraklama ve gerileme dönemi sanata da yaşanmıştır. Devletin güç kaybetmesiyle şahların bânîlik ve hamilikleri azalmıştır. Sanatsal ve mimari üslubun korunduğu ancak yeni denemelere gidilmediği görülmektedir. Âli Kapu Sarayı'nın batısındaki Çihil Sütun Sarayı Safevî Mimarisi'nin son örneklerinden olup duvar süslemeleriyle ön plana çıkmaktadır. Safevî Devleti'nin özgün sanatsal üslubu siyasi olarak son bulmasından sonra Kacar Dönemi'nde de devam ettirilmiş ve günümüze taşınmıştır.

Safevî Mimarisi'nin başyapıtı olarak değerlendirilen Şeyh Lütfullah Cami plan ve süsleme özellikleriyle Safevî Mimarisi'nin son noktası olarak kabul edilmektedir (Hillenbrand, 1986, s. 789).

Caminin plan şeması, yapıyı Safevî ve İran'ın farklı evrelere ait geleneksel camilerinden ayırmaktadır. Selçuklu döneminden bu yana İran'da çoğunlukla avlulu, dört eyvanlı, minareli cami inşa edilmiştir. Ancak Şeyh Lütfullah Camii'nde bu unsurlar bulunmamaktadır. Cami A. Godard'ın Sasani ateşgedeleriyle ilişkilendirdiği köşk tipi cami plan tipine daha yakındır (Godard, 1965, s. 277). Kare planlı harim mekânı tek bir kubbe ile kapatılmıştır. Büyük kubbeli mekân, cami mimarisinden ziyade Timurlu-Safevî dönemi türbelerini anımsatmaktadır (Hillenbrand, 1986, s. 784; Borijian, 2010, s. 58).

Yapı plan ve süslemesiyle bütüncül bir tasarımla yapılmıştır. Caminin mimarı; konumundan, “L” biçimli koridoruna, pencere düzeninden ışığın harime nasıl ve ne kadar gireceğine, süslemenin kullanım şekline ve harimin merkezi kubbeli olmasına kadar her konuya baştan belirlenen amaca uygun biçimde karar verilmiş olmalıdır. Zira çıkan sonuç tesadüflere bırakılmayacak etkiler ortaya koymaktadır. Caminin inşasını isteyen kişi meydanın da banisi olan Şah Abbas'tır. Şah Abbas birkaç yıl sonra meydanın güneyinde Mescid-i Şah gibi çok daha büyük bir külliye'nin yapılmasını talep edecekken Âli Kapu Sarayı'nın karşısına Şeyh Lütfullah Camii gibi daha küçük ölçekte bir yapının inşa edilmesini neden istemiştir? Şah muhtemelen meydanın ilk tasarımında mevcut olmayan büyük bir caminin eksik olduğunu ve İslami geleneğin tezahürü olarak camiye ihtiyaç olduğunu düşünmekteydi. Nitekim dönem kaynaklarından İskender Bey Münşi (ö. 1633) Şah'ın meydana yapılan ilk cami ve medreseden memnun olmadığı bilgisini vermektedir (Gürkan Anar, 2022a, s. 187) Ancak Safevî Mimarisi'nde büyük camiler Cuma namazı kılınmasına duyulan muhalefet nedeniyle yapılmıyordu. Şiiliğin yükselişe geçtiği dönemden (15-16. yüzyıl) itibaren cuma namazı hususu önemli bir tartışma konusu olmuştur. Şah Tahmasb döneminde saraya yakın Şii ulemalar Cuma namazıyla ilgili daha olumlu bir tavır sergilemiş ve kılınmasına dair görüş belirtmişlerdir. Şah Tahmasb Cuma camisi inşa ettiren ilk Şah olmuştur (Gürkan Anar, 2022b, s. 423). Şah Abbas döneminde de bu tavır artarak devam etmiştir. Caminin adına yapıldığı Şeyh Lütfullah, bu fikrin önemli bir temsilcidir. Şeyh Lütfullah'ın Şah Abbas'la yakınlığı camiye isminin verilmesinden ortaya çıkmaktadır. Muhtemelen Cuma namazıyla ilgili olumlu tavır Şah'ın meydan tasarımındaki fikrini de etkilemiştir. Belki de bu nedenle ilk etapta daha küçük ölçekli cami yapılarak halkın bu fikre alışmasını sağlamak istenmiştir. Şeyh Lütfullah Camii'nin küçük ölçekli bir cami olması araştırmacılar için tartışma konusu olmuştur. Ölçü ve planıyla İran'da alışık olunan cami mimarisine benzemeyen yapı, kimi araştırmacılar tarafından caminin saray için özel olarak yapıldığı yönünde yorumlanmıştır. Cami kaynaklarda saray camisi olarak geçmektedir. Ancak Şeyh Lütfullah'ın Arapça Risalesi ve dönem vakanüvisi Fazlı Bey'den aktarılan bilgiler¹ caminin halka açık olduğunu ortaya koymaktadır (Emami, 2021, s. 263). Yapının Cuma camisi için oldukça küçük boyutlarda olması saray mensupları için yapılmış olabileceğini desteklemektedir (Babaie, 2008, s. 96-97). Bazı dönem kaynaklarına

dikkat çeken kimi araştırmacılar ise caminin Cuma namazı kılınan halka açık bir cami olduğunu ve dolayısıyla saraya özgü bir yapı olamayacağını belirtmektedir. Tarihi kayıtlar caminin Şeyh Lütfullah'ın Cuma ve vakit namazlarını kıldırması ve ders vermesi için yapıldığını açıkça belirtmektedir. Ancak bu amaçla inşa edilen bir caminin neden küçük boyutlarda inşa edildiği sorusu akla gelmektedir. Meydanın boyutları ve bir ticari merkezin içinde olduğu düşünüldüğünde Şeyh Lütfullah Camii oldukça sınırlı bir cemaate hizmet edebilmektedir. Esasında kalabalık bir noktada bulunan yapının tam tersi bir şekilde daha büyük tasarlanmış olması beklenirken küçük boyutta tutulması çelişki oluşturmaktadır. Bu durumda iki fikir akla gelmektedir. İlki caminin bazı araştırmacıların belirttiği gibi saray camisi olarak tasarlandığı, ikincisi ise Şii toplumuna cemaatle namaz kılma geleneğinin Şeyh Lütfullah ve bu camiyle aşılınmaya çalışıldığı fikridir. Cemaatle namaz kılma geleneğinin ilk etapta yadırganacağı düşünülmüş ve cami daha küçük boyutta tutulmuş olabilir. Ayrıca birkaç yıl sonra Mescid-i Şah gibi büyük ölçekli bir caminin inşası da bu düşünceyi ayrıca desteklemektedir.

Caminin plan açısından dikkat çekici özelliği harim kısmının tamamen kibleye dönük yapılması için 45°'lik bir açıyla eğik hale getirilmesidir. Bu tasarımın hangi amaçla yapıldığı tartışılan bir konudur. Bazı araştırmacılar mimarın kibleyi esas almak adına bu tarz bir tasarıma imza attığını düşünmektedir (Esmi- Saremi, 2014, s. 335). Hillenbrand giriş eyvanı ve kubbenin aynı eksende olmadığını özellikle vurgulandığını belirtmekte ve sorunun harimin 20 m kuzeye kaydırılarak çözülebileceğini ancak bilerek böyle tercih edildiğini dile getirmektedir (Hillenbrand, 1986, s. 784). Farklı kaynaklara göre Nakşi Cihan Meydanı'nın düzgün dikdörtgen planı caminin kible yönüne düzgün bir şekilde dönüşünü engellediği için böyle bir çözüm üretilmiştir (Görsel 1-2). F. Emami bu kurgunun benzerinin Kazvin Mescidi-i Cuma'sında da uygulandığı bugün var olmayan Meydan-ı Asb' a açılan caminin önünde “U” şeklinde bir giriş koridoru eklendiğini belirtmektedir (Emami, 2021, s. 264-265). Bu örnek Safevî Mimarisi'nde meydan-cami ilişkisi için bu tarz bir çözüm üretildiğini desteklemektedir.

Camiyi tasarlayan Muhammed Rıza İsfahani muhtemelen sarayın baş mimarı olarak Safevî ve İran mimari geleneğini iyi bilen bir mimardır. Tasarımda cami ve meydan ilişkisinin bozulmamasına dikkat edilmiştir. Meydan inşasının ilk aşamasında dükkânların inşa edildiği bilinmektedir. Caminin doğu kenara yapılması kararlaştırıldığında orada bulunan yapılar yıkılarak yer açılmıştır. Yapının meydanın bütünlüğünü bozmadan yerleştirilmesi çözülmesi gereken bir sorun olmuştur. Caminin küçük ölçekli tutulmasında doğu kenarında bulunmasının zorluğu da etkili olmuş olmalıdır. Zira kible doğrultusuna uygun yerleştirilen cami büyüdükçe güneybatıya meydana doğru genişleyecek ve meydanın düzeni bozulacaktır. Cami meydanın çizgisi dışına taşmayacak büyüklüktedir. Kibleye göre konumlanan camiyle meydan arasında 45 derecelik bir açı farkı oluşturulmuştur. Bu fark, caminin kuzey ve güneyinde sıralanmaya devam eden iki katlı dükkânlar sayesinde dışarıdan algılanmamaktadır. Caminin girişi, inşa amacı düşünüldüğünde meydana açılmak zorundadır. Bu nedenle batıda Safevî geleneğine uygun bir şekilde bir taçkapıya yer verilmiştir. Ancak İran Türk İslam Mimarisi geleneğine aykırı olarak bir giriş eyvanı ya da avlu eklenmemiştir. Yapının konumu ve küçük ölçekli tutulmak zorunda kalınması avlu-eyvan kurgulu plana muhtemelen müsaade etmemiştir. Birkaç yıl sonra inşa edilen Mescid-i Şah'da konumunun daha elverişli olması, çok daha büyük ölçekli, avlulu ve eyvanlı planın uygulanmasını mümkün kılmış olmalıdır. Giriş ve mihrabın aynı eksen üzerinde bulunması başka bir mimari gelenektir. Mimar “L” biçimli koridorla camiye meydanla ilişkilendirirken söz konusu geleneği de sürdürmüştür. Bu koridor sadece bir sorunu çözmekle

¹ Dönem kaynaklarında caminin Cuma cami olduğu ve halkın Şeyh'den eğitim alabilmesi amacıyla inşa edildiği belirtilmektedir.

kalmamış ayrıca görsel ve duysal algıyı etkileyen bir unsura da dönüşmüştür. Büyük ve kalabalık meydandan camiye girildiğinde sessiz, dar ve karanlık bir koridordan geçilerek; aydınlığa, feraha ve dolayısıyla Allah'a ulaşılmaktadır.

Harim yüksek tek bir kubbeyle örtülen kare bir mekândır. Bu yönüyle Osmanlı dönemi tek kubbeli mescitlerini hatırlatmaktadır. İran'da bu kurgu çoğunlukla türbelerde uygulanmaktadır. Bu açıdan cami, Safevî Mimarisi'ndeki sıra dışılığını bir kez daha ortaya koymaktadır. Harimde mihraptan ziyade kible yönü vurgulanmıştır. Bu yönüyle de Klasik Osmanlı Mimarisi camilerini anımsatmaktadır. Mihrap küçük bir girintiyle ve süslemesinin farklı tutulmasıyla duvarda belirgin hale getirilmiştir. Harimin planda sade tutulan düzeni, süslemedeki bütünlükle öne çıkarılmıştır. Harimde kuzeyde ikinci kat hünkâr mahfili uygulaması caminin Erken Osmanlı Mimarisi Bursa camilerine yakınlığını ortaya koymaktadır. Osmanlı erken dönem mimarisini anımsatan diğer bir unsur alt kattaki Şebistan'dır. Bu kullanım şekli nedeniyle cami Osmanlı Dönemi tabhaneli camilerine benzemektedir (Emami, 2021, 264).

Caminin tasarımının önemli diğer parçası süslem programıdır. Süsleme kompozisyonları Safevî Mimarisi'nin geldiği noktayı ve diğer dönemlerden ayıran unsurları da ortaya koymaktadır. Özellikle dönemin dini yapılarında yazının giderek artan bir role kavuşması Şeyh Lütfullah Camii'nde oldukça belirgindir. Yazı; dışta taçkapı ve kubbede, içte harim duvarlarında ve kubbe kasnağında büyük ölçekli bir şekilde kullanılmıştır. Yapıdaki hatlar çoğunlukla sülüs olup taçkapı ve harimde benzer bir üslupta hazırlanmıştır. Bu üsluba aykırı olarak kemerler arasındaki elmas biçimli panolar içindeki yazıtlar dikkat çekmektedir. Çini, süsleme kompozisyonlarının ana malzemesidir. Ancak yapının inşa malzemesi tuğla, bu yapıda diğer dönemlerden farklı bir şekilde süslemeye dâhil olarak önemli bir etkiye neden olmaktadır. Sırsız tuğlalar, sırlı çinilerin ışığın etkisiyle parlamasını nötrleştirerek süslemeyi daha da etkin hale getirmektedir. Süsleme programının hemen her kompozisyonunda sırsız tuğlalarla sınır çizilmiştir. Ancak tuğla ilk bakışta fark edilmemekte sadece turuncu geçiş rengi gibi algılanmaktadır. Çini, Safevî Mimarisi'nin ana süsleme ve kaplama malzemesidir. Renkli sır ve çini mozaik camide tercih edilen çini teknikleridir. Özellikle renkli sır tekniği Safevî Mimarisi'nde uygulama kolaylığı nedeniyle zamanla çini mozaığın yerini almış ve neredeyse her yapıda kullanılmıştır. Anadolu'da geliştiği bilinen çini mozaik çoğunlukla iç mekânda tercih edilirken İran'da dış mimaride de kullanılmıştır. Safevî çini süslemesinde bitkisel süslemenin ağırlık kazandığı, geometrik süslemenin kompozisyonlardaki yerinin giderek azaldığı anlaşılmaktadır. Şeyh Lütfullah Camii kompozisyonlarında da çoğunlukla bitkisel süsleme kullanılmıştır. Bitkisel süslemede öne çıkan motifler rûmiler, hatayiler, hançerî yapraklar ve şemselerdir. Aynı yüzyıllarda Osmanlı Mimarisi'nde de benzer üsluba rastlanmaktadır. Caminin süsleme programında lotus ve hatayiler kullanılmıştır. Lotus ve koridorda kullanılan bulut motifi Çin'den Safevî Sanatına girmiş unsurlardır. Çin'le yapılan ticaret, özellikle porselenler üzerindeki desenler Safevî Sanatının her türüne etki etmiş ve yansımıştır. Safevî halılarında sıklıkla kullanılan volüt şeklindeki kıvrım dallar Şeyh Lütfullah Camii süsleme programının neredeyse her kompozisyonunda boşlukları doldurmak için kullanılmıştır. Caminin süsleme programı ve Safevî halıları ve tezhipleri arasındaki benzerlik dönemin merkezîyetçi sanat anlayışının bir yansımasıdır.

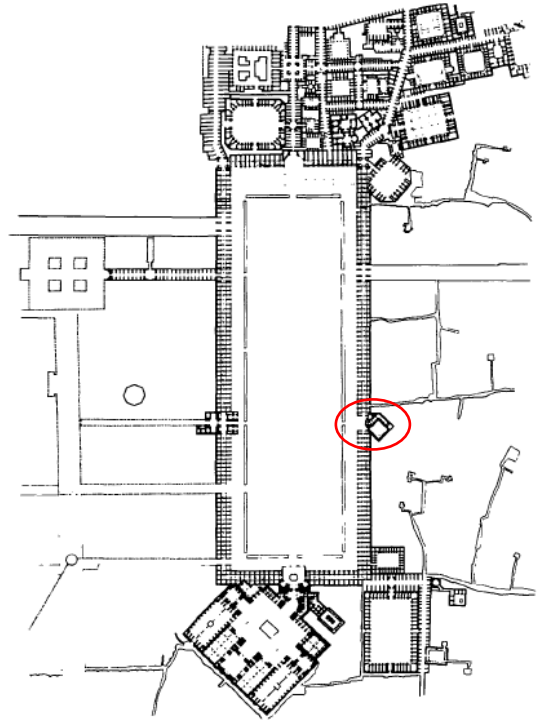
İran mimarisinde ışığın bir süsleme unsuruna dönüştüğü ve süsleme programının parçası olduğu örneğini en iyi yansıtan yapılardan biri Şeyh Lütfullah Camii'dir. Caminin konumu, ışığın camiye nereden ne kadar girmesi gerektiği, tasarım sırasında düşünülmüş olmalıdır. Süsleme kompozisyonlarının cami de bulunduğu yer ve ışığın bu süslemeler üzerindeki etkisi de benzer şekilde hesaplanmıştır. Pencerelerin tamamında şebekeler kullanılmış ve ışığın belirli oranda camiye girmesi sağlanmıştır. Caminin ilk ışık kaynağı girişidir. Kapı, koridora açılmakta

harimi batı duvarında koridora açılan iki pencereyle dolaylı olarak aydınlatmaktadır. Koridorun köşesine, sivriligi yumuşatmak ve karanlık koridoru aydınlatmak için iki pencere daha eklenmiştir. Kuzeyde harim girişinde ışık koridordan değil harimden sağlanmaktadır. Bu durum, esasında ziyaretçiyi harime yönlendirmektedir. Harimde mihrabın üzerinde küçük bir pencere, batıda koridora açılan iki pencere, kuzeyde mahfile açılan pencere, doğuda ise bir pencereyle alt kısımda aydınlatma sağlanmaktadır. Bu durum harimin alt kısmında loş bir ortam yaratmaktadır. Kubbe kasnağında açılan pencereler ise esas ışık kaynağı olup özellikle kubbeyi vurgulamaktadır. Alt kısımdaki loş ortamda başını yukarı kaldıran ziyaretçi kubbeyi havada süzülüyormuş gibi algılamaktadır. Şebekelerin sayesinde oluşturulan ışık gölge kontrastı kubbede tavus kuşunun kuyruğunu andıran bir görsel ortaya çıkarmaktadır. Şiilikle ilişkili olarak cennet rehberi, kapı bekçisi, koruyucu sufiliğin son mertebesi kabul edilen Allah'la yok olmak, birlik olmak gibi sembolik anlamlar taşıyan tavus kuşu Safevî Mimarisi'nde kullanılan bir figürdür.

Safevi mimarisi ve onun zirve yapılarından Şeyh Lütfullah Camii Türkçe kaynaklarda çok az yer bulan bir konudur. Bu çalışma vesilesiyle konuya ilginin artması ve Türk İslam sanatlarının farklı bir döneminin bilinmeyenlerinin ortaya çıkarılması beklenmektedir.

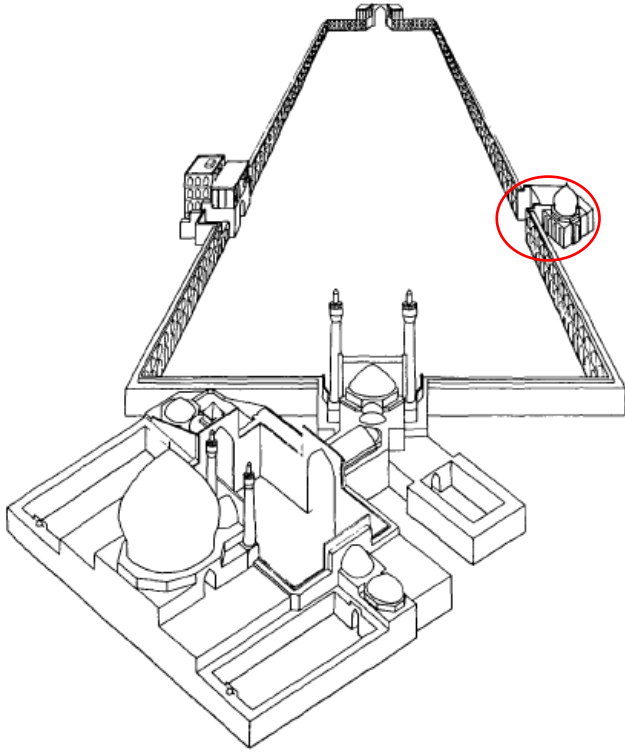
Görsel 1.

Nakş-ı Cihan Meydanı planı (Hillenbrand, 1986, s. 780).

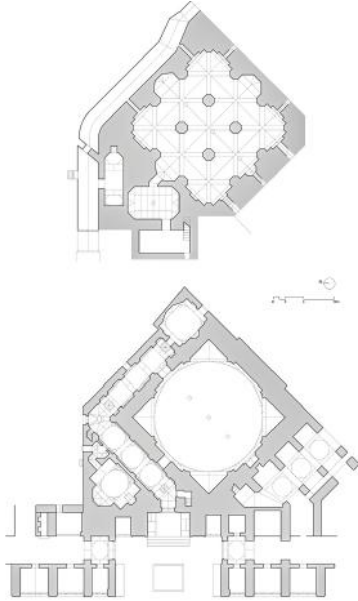


Görsel 2.

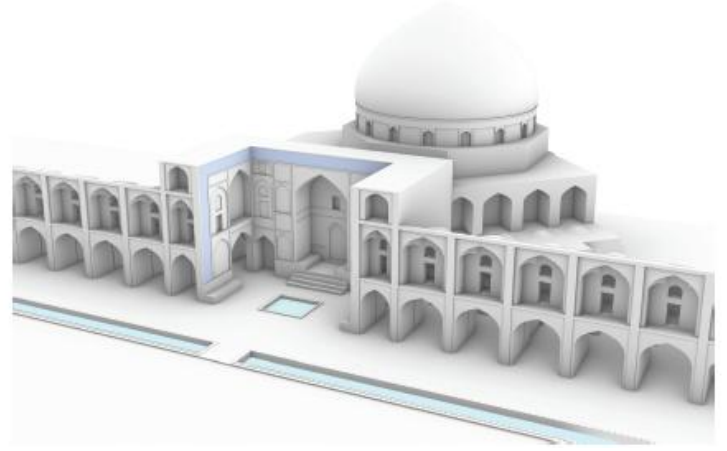
Nakş-ı Cihan Meydanı üç boyut planı (Hillenbrand, 1986, s. 781).

**Görsel 3.**

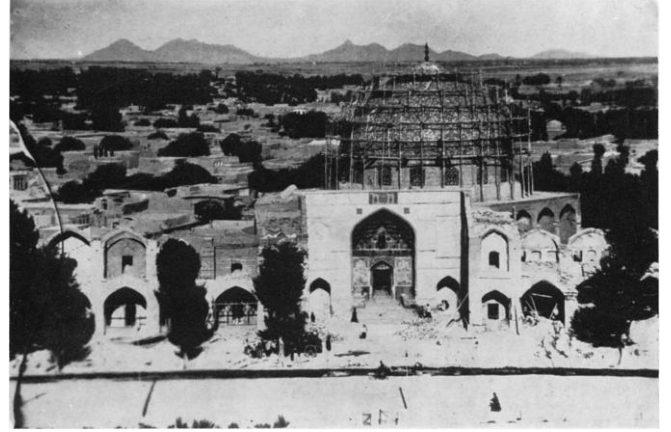
Şeyh Lütfullah Camii alt ve üst kat planı (Emami, 2021, s. 263).

**Görsel 4.**

Şeyh Lütfullah Camii özgün ön cephe 3 boyut çizimi (Emami, 2021, s. 265).

**Görsel 5.**

Şeyh Lütfullah Camii 1930'lardaki restorasyon çalışmasından bir görüntü (Eugenio Galdieri, 1970, Fig:7).

**Görsel 6.**

Şeyh Lütfullah Camii genel görünüşü.



Görsel 7.
Şeyh Lütfullah Camii girişi.



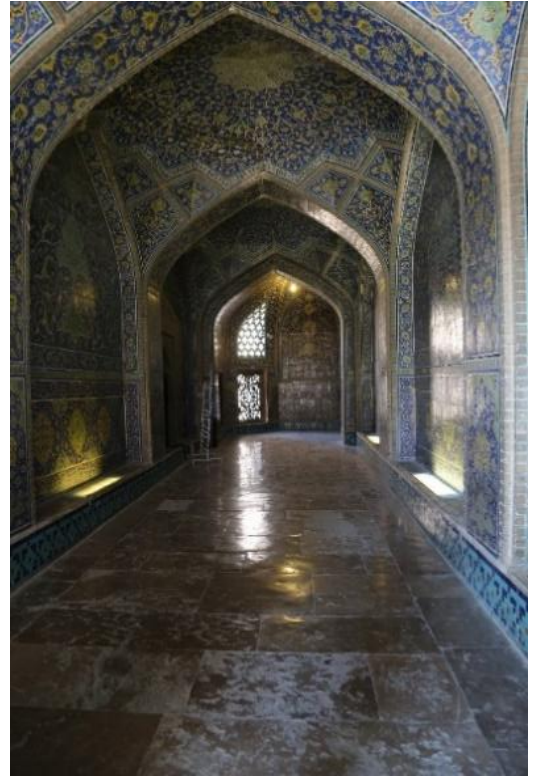
Görsel 8.
Taçkapı.



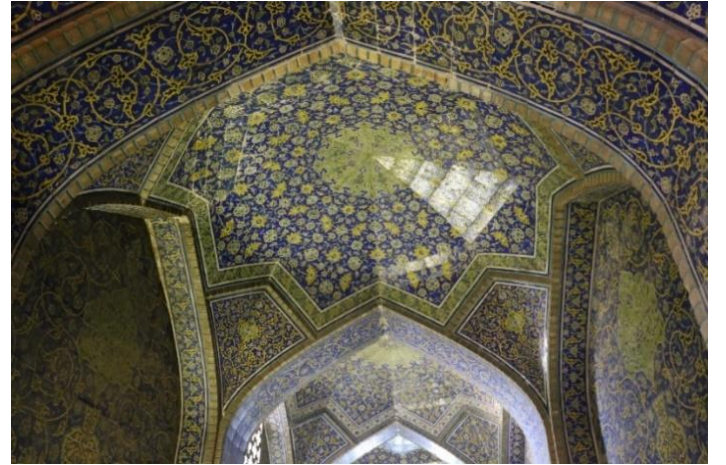
Görsel 9.
Taçkapı mukarnas süslemesi.



Görsel 10.
Giriş koridoru.



Görsel 11.
Koridor örtüsü ve süslemeleri.



Görsel 12.
Harim girişi.



Görsel 15.
Kuzey duvarı.



Görsel 13.
Şeyh Lütfullah Camii harimi güney duvarı mihrap.



Görsel 16.
Doğu duvarı.



Görsel 14.
Şeyh Lütfullah Cami batı duvarı.



Görsel 17.
Şeyh Lütfullah Camii harim kubbesi.



Görsel 18.
Kubbeye geçiş süsleme detayı.



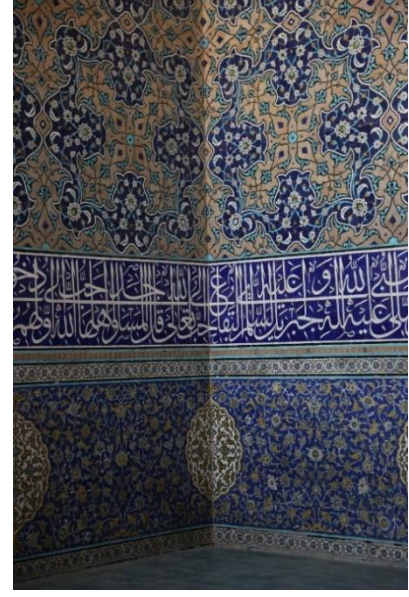
Görsel 21.
Kubbe detayı.



Görsel 19.
Mihrap.



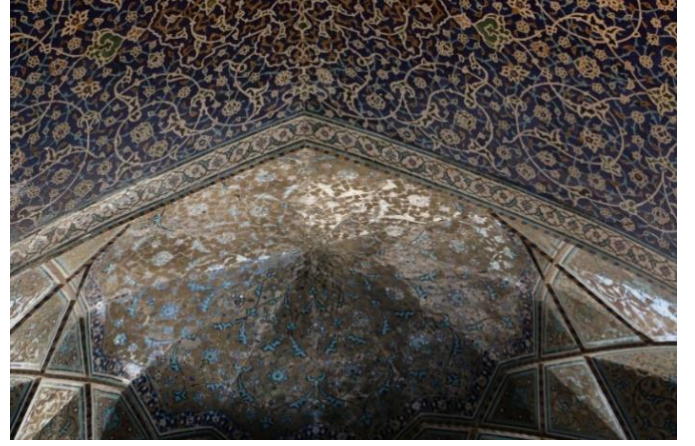
Görsel 22.
Süsleme ve yazı detayı.



Görsel 20.
Kubbe kasnağı pencere süsleme detayı.



Görsel 23.
Hünkâr mahfili.



Görsel 24.

Muhammed Rıza Bennâ Isfahani'nin imzası ve 1028 (1618-1619) tarihi.

**Görsel 27.**

Taçkapıdaki Ali Rıza Tebrizî Abbasi tarafından yazılan inşa kitabesi.

**Görsel 25.**

Şeyh Lütfullah Camii altı katı "şebistan".

**Görsel 26.**

Şebistan mihrapı.



Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir; GBT-ABY- Tasarım; A.B.-F.Ö- Denetleme; GBT-ABY-Materyaller;GBT-ABY Veri Toplanması ve/veya İşlemesi; GBT-ABY Analiz ve/ veya Yorum; GBT-ABY.-Literatür Taraması; GBT-ABY Yazıyı Yazan; GBT-ABY -Eleştirel İnceleme; GBT-ABY

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept; GBT-ABY- Design; A.B.-F.Ö- Supervision; GBT-ABY-Materials; GBT-ABY Data Collection and/or Processing; GBT-ABY Analysis and/or Interpretation; GBT-ABY - Literature Review; GBT-ABY Author; GBT-ABY - Critical Review; GBT-ABY.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Arel, H. S. Öner, M. (2017). Use Of Daylight In Mosques: Meaning And Practice In Three Different Cases. *International Journal Of Heritage Architecture*, 1(3), 143-151.
- Aydoğmuşoğlu, C. (2011). *Şah Abbas ve Zamanı*. [Tez No: 302301] [Ankara Üniversitesi].
- Babaie, S. (2018). Chasing after the Muhandis: Visual Articulations of the Architect and Architectural Historiography. *Affect, Emotion, and Subjectivity in Early Modern Muslim Empires New Studies in Ottoman, Safavid, and Mughal Art and Culture*. Kishwar Rizvi (Ed.), içinde (s. 21-44) Leiden: Brill.
- Babaie, S. (2008). *Isfahan and its Palaces Statecraft, Shi'ism and the Architecture of Conviviality in Early Modern Iran*. Edinburgh: Edinburgh Üniversitesi Yayınları.
- Beksaç, E. (2008). "Safeviler Sanat". *İslam Ansiklopedisi*. C. 35, (s. 457-459), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Blair, S. (2013). Inscripting the Square: The Inscriptions on the Maidân- i Shâh in Isfahân. *Calligraphy and Architecture in the Muslim World*. Mohammad Gharipour, İrvîn Cemil Schick (Ed.). (s. 13-28), Edinburgh University Press: Edinburgh, İngiltere.
- Borjjan, H. (2010). "Şeyh Lütfullah Camii". *İslam Ansiklopedisi*. C. 39, (s. 57-58), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Canby, S. R. (2009). *Shah 'Abbas The Remaking Of Iran*. Londra: British Müzesi Yayınları.
- Emami, F. (2021). Religious Architecture Of Safavid Iran. *The Religious Architecture Of Islam Volume I Asia And Australia*. Hasan-Uddin Khan, Kathryn Blair Moore (Eds.). (s. 257-273), Turnhout: Brepols Publishers.
- Esmi, A.- Saremi, H. (2014). Mysticism and Its Impact on Safavid Dynasty Architecture (Mosque of Sheikh Lotfollah in Isfahan). *Research Journal of Environmental and Earth Sciences* 6 (6), s. 333-339.
- Galdieri, E. (1970). Two Building Phases of the Time of Şâh c Abbas I in the Maydân-i Şâh of Isfahan Preliminary Note. *East and West*, 20 (1/2), s. 60-70.
- Godard, A. (1965). *Art of Iran*. Michael Heron (Çev.), New York: Frederich A. Praeger.
- Gündüz, T. (2008). "Safevî ler." *İslam Ansiklopedisi*. C. 35, (s. 451-457). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Gürkan Anar, D. (2017). Safevî Şahlarının Baniliği Üzerine Bir Değerlendirme. *İran Çalışmaları Dergisi* 1 (1), s. 117-143.
- Gürkan Anar, D. (2022a). *Isfahan And Istanbul In The Early Seventeenth Century: Masjed-e Shah And Sultan Ahmed Complexes*. [Tez No: 778497], [Boğaziçi Üniversitesi].
- Gürkan Anar, D. (2022b). Masjed-E Jame'-ye 'Abbasi: A Twelver Shi'ite Congregational Mosque In The Context Of The Debate On The Friday Prayer In The Safavid World. *Entangled Confessionalizations? Dialogic Perspectives on the Politics of Piety and Community Building in the Ottoman Empire, 15th18th Centuries*. Tijana Krstić, Derin Terzioğlu (Ed.). (s. 401-428), Gorgias Press: New

Jersey, ABD.

- Gürkan Anar, D. (2024). Nakş-ı Cihan Meydanı: Mekân, Mimari ve Kronoloji. *Belleten*, 88 (313), s. 771-810.
- Hillenbrand, R. (1986). Safavid Architecture. *Cambridge History of Iran*, 6, *The Timurid and Safavid Periods*. Peter J. Jackson, Laurence, Lockhart (Eds.) (s. 759-842), Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1986.
- Karadeniz, Y. (2014). Safevî Devleti'nin Kuruluşu Meselesi: Kızılbaşların Ortaya Çıkışı. *Amasya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 3, s. 53- 67.
- Karimia, N. vd. (2017). The Role of Sheikh Lotfollah Mosque's Buttresses in Prevention of its Thrust and Reasons for its Recent Re-thrust. *International Journal of Applied Arts Studies*, 2 (1), s. 19-36.
- Kamali, D. (2016). Safevî Hanedanı'nın Çöküşü. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 225, s. 153-174.
- McChesney, R. D. (1988). Four Sources on Shah 'Abbas's Building of Isfahan. *Muqarnas*, 5, s. 103-134.
- Melville, C. (2016). New Light On Shah 'abbas And The Construction Of Isfahan. *Mukarnas*, 33, s. 155-176.
- Polat E. (2019). Özbekistan Hiva Şehri "İçhan-Kala" Mimari Anıtları. [Tez No: 605679], [Erciyes Üniversitesi].
- Pope, A. U. (1976). *Persian Architecture*. Tahran: First Library Edition.
- Savory, R. (1980). *Iran Under The Safavids*. New York: Cambridge Üniversitesi Yayınları.
- Sobouti, H. Ebadei, H. (2016). Investigating Tiling Decorations Of Safavid Period, A Case Study Sheikh Lotfollah Mosque Of Isfahan. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication Özel Sayı*, s. 624-630.
- Sümer, F. (1976). *Safevî Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü*. Ankara: Güven Matbaası.
- Utaberta, N. Mamamni, vd. (2012). The Study on the Development of Ornamentation in the Architecture of Safavid Dynasty. *World Academy of Science, Engineering and Technology International Journal of Architectural and Environmental Engineering*, 6 (7), 465-469.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.
Nakş-ı Cihan Meydanı planı (Hillenbrand, 1986, s. 780)
- Görsel 2.
Nakş-ı Cihan Meydanı üç boyut planı (Hillenbrand, 1986, s. 781)
- Görsel 3.
Şeyh Lütfullah Camii alt ve üst kat planı (Emami, 2021, s. 263)
- Görsel 4.
Şeyh Lütfullah Camii özgün ön cephe 3 boyut çizimi (Emami, 2021, s. 265)
- Görsel 5.
Şeyh Lütfullah Camii 1930'lardaki restorasyon çalışmasından bir görüntü (Eugenio Galdieri, 1970, Fig:7)
- Görsel 6.
Şeyh Lütfullah Camii genel görünüşü (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)
- Görsel 7.
Şeyh Lütfullah Camii girişi (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)
- Görsel 8.
Taçkapı (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)
- Görsel 9.
Taçkapı mukarnas süslemesi (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)
- Görsel 10.
Giriş koridoru (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)
- Görsel 11.
Koridor örtüsü ve süslemeleri (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)
- Görsel 12.
Harim girişi (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)
- Görsel 13.
Şeyh Lütfullah Camii harimi güney duvarı mihrap (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)
- Görsel 14.
Şeyh Lütfullah Cami batı duvarı (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)
- Görsel 15.
Kuzey duvarı (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)
- Görsel 16.
Doğu duvarı (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)
- Görsel 17.

Şeyh Lütfullah Camii harim kubbesi (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)

Görsel 18.

Kubbeye geçiş süsleme detayı (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)

Görsel 19.

Mihrap (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)

Görsel 20.

Kubbe kasnağı pencere süsleme detayı (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)

Görsel 21.

Kubbe detayı (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)

Görsel 22.

Süsleme ve yazı detayı (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)

Görsel 23.

Hünkâr mahfili (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)

Görsel 24.

Muhammed Rıza Bennâ Isfahani'nin imzası ve 1028 (1618-1619) tarihi (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)

Görsel 25.

Şeyh Lütfullah Camii alt katı “şebistan” (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)

Görsel 26.

Şebistan mihrab (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)

Görsel 27.

Taçkapıdaki Ali Rıza Tebrizî Abbasi tarafından yazılan inşa kitabesi (G. Baş Terzioğlu-A. Bekmez Yelen)



Sanatta Kadın Bedeninin Nesneleştirilmesine Karşı Türkiye’den Feminist Temellük Pratikleri

Feminist Appropriation Practices from Turkey Against the Objectification of Women’s Bodies

Hazal ORGUN SİNAN 

Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Konya, Türkiye
horgun@selcuk.edu.tr

İlham ENVEROĞLU 

Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, Konya, Türkiye
ilhamenveroglu@hotmail.com



Geliş Tarihi/Received: 30.06.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 11.08.2025

Yayın Tarihi/Publication Date:

29.09.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Hazal Orgun Sinan

Cite this article: Orgun Sinan, H. & Enveroğlu, İ. (2025). Feminist Appropriation Practices from Turkey Against the Objectification of Women's Bodies. *Journal of Palmette*, 8, 25-34.

Atıf: Orgun Sinan, H. & Enveroğlu, İ. (2025). Sanatta Kadın Bedeninin Nesneleştirilmesine Karşı Türkiye’den Feminist Temellük Pratikleri, *Palmet Dergisi*, 8, 25-34.

Açıklama: Çalışma Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı’nda 2025 yılında tamamlanan Feminist Eleştiri Bağlamında 1980 Sonrası Çağdaş Türk Plastik Sanatlarında Sanatçı Kadınlar isimli doktora tezinden geliştirilmiştir

Explanation: This work was developed from the doctoral thesis titled Women artists in post-1980 Turkish plastic arts in the context of feminist criticism, completed in 2025 at the Department of Art History, Institute of Social Sciences, Selçuk University.

Öz

Kadın ve bedeninin çeşitli biçimlerde nesneleştirilmesi, insanın tarihi kadar eski bir olgudur. Bu olgu sanat üretimlerinde de kadının temsili açısından köklü bir gelenek olarak süregelmiştir. Özellikle eril bakışa hizmet etmesi doğrultusunda şekillenen görsel temsiller aracılığıyla kadının toplumsal konumu edilgen ve tüketilen bir arzu nesnesi olarak pekiştirilmiştir. Bu nesneleştirici tutuma karşı, kimi sanatçılar postmodern bir strateji olarak temellük yöntemine başvurarak eleştirel söylemler geliştirmiştir. Temellük, bozma, parçalama, dönüştürme ve yeniden üretme gibi müdahale biçimleri aracılığıyla klişeleşmiş temsil kalıplarını sorgulayan ve dönüştüren bir pratik olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışmada, sanatçı kadınların yerleşik temsil kodlarını temellük yoluyla nasıl dönüştürdükleri incelenmektedir. Özellikle kadını egzotik ve erotik bir “şey”e indirgeyen oryantalist imgeler ile uzanan çıplak ikonografisinin güncel feminist bir perspektifle nasıl yeniden üretildiği analiz edilmiştir. Kadını temsildeki pasif bir nesne konumundan çıkararak anlatı kurma gücünü elinde tutan öznelere dönüştürme biçimlerinin ortaya koyulması hedeflenmiştir. Gülsün Karamustafa, İnci Eviner, CANAN ve Özlem Şimşek’in seçili işleri odağında yürütülen inceleme, temellüğün yalnızca biçimsel bir tekrar olmadığını; aynı zamanda eleştirel ve dönüştürücü bir müdahale pratiği olarak işlev gördüğünü vurgulamaktadır. Böylece, temellüğün feminist sanat söyleminde bir tepki üretme ve anlam bozma yöntemi olarak taşıdığı potansiyel tartışmaya açılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kadın sanatçı, Çağdaş Türk sanatı, Temellük, Nesneleştirme.

Abstract

The objectification of women and their bodies is a phenomenon that has persisted throughout history, particularly in artistic production. Visual representations shaped by the male gaze have consistently reinforced women's social position as passive, consumable objects of desire. In response, certain artists have employed appropriation as a postmodern strategy to develop critical discourses. Through interventions like disruption, fragmentation, transformation, and reproduction, this practice reconfigures and challenges stereotypical representational conventions. This study examines how women artists transform established representational codes via appropriation. It specifically analyzes how Orientalist images that reduce women to exotic and erotic "objects," as well as the iconography of the reclining nude, are reproduced from a contemporary feminist perspective. The analysis aims to show how women are shifted from being passive objects of representation to active subjects who hold the power of narrative construction. Focusing on works by Gülsün Karamustafa, İnci Eviner, CANAN, and Özlem Şimşek, the study argues that appropriation is not a mere formal repetition but a critical and transformative mode of intervention. Ultimately, it opens a discussion on the potential of appropriation as a method for generating resistance and subverting meaning within feminist art discourse.

Keywords: Woman artist, Contemporary Turkish art, Appropriation, Objectification



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Kadın bedeninin sanatsal üretimlerde çıplak/nü olarak tasvir edilmesi uygulamaları prehistorik dönemlere kadar geri gitmektedir (Willendorf Venüsü ya da İhtar tasvirleri gibi). Ancak buradaki çıplaklık erotik ya da cinselliğe hizmet etmek amacıyla değil, anaerik inanç sistemleri doğrultusunda bereketi, doğurganlığı temsil etmesi adına tercih edilmiştir. Bununla birlikte kadının eserlerde bir haz, arzu nesnesi olarak yer almasının kökenleri de oldukça eskiye dayanmaktadır. Avrupa'nın kültürünü dayandırdığı Antik Yunan'da MÖ 4. yüzyılda Praksiteles tarafından yapılan Knidos Afrodit'i, kendi kültür havzasının ilk anıtsal nü heykelidir. Knidos Afrodit'i, o dönem için çıplak/nü ve cinsel açıdan olgun kadının yeni fiziksel idealini ortaya koymuştur (Kousser, 2011, s. 150). Ardından gelen yüz yıllar boyunca da eril bakış (male gaze), zihniyet, perspektif aracılığıyla çoğunlukla da erkek sanatçılar tarafından ve eril izleyiciler için üretilmiş olan eserlerde, kadınlar seyirlik birer haz nesnesi olarak kendilerine yer bulabilmiştir. Berger bu yaklaşımın özellikle Avrupa merkezli sanat üretiminde çok daha yaygın olduğunu, Avrupa dışı geleneklerde nü kadınların bu derece edilgen betimlenmediklerinin altını çizmiştir (2014, s. 53).

Sanat tarihinde kadının cinsel olarak kodlanmış ve edilgen bir arzu nesnesi konumuna yerleştirilmesi belirli ikonografik temaların sürekliliğinde takip edilebilmektedir. Giorgione ve/veya Tiziano'nun *Uyuyan Venüs*'ü (1508-1510) ile popülerleşen uzanan çıplak motifi, kendine hayranlığı simgeleyen aynalı nü figürler, mitolojik anlatılardan beslenen nü sahneler, Oryantalizmle doruğa ulaşan ve modern akımlar içinde de varlığını sürdüren davetkâr, Doğulu ve egzotik odalık ya da cariyeye tasvirleri, nü kadın figürlerin yoğun biçimde yer aldığı harem ve hamam kompozisyonları bu temsil biçimlerinin öne çıkan örnekleri arasında yer alır. Dışarıdan kimsenin hele de erkek bir kimsenin içerisine kabul edilmediği, özel ve mahrem bir alan olarak Osmanlı Harem'i, Batılı erkek sanatçıların merak duygularını cezbeden bir mekâna dönüşmüştür. Harem, hamam gibi mekanlar çıplak/yarı çıplak kadın resmi yapmak, erkek bakışı için erotik sahneler üretmek adına birer arka plan olarak kullanılmıştır¹. Süreç içerisinde başta Feminist Sanat çatısı altında üretim yapan sanatçı kadınlar olmak üzere sanatçılar, kadının pasif, hizmetkar ve itaatkâr birer arzu nesnesi olarak nesneleştirildiği imgelere karşı tavır gösteren çalışmalar üretmeye başlamışlardır.

Nesneleştirme

Nesneleştirme en basit tanımıyla; bir kimsenin başka bir kimseyi nesne olarak görmesini ve davranmasını ifade etmektedir. İnsanın nesneleştirilmesinin ahlaki bir problem olarak tartışılmasının kökeni geçmişe dayanmaktadır. Örneğin; bir kişinin başka bir kimseyi kendi amaçlarını gerçekleştirme amacıyla araçsallaştırması veya araç olarak edinmesi biçimlerinde varlık gösteren ahlaki bir sorun olarak nesneleştirme, Kant'ın ahlak felsefesinin de temel meselelerinden birini oluşturmaktadır (Aydın, 2024, s. 297). Nesneleştirme, özellikle kadının ve bedeninin nesneleştirilmesi, seksüalizasyon edilmesi, kendisine yabancılaştırılması ve metalaştırılması bağlamlarıyla birlikte feminist teorilerde sıklıkla kendisine yer bulmaktadır. Bu çerçevede kabul edilen en yaygın nesneleştirme tanımı; kadınlara yalnızca cinselliklerine göre muamele edilirken geri kalan tüm karakteristik özelliklerinin göz ardı edilmesi ya da yok sayılmasıdır. Böylelikle kadınlar duygular, düşünceler, ahlaki duruş vb.den yoksun bırakılarak görünüşleri, bedenleri ve vücut bölümlerine indirgenmiş olmaktadır (Orehek & Weaverling, 2017, s. 720).

Bu soruna yönelik feminist yaklaşım ve savlar arasında Andrea Dworkin [Pornography: Men Possessing Women (Pornografi: Kadınlara Sahip Olan Erkekler), 1981], Catharine A. MacKinnon [Feminism Unmodified (Değiştirilmemiş Feminizm), 1987] ve Martha C. Nussbaum [Objectification (Nesneleştirme), 1995] tarafından yapılan çalışmalar ve ortaya koyulan teoriler öne çıkmaktadır. Dworkin; erkek egemenliğinin kurumsal bir aracı olarak konumlandığı nesneleştirme kavramına dair görüşlerini pornografi ve eleştirisi üzerinden üretmiştir. Kadının özellikle cinsel açıdan nesne konumuna indirgenmesine odaklanmıştır. Dworkin'in düşüncesinde su götürmez bir olgu olarak kabul edilen nesneleştirme; erkeğin kendi deneyimi ve yargısına göre uyarılma gereksinimini harekete geçirecek ölçüde "yeterince uygun" bulunduğu bir biçim karşısında sergilediği içselleştirilmiş ve neredeyse değişmez bir tepkidir (Dworkin, 1991, s. 113).

MacKinnon da Dworkin ile paralel biçimde kadının nesneleştirme sorununu cinsellik, iktidar ve kadın bedeni ilişkisi çerçevesinde pornografi ve cinsel nesneleştirme zemininde feminist bir hukuk eleştirisi yaklaşımında ele almıştır. MacKinnon'ın öne sürdüğü kuramda; nesneleştirme erkek egemenliğinin cinsellikteki yansıması olarak kadın olmanın doğasının bir gereği ve cinsiyet temelli şiddet ile cinsel tahakkümün temelidir. İdeolojilerin fantezilerden muaf olmadığı gibi, tam aksine fantezilerin ideolojileri ifade ettiğini söylemiş ve doğal fiziksel güzelliğe duyulan hayranlığın nesneleştirmeye dönüştüğünü eklemiştir (MacKinnon, 1987, s. 174).

Nussbaum görüşlerini Dworkin ve MacKinnon'ın görüşlerine dayandırmaktaysa da eleştirisini onlar kadar radikal bir perspektiften ortaya koymamış, nesneleştirme kavramını daha geniş ve kapsayıcı bir bağlamda ele almış ve rızaya dayanan, pozitif nitelikli bir nesneleştirme olabileceğini tartışmıştır. Nussbaum'a göre ortada nesneleştirme olarak değerlendirilebilecek bir davranış olması için şey/nesne olmayan bir şeyi (kadın, erkek, hayvan) şey/nesne haline getirmek ve o şekilde ele alıp davranmak gereklidir. Bu bağlamda nesne olmayan şeye nesne olarak davranmayı yedi kavram üzerinden tanımlamıştır. Bunlar; *araçsallık, özerkliğin inkârı, tepkisizlik, değiştirilebilirlik, ihmal edilebilirlik, sahiplik, özneliliğin inkârı* (Nussbaum, 1995, s. 257).

Bu bağlamlardan bakıldığında kadının ve bedeninin nesneleşmesiyle metalaşması arasında da doğrudan bir ilişki olduğu görülmektedir. Kapital isimli eserinde Marx metayı, kişinin kendisi dışında bir nesne ve bir kimsenin gereksiniminin niteliği fark etmeksizin kişinin her çeşit ihtiyaçlarını karşılayan şey olarak tanımlamıştır (2003, s. 45). Metalaşma ise; en sade tanımıyla, daha önce piyasa değeri taşımayan bir ürün, hizmet ya da unsurun değişim değeri kazanarak ekonomik bir değerle ölçülebilir hâle gelmesidir (Demirezen, t.y.). Cinsiyeti, cinselliği, bedeni, güzelliği ve çekiciliği doğrultusunda nesneleştirilen kadın, bir arzu nesnesine dönüştürülmekte ve sonucunda sahip olduğu bu unsurlar sebebiyle bir değer biçilebilen bir meta, bir tüketim nesnesi halini almaktadır. Ancak bir ezenin varlığıyla mümkün olan nesneleştirmenin sonucunda kadınlar yalnızca kullanım değerleri ve faydaları üzerinden bir değerlendirmeye tabi tutularak basit birer eşyadan farksız hale getirilmektedirler. Süreç içerisinde nesneye indirgenmiş olan kadın karar verme mekanizmalarından yoksun bırakılmış, edilgen, sömürülebilir, istismar edilebilir bir "şey"e dönüşmektedir. "Şeyleşen" kadınlar birey olma niteliklerinden uzaklaşmakta ve var oluşlarını çeşitli türden gereksinimlere hizmet etmekle, ihtiyaçları gidermekle yükümlü araçlar olarak sürdürmektedirler.

¹ Konuyla ilgili bkz.: (Ali, 2015); (Herath, 2016).

Postmodern Bir Tavır Olarak Temellük

Sanat üretimi ve eleştirisinde feminizmin etkileri güçlenmeye başladıkça sanatçılar, eserlerde kadınların edilgen birer haz ve arzu nesnesi, cinselliği ve bedeni tüketilebilir bir meta, pazarlanabilir bir tür “şey” olarak sunulmasına karşı görüşlerini ve tavırlarını ürettikleri çalışmalarında yansıtmaya başlamışlardır. Beden ile beden politikaları odağında eril tahakküme karşı bir duruş geliştiren, Türkiye’de 1980’li yıllarda etkisini göstermeye başlayan II. dalga feminizmin etkisiyle sanat alanında da bu çerçevede üretilen çalışmaların artmasına zemin hazırlamıştır. Kadının sanat eserlerinde bir nesne, meta olarak konumlandırılmasına karşı olan tavırlarını sanatçılar genel anlamda iki eğilim üzerinden gerçekleştirmişlerdir. Bunlar bir tanesi kadının bir arzu nesnesi, başkasına ait bir mülk, kullanabilir bir meta değil; rasyonel birer birey olarak temsil edildiği çalışmalar üretmektir. Çünkü birey olabilmenin ön koşulu bir kimsenin kendi aklıyla kendisini kurabilmesi, aklını kullanıp bu doğrultuda hareket edebilmesi, eylemlerinin sahibi olabilmesi, kendine özgü bir ağırlığı olması ve her konuda rasyonel olabilmesidir (Can, 2020, s. 186). Diğer diğer eğilim ise eril sanat dilinin kodlarını, imge ve simgelerini, kimi zaman bu dile ait eserlerin kendilerini biçimsel olarak değil ancak kavramsal bağlamını dönüştürerek; yerleşik anlamlarını bozan, ters düz eden ve yeniden üreten bir sanat pratiği geliştirmektedir.

Bu bağlamda kadının sosyal düzende ve sanat eserlerinde nesneleştirilmesine karşı söylemlerini ortaya koyma konusunda ikinci yolla üretim yapmayı tercih eden sanatçıların en sık başvurdukları sanatsal pratiklerden biri temellük (*appropriation*) olmaktadır. Temellük ya da kendine mal etme, sanatçıların daha önceden var olan eser, nesne ya da imgeleri az çok dönüştürerek ya da olduğu gibi alarak yeniden kullanmaları veya üretmeleri anlamına gelmektedir. Bir yeniden üretme pratiği, ustalara saygı girişimi, akademik öğrenme alıştırmaları vb. ya da kolaj, asamblaj teknikleri gibi geniş bir açıdan ele alındığında temellüğün kökenleri oldukça eskilere dayanmaktadır (Mix, 2015, s. 1433).

Bununla birlikte temellüğün doğrudan bir sanat eseri üretmek için kullanımı, üretimi sanatçının kendi eseri addetmesi ve yeni bir uç noktaya taşınması postmodern dönemle beraber ortaya çıkmıştır. 1960’lı yıllarda temellük yöntemiyle çağdaşları Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jasper Johns, Frank Stella gibi sanatçıların eserlerini yeniden üreten Amerikalı kavramsal sanatçı Elaine Sturtevant, postmodern dönemde bu yöntemin ilk uygulayıcılarından kabul edilmektedir (Irvin, 2005, s. 124). 1970’ler ve takip eden yıllarda temellük özellikle kadınların sanat eserlerindeki, moda/magazin dergilerindeki², filmlerdeki kalıplaşmış, tek katmanlı tasvirlerini, sanat ortamındaki erkek-kadın sanatçı eşitsizliğini eleştirmek için feminist sanatçıların sıklıkla başvurdukları bir yöntem olmuştur. Klasik film sekanslarına gönderme yapan işleriyle Carolee Schneemann (1939-2019), dergiler ya da reklam afişlerinden aldığı materyalleri kullanan Barbara Kruger (1945), Walker Evans ve Edward Weston gibi önemli fotoğrafçıların fotoğraflarını yeniden fotoğraflayarak üreten Sherrie Levine³ (1947) gibi isimler bunlardan bazılarıdır.

Yöntem

Çalışmada ele alınan eserler nitel araştırma yöntemiyle incelenmiştir. Nitel araştırma yöntemleri, tek başına bir veri toplama aracı değildir. Çeşitli veri toplama tekniklerinden yararlanarak bu verileri inceleyip çözümleyebilen yöntemlerdir (Zülfikar, t.y.). Nitel araştırma sayısal

olmayan verileri kullanarak daha ziyade birey ve toplumların sosyal gerçekliği, tutumları, tavırları gibi konuları kavrama, analiz etme amaçlarıyla sıklıkla tercih edilen bir araştırma yöntemidir.

Hem seçili eserlerin temellük edildiği özgün eserler hem de sanatçı kadınların yeniden üretim çalışmaları feminist eleştiri yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Bu bağlamda eril-dişil bakış açısı, içerik, bağlam ve figürler açısından değerlendirilmiştir. Özellikle erkek egemen sanat üretimlerinde kadınlar ne şekilde temsil edildikleri, bu temsillerin verdiği mesajlar ve ortaya çıkan temsil sorununun nedenlerine odaklanılmıştır. Analiz edilen eserlerde sanatçıların, erkek elinden çıkan üretimleri ve anlatıları aynı unsurları kullanarak ürettikleri de anlam boyutunu nasıl değiştirdikleri üzerinde durulmuştur. Böylelikle kadınların kendi anlatılarını yaratmalarının önemi ortaya koyulmuştur.

Sonuca ulaşmada ise çalışmada yer verilen seçili örnekler üzerinden parçadan bütüne erişmeyi sağlayan tümevarım yöntemi kullanılmıştır. Bununla birlikte genel çıkarımlarda çalışmaya dahil edilmemiş, benzer yaklaşımı içeren çalışmalardan da altyapı olarak destek alınmıştır.

Nesneleştirmeye Karşı Temellük

Çağdaş Türk plastik sanatlarında eser üreten sanatçı kadınlar da kendilerinden önce eril bakış ve eller tarafından üretilmiş eserleri ve eserlerdeki nesne kadın imgesini eleştiren işler üretmektedirler. Bu amaçla kullanmayı tercih ettikleri yöntemlerden biri temellüktür. Özellikle Avrupa’nın egzotik, gizemli, kendisinden son derece farklı Doğu’ya fantezi gözlükleriyle baktığı, sanatta Oryantalist yönelimlerin hâkim olduğu dönemlerde üretilen eserler bu bağlamda sanatçıların tarafından sıklıkla tercih edilmektedir. Said’e göre tamamen Avrupa’nın bir buluşu olarak Şark (Doğu/Orient); Antik çağlardan itibaren egzotik unsurların ve varlıkların yer aldığı, gönül maceralarının, olağanüstü tecrübelerin yaşandığı bir mekân olagelmıştır (Said, 2013, s. 11). Bu bağlamda özellikle mekân olarak Harem ve Harem’e ilişkin unsurlar, tekil veya grup yıkanma sahneleriyle hamamlar ve nü kadın resmi yapmanın yeni yolu olarak uzanan çıplak odalıklar, cariyelerin alınıp satıldığı köle pazarları gibi egzotik Doğu’dan beslenen temalar öne çıkan çıkmışlardır. Bu türden mekânlar kadınların tamamen birer meta olarak konumlandırıldıkları alanlardır. Bunları konu edinen eserler de kadınların birer arzu, haz nesnesi olarak erkek bakışına sunuldukları araçlardır. Tepki olarak sanatçılar hem Doğu kültürünü hem de Doğulu kadını cinsiyetçi ve Batıcı bir tutumla erotize eden Oryantalist resimleri kullanarak ya da dayanak noktası olarak ele alarak kadının nesneleştirilmesine karşı tepkilerini ortaya koymuşlardır.

² Konuyla ilgili olarak bkz.: (Ergül Güvendi, 2023, s. 92-114).

³ Sherrie Levine’in *After...* (‘den Sonra) isimli bu serilerinin feminist ya da feminist sanat olup olmadığı durumu tartışmalıdır. Ancak sanatçının 1986 tarihli “*Bir kadın olarak bana yer olmadığını hissettim. Tüm bu resimlerde erkek arzusunun temsili vardı. Tüm sanat sistemi bu*

erkek arzusu nesnelerini kutlamaya yönelikti. Bir kadın sanatçı olarak kendimi nerede konumlandırabilirdim?” (Trespeuch, 2017) açıklaması en azından bu yönde bir niyet içerdiğini göstermektedir.

Görsel 1.

Gülsün Karamustafa, *Erken Bir Temsiliyetin Sunumu*, 1996 (Fridericianum Müzesi'nde gerçekleşen Echolot isimli sergiden fotoğraf, 1998) (Salt Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi).



Gülsün Karamustafa (1946), 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren yaklaşık 10 sene boyunca Oryantalizmi ve Batı'nın Orient'e (Doğu'ya) bakışı üzerine bir dizi çalışma üretmiştir⁴. Bu bağlamdaki ilk çalışması, çağrılı olarak davet edildiği dahil edilme ve dışlanma temalarında gerçekleştirilen geniş kapsamlı bir sergi için 1996 yılında ürettiği *Erken Bir Temsiliyetin Sunumu* (Görsel 1) isimli enstalasyondur (Karamustafa, 2013). Çalışma, 16. yüzyılda İstanbul'u ziyaret etmiş, ismi bilinmeyen Alman bir ressamın küçük boyutlu bir sulu boya resminden yola çıkılarak üretilmiştir. Bir esir/köle pazarı tasviri olan resim, 19. yüzyılda üretilen Oryantalist resimlerle ciddi paralellikler göstermektedir. Sanatçı bu resme Metin And'ın bir kitabında tesadüfen denk gelmiş, Oryantalist üslupla üretilen esir pazarı ressamlarıyla gösterdiği büyük benzerlik ilgisini çekmiştir (Karamustafa, 2013).

Resimde köle tüccarı/satıcı olduğu anlaşılan siyah kaftanlı bir erkek figür, bağdaş kurarak oturmakta ve "mallarını" gururla ve davetkâr biçimde sergilemektedir. Satılmayı bekleyen "mallar" olarak giyim kuşamlarından Batılı oldukları anlaşılan üç kadın figür yer almaktadır. Her bir kadının önünde potansiyel alıcı/sahip olarak kaftanlı ve kavuklu üç erkek yer almaktadır. Potansiyel alıcılar, satın alacakları metaya dönüşmüş olan kadınları eteklerinin altından bakarak, elbiselerinden çıkardıkları memelerini yoklayarak, yüzlerine dokunarak detaylıca incelemektedirler. Bu son derece fütursuzca gerçekleştirilen, karşındakileri insanlıktan çıkaran, özerkliklerini reddeden, birey olmaktan uzaklaştıran, sahip-eşya ilişkisi kuran, rızayı yok sayan, kadınları rasyonellikten uzaklaştıran bir etkileşimdir. Çünkü satılmayı bekleyen bu kadınlar, sistemin içerisinde artık birer birey değil, yeni kullanıcısına her türden hizmet etmek için bekleyen birer kullanım ya da haz nesnesidir.

Karamustafa, bu küçük sulu boya resmini, büyük boyutlu olarak ama olduğu gibi yeniden basarak sergilemiştir. Ancak 16. yüzyıla ait bu eser üzerinden Doğu-Batı ayrımı, Batı'dan Doğu'ya bakış meselesi, göç-göçmenlik ve Doğulu, dahası Doğulu bir kadın olma gibi meseleleri irdeleyen çağdaş bir bağlam üretmiştir. Sergilemeye eklediği sorular ve sorgulamalar aracılığıyla resmin kavramsal boyutunu tamamen değiştirmiştir. Bu sorulardan bazıları şunlardır⁵: "*How should I define myself as a woman from Istanbul?* (İstanbullu bir kadın olarak kendimi nasıl tanımlamalıyım?); "*Will I be questioned again about woman and*

Islam? (Kadın ve İslam hakkında tekrar sorgulanacak mıyım?); "*As an artist how much I am responsible about goverment politics?* (Bir sanatçı olarak devlet politikalarından ne kadar sorumluyum?); "*Is post-colonial discussion a great arena for various confessions?* (Postkolonyal tartışma çeşitli itiraflar için harika bir alan mı?); "*What methods does the West use to make confessions?* (İtiraflarda bulunmak için Batı hangi yöntemleri kullanıyor?); "*Have I left out any question which I have not questioned?* (Sorgulanmadığım herhangi bir soru kaldı mı?). Çalışma aynı zamanda Batı'nın gözünden Türkiye'nin/Doğu'nun yüzyıllardır değişmeden kaldığını, Doğu'ya ve Doğulu kadına dair soruların aynı ya da benzer eksenlerde devam ettiğini de ortaya koymaktadır.

Görsel 2.

Gülsün Karamustafa, *Fragmanları Fragmanlamak*, 1999 (Salt Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi).



Karamustafa'nın Oryantalizmi temel alan ve hem coğrafi hem de cinsiyet açısından konuya "karşı taraftan" cevap veren bir diğer çalışması *Fragmanları Fragmanlamak*'tır (Görsel 2). Bu çalışmasında sanatçı Oryantalist üslupla, erkek bakışı için üretilmiş olan resimlerden kesitler kullanmıştır. Sanatçı, *Fragmanları Fragmanlamak* çalışmasında böyle bir yöntem tercih etmesini Said'in "*Doğu'ya bakış ancak fragmanlardır.*" sözüyle açıklamaktadır (Karamustafa, 2013). Said'e göre; Şarkiyatçı'nın varlığı Doğu'yu sunmak için gereklidir, bu sunumu da temsil edici fragman serileri ve tekrar tekrar yayımlanan, yorumlanan, açıklanan fragmanlarla yapmaktadır (2013, s. 139). Oryantalist sanatçıların çoğu da esasen Doğu'yu değil, Doğu'dan kesitleri, anlatıları, kısmi bölümleri bilmektedirler. Hele de üzerinde çokça eser ürettikleri Harem'i, kadın hamamlarını görmüş olmaları neredeyse imkansızdır. Bu nedenle duydukları, okudukları, az biraz gördükleri mekanları, olay ve durumları, hikayeleri, kısaca ellerindeki Doğu'ya ait fragmanları, bolca eril hayal gücüyle birleştirerek kadınların daimi olarak bir haz nesnesi olarak konumlandırıldığı sahneler yaratmışlardır.

Karamustafa da bu fragmanlardan yola çıkarak ortaya konan sahneleri parçalayarak yeni ve yeniden fragmanlar elde etmiştir. Sanatçının aldığı kesitlerin içerisinde çıplak kadın bedenine ait olan ayaklar, memeler, eller gibi bölümler yoğunluğu oluşturmaktadır. Parça parça görüldüğünde dahi ana resimlerde baskın olan niyetin erotik ve egzotik bir hava yaratmak olduğu anlaşılmaktadır. Bu göstermektedir ki üretilmiş olan kadın imgeleri kadını ve bedeni yalnız bir nesneye indirgenmemiş, fetişleştirici bir bakış açısıyla kültürel bir tüketim nesnesine dönüştürmüştür. Karamustafa, temellük ettiği eserlerden herhangi bir biçimsel değişikliği

⁴ *Erken Bir Temsiliyetin Sunumu* (1996) (Görsel 1), *Fragmanları Fragmanlamak* (1999) (Görsel 2), *-dışarıdan-* (1999), *Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri* (2000) (Görsel 3,

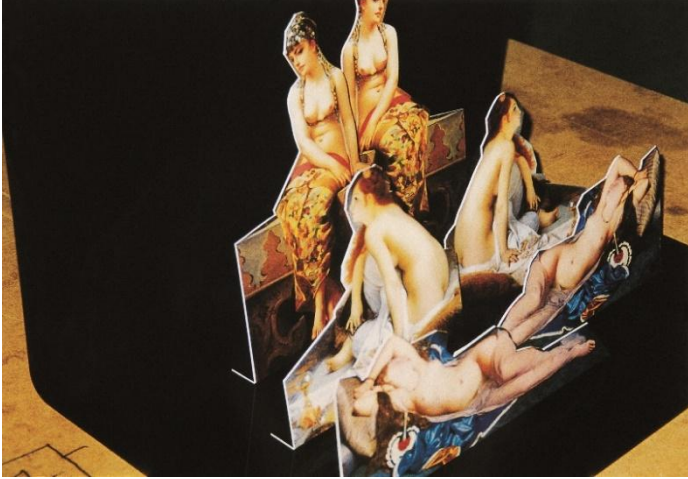
4), *Taviz (Uzlaş)/Compromise* (2004).

⁵ Soruların tamamı için bkz.: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189603>

gitmemiş ya da görsel kodları dönüştürmemiş; ancak onları parçalayarak yeniden üretmiştir. Böylelikle kadının nesneleştirilmesini sorgusuzca doğal ve değişmez bir estetik bütünlük olarak meşru kılan anlatıyı parçalarına ayırarak alt üst etmiştir. Çok sayıda resimden alınmış bir kesitler, bir yandan bu pratiğin ne kadar yaygın olduğunu gözler önüne sererken diğer yandan da kadın bedeninin araçsallaştırılmasına, tepkisizleştirilmesine, öznellikten uzaklaştırılmasına karşı bir direniş üretmiştir.

Görsel 3.

Gülsün Karamustafa, *Oryantal Fanteziler için Pekiştirme Serileri*, 1999-2000 (Salt Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi).



Görsel 4.

Gülsün Karamustafa, *Oryantal Fanteziler için Pekiştirme Serileri*, 1999-2000 (Salt Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi).



Karamustafa'nın aynı bağlamı devam ettirdiği bir diğer çalışması ise *Oryantal Fanteziler için Pekiştirme Serileri*'dir. Serideki çalışmalar için Oryantalist tablolardan kadın figürleri kesip çıkarılmış ve farklı resimlerden elde edilen parçalar kolaj şeklinde birleştirilerek yeniden işlevlendirilmiştir. Seri için üretilen ilk çalışma üç boyutlu çocuk kitapları (pop up) formatını çağrıştıran enstalatif bir çalışmadır (Görsel 3). Bu çalışmada Luis Ricardo Falero'nun *Enchantress* (Büyüleyici Kadın) (1878), Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ'un *L'Esclave blanche* (Beyaz Köle) (1888) ve Jean Auguste Dominique Ingres'in *Odalique é l'esclave* (Köle ile Odalık) (1842) isimli eserleri kullanılmıştır. Serinin üç ana çalışmasında kesip çıkarılan figürler alçak kabartma biçiminde kolajlanarak yeniden üretilmiş ve çalışmalar duvar enstalasyonu şeklinde sergilenmişlerdir. Bu çalışmalarda (1) Jean-Léon Gérôme'un *Le Marché d'esclaves* (Köle Pazarı) (1866), Paul-Louis Bouchard'ın *Après le bain* (Hamamın Ardından) (1894) (Görsel 4); (2) Nouÿ'un *Beyaz Köle*,

Gérôme'un *Le Bain maure* (Mağribi Hamamı) (1885); (3) Gérôme'un *La Grande Piscine de Brousse* (Bursa Büyük Hamamı) (1885), Édouard Debat-Ponsan'ın *Le Massage-Scène de hammam* (Masaj-Hamam Sahnesi) (1883) isimli resimleri kullanılmıştır.

Bütün oryantalist resimler için geçerli olmamakla birlikte, seçilen örneklerin özgün çalışmalarında arzu nesnesi olarak tasvir edilen kadınların hepsinin açık renk, pürüzsüz tenli ve çoğunluğunun saçlarının görece çok koyu renklerde olmadığı görülebilmektedir. Ali bu noktayı, Oryantalist sanatçıların büyük kısmının belirli bir tipte, egzotik Doğu'nun cazibesine sahip ama açık renkli ten ve saçlarıyla Avrupa'nın güzellik standartlarına daha uygun olan Çerkez kadınlarını resmetmelerini tercih etmeleriyle açıklamıştır (2015, s. 40). Buna karşın erkekler her zaman esmer tenleri ve koyu renk saçları ya da sarık/kavuk gibi baş aksesuarlarıyla resmedilmişlerdir. Aynı şekilde "beyaz" kadınlara hizmet eden kölelerse yine neredeyse her zaman siyahilerdir. Nochlin bu konu üzerine; siyahi hizmetçinin varlığının cariyenin inci gibi beyaz güzelliğini arttırdığını, kadınsı olmayan yıpranmış, güçlü kuvvetli haliyle de beyaz figürün edilgenliğini ortaya çıkardığını söylemiştir (1983, s. 126).

Aslında Oryantalist erkek ressamırlar esasında bir gerçekliği yansıtmamışlar; kurguladıkları Doğu'ya ait mekân, yaşayış, kültür tasvirleriyle alternatif bir Doğu gerçekliği ortaya koymuşlardır. Bu yaratının içerisinde egzotik, davetkâr, gizemli, fetişleştirilmiş, kültürel bir kullanım ve tüketim nesnesine dönüştürülmüş bir kadın imgesi yaratmışlardır. Karamustafa, Oryantalist temsil geleneğinin kadın bedeni üzerinde kurduğu tahakküm geleneğine bu imgeleri yeni bağlamlara oturtarak bir karşı eleştiri geliştirmiştir. Resimlerde edilgen pozisyonlarda cinselliğin ve hazzın taşıyıcısı olarak nesneleştirilen kadınların bağlamlarından koparılınca hem doğrudan hem de metaforik olarak ne kadar çıplak olduklarının altını çizmiştir. Bilindik tablolardaki tanındık, alışlageldik bu Batı'nın "ötekisi" olan kadın imgelerine kesip ayırma, kolaj ve tekrarlama gibi yöntemlerle müdahale ederek süregelen anlamlarını sorgulamış ve dönüşüme uğratmayı amaçlamıştır. Her bir resimden seçilen figürler yansıma simetriyle çoğaltılarak kullanılmıştır. Karamustafa böylelikle cinselleştirilmiş kadın bedenlerini çift olarak sergileyerek Batı'nın eril temsil politikalarına karşı koyduğu tavrı pekiştirmek istemiştir.

Görsel 5.

İnci Eviner, *Harem*, 2009, video, 3'



Karamustafa eserlerin boyutuyla oynasa da kesip ayırdığı parçalarla yeniden üretime gitmişse de mezkûr çalışmalarında temellük ettiği eserleri ya da parçalarını daha çok oldukları gibi kullanmayı tercih etmiştir. İnci Eviner ise temellük ettiği eserin üzerinde hem oynamalar yapmış hem de resim olan bir çalışmayı videoya dönüştürmüştür. Böylece

yalnızca çalışmanın bağlamını değil; içeriğini ve tekniğini de değiştirmiştir. Sanatçının *Harem* (Görsel 5) isimli bu çalışması Antoine Ignace Melling'in 1819 tarihli *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore* (İstanbul ve Boğaz Kıyılarına Pitoresk Seyahat) isimli kitabında yer alan, dönemin padişahı III. Selim'in Harem'ini tasvir eden *Intérieur une partie du harem du Grand Seigneur* (Sultan'ın Hareminin İçinden Bir Bölüm) isimli resmini temel almaktadır. Hem padişah III. Selim'in hem de kız kardeşi Hatice Sultan'ın emrinde çalışan Melling'in Harem'in tasarımı, dekorasyonu gibi işleri de üstlendiği bilinmektedir (Kayaalp, 2019, s. 249-250). Bu nedenle *Sultan'ın Hareminin İçinden Bir Bölüm* isimli çalışmadaki Harem, Oryantalist Batılı erkek bakışının yerleşik, fantezi dünyasıyla renklendirilmiş, erotize edilmiş ve cinsellikle yüklenmiş Harem tasvirlerinden farklılık göstermektedir. Daha gözlemsel, ayakları yere basan, kurgudan çok gerçekçi bir tavrı olan, olgusal bir perspektiften bir bakış sunmaktadır.

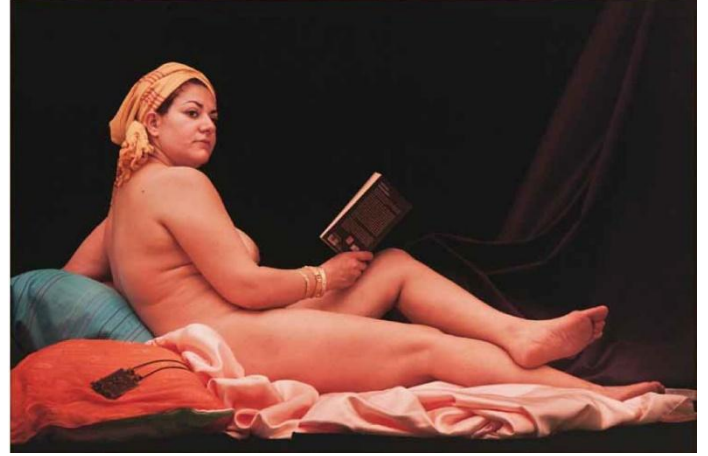
Gravürde Harem içerisinde yemek hazırlamak, ibadet etmek, döşekleri toplamak, sohbet etmek gibi gündelik iş ve telaşelerini yerine getiren sıradan, Melling'in yakaladığı anın içerisinde donup kalmış kadınlar yer almaktadır. Eviner; Oryantalizmi Doğu'yu kurgulamanın bir yolu olarak görmektedir. Bu yol aracılığıyla kadın ve bedeni üzerine yüklenen cinsiyet ve cinsellik kodlarına bir tepki koymak istemiştir. Bunun içinde temsilin olanaklarını zorlamanın, ikonografileri yerinden etmenin gerekliliğine inanmaktadır (Eviner, 2016, s. 121). Bu çerçevede bu gravüre bakıp *"Bu kadınlar harekete geçmeye başladığında ne olur?"* diye sormuş ve cevap arayışı içerisinde *Harem* çalışmasını üretmiştir.

Eviner'in video çalışması Melling'in özgün gravürüyle başlamakta; ardından donuk figürler silinerek yok olur ve yerlerini sanatçının hareketli figürleri almaktadır. Melling'in saray haremine uygun giyinmiş, sıradan işleri sıradan hareketlerle gerçekleştiren tipik kadınlarına karşın; Eviner'in kadınları pejmürde, normal olmayan biçimlerde hareket eden, tuhaf hareketleri monoton bir döngü içerisinde sürekli tekrar eden kadınlardır. Peluş ayı kostümü giyen, birbirlerini ısırın, tişörtünü kaldırıp kafasına geçiren, kese kağıdına başını sokan, birbirlerini kucaklarında taşıyan, bir diğerrinin pantolonuna kafasından beline kadar kendi sokan, başları olmayan vb. kadınlarla Harem neredeyse bir akıl hastanesine dönüşmüş gibidir. Aynı zamanda video boyunca fonda devam eden gong sesi ile sürekli tekrar edilen *"duvarda leke var"* cümlesi duyulmaktadır. Bunların hepsi birlikte oldukça rahatsız ve tedirgin edici bir atmosfer yaratmaktadır.

Ortaya çıkan bu mekân kadınların sürekli olan cazibeli, çekici, cinsel aurası yüksek biçimde dolandıkları, havuz kenarlarında sere serpe uzandıkları, çıplak ya da yarı çıplak hâllerde tasvir edildikleri Batılı erkeğin kurgusal harem algısına karşı bir söylem üretmiş olmaktadır. Böylelikle yerleşik oryantal kodları, gözlemci ya da röntgenci erkek bakışının beklediği gerçeklik etkisiyle soslanmış fantezi süslü ortamı alt üst etmiş olur. Kadınları Harem'in içerisinde edilgen birer nesne konumundan kendilerine has öznel konumuna da taşımış olur.

Görsel 6.

CANAN, *Türk Lokumu Serisi I*, 2011, fotoğraf, 100x70 cm.



Odalıklar, genellikle erkeklere her türden hizmet sağlamak için seçilen, yetiştirilen, seçme ve söz hakkından muaf, kendilerine biçilen role uygun yaşamak zorunda kalan köle kadınlardır. Olayın doğası gereği edilgen ama cazibeli birer haz ve kullanım nesnesidirler. Bu sebeple Batı'da nü kadın resmi yapma pratiklerinde çokça tercih edilen bir tema olarak kullanılmıştır. Odalık resimleri bir dönem o kadar popüler ve sevilen bir tema olmuştur ki kelime odalisque, odaliq ya da odalisk gibi biçimlerde Batı dillerine yerleşmiştir. CANAN, *Türk Lokumu* (Görsel 6) isimli fotoğraf serisi ve video çalışmasında özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda üretilmiş odalık resimlerine odaklanmıştır. Beş adet fotoğraftan oluşan seri için sırasıyla; Ingres'nin *Le Grande Odalisque* (Büyük Odalık) (1814) ve *Odalisque é l'esclave* (Köle ile Odalık) (1842), Henri Matisse'in *Odalisque au fauteil* (Sandalyeli Odalık) (1928), Pierre-August Renoir'ın *Odalisque dormant* (Uyuyan Odalık) ve *Femme d'Alger-Odalisque* (Cezayirli Kadın-Odalık) (1870) isimli resimleri kullanmıştır.

Çalışmalarında neredeyse her zaman kendisini model olarak kullanan CANAN, bu seride de yeniden kurgulayıp fotoğrafladığı her bir resimde kendi bedenini model olarak kullanmıştır. Sanatçı bu yöneliminin sebebini en iyi tanıdığı, emirler verebileceği bedenin kendisine ait olduğu, başka kimseyi ikna etmekle uğraşmak zorunda kalmaması ve belki de en önemlisi kendi bedenini bir sanat aracı olarak görüyor olmasıyla açıklamaktadır (CANAN, t.y.). Bu tercihle CANAN, sadece bir hikâye anlatıcısından ziyade kendisini hikâyenin yaratıcısı, baş kahramanı, ana öznesi ve anlatıcısını konumuna taşımış olmaktadır. Bu çerçevede sanat üretimlerinde sanatçı kadınların kendi bedenlerini kullanmayı tercih etmeleri başlı başına sanat eserlerinde nesneleştirme tutumuna karşı bir tavır olarak okunabilmektedir.

Batılı erkeğin cinsiyetçi bir bakış açısıyla ürettikleri bu eserler, sömürgeci bir tavırla kendilerinden aşağı gördükleri coğrafyaların egzotik, yabancı, köle kadınlarının nesneleştirilmesi ve metalaştırılması üzerinden bu coğrafyalarda yaşantılarını sürdüren toplumların, kültürlerinin de indirgenmesidir. CANAN, temellük yöntemiyle yeniden kurguladığı bu eserlerle oryantalizmin eril, mizojinistik bakışına, kadını bir obje, tüketim ve arzu nesnesi olarak konumlandırmasına ve bu eserler ile sanatçıların eril sanat tarihi içerisindeki değerlerine bir eleştiri geliştirmektedir. Bir sanatçı ve kadın olarak klasikleşmiş bu resimler üzerinde yaptığı az çok oynamalarla derin anlamları, alt metinleri, izleyicisi üzerinde bıraktığı etkileri tamamiyle değiştirmektedir. Özellikle uzanan çıplak geleneğinin bir devamı olarak üretilmiş Ingres'nin resimlerine temellükle ürettiği *Türk Lokumu I* ve *II*'de bu minik dokunuşların ne kadar etkili olduğu görülmektedir. Orijinal eserlerde edilgen durumda birer arzu nesneyi

olarak hizmet sunacakları erkekleri bekleyen odalıklar vardır. CANAN ise birinde eline bir kitap almış, diğerinde döşegün üzerine bir dizüstü bilgisayar yerleştirmiştir. Böylelikle kadınları yalnızca özneleştirmekle kalmamış, aktif bir pozisyona taşımıştır.

Serinin bir parçası olan, beş kanallı videoda hem bir resimler canlandırılmış hem de CANAN oryantal bir dans performansı gerçekleştirmiştir. Dansına eşlik eden şarkı sözlerini kendisi yazmış ve HaZaVuZu⁶ ile beraber kaydetmiştir. Şarkının “(...)Yetti canıma kölelik/Kadın burda isterik/Bu resimler hep erotik/Yaptın yine röntgencilik/Batının fantazisi/Tekrarladı kendini (...) Doğulu kadın itaatkâr/Senin bakışın tehditkâr/Bedenimdeki iktidar/Sanma yanına kalır kâr (...)” (Türk Lokumu, 2011) gibi sözlerle sahip olan şarkı çalışmanın temel derdini, niyetini ve manifestosunu ortaya koymaktadır.

Görsel 7.

Özlem Şimşek, *Haremde Goethe (Abdülmecid Efendi'den Sonra)*, 2011, video enstalasyon.



Görsel 8.

Özlem Şimşek, *Uzanan Kadın (Halil Paşa'dan Sonra)*, 2012, video enstalasyon (©Özlem Şimşek).



Sanatçılar, kadınların eserlerde nesneleştirilmesine karşı temellük çalışmalar üretirken daha çok Oryantalist üsluplu eserlere yönelmişlerdir. Ancak kadını bir arzu nesnesi olarak konumlandıran tek üslup ya da yönelim Oryantalizm ya da sadece Batının eril bakışı değildir. Türk resim sanatında II. kuşak asker ressamlarla birlikte nü çalışmalar yapılmışsa da o dönemlerde bu temadaki eserler sergilenme imkânı bulamamışlardır. 1914 Kuşağı ve sonrasında gelen sanatçılar nü resimlerini üretmede ve sergilemede görece daha rahat bir ortama sahip olmuşlar, özellikle uzanan çıplak kompozisyonunu sıklıkla kullanmışlardır⁷. Nü resimlerin toplum tarafından henüz kabullenilmediği dönemlerde sanatçılar nü resim kompozisyonlarını giyinik figürlerle üretmişlerdir. Antmen, bu türden

giyinik çıplakların tasvir edildikleri resimleri “örtülü çıplaklık” olarak isimlendirmiştir (2007, s. 1-14).

Özlem Şimşek, Türk resim sanatında kadını ana konu olarak ele alan çok sayıda çalışma üretmektedir. Bu temellük temelli çalışmalarında kadının konumlandırılması, nesneleştirilmesi, kadına biçilen roller ve atfedilen değerler gibi meselelere parodik ve hicivsel bir dille feminist eleştiriler yöneltilmektedir. Erkek sanatçılar tarafından üretilmiş ve erkek egemen bakış açısının hâkim olduğu eserlere bağlamı ve çerçevesinin kendisinin belirlediği yeni bir kavramsal boyut ve anlamsal dünya ile fotoğraf veya video çalışmaları olarak izleyicisine yeniden sunmaktadır.

Haremde Goethe (Abdülmecid Efendi'den Sonra) ve *Uzanan Kadın (Halil Paşa'dan Sonra)* çalışmaları, Şimşek’in bu eğilimdeki eserlerinden yalnızca ikisidir. Çalışmalar, Halil Paşa’ya ait *Uzanan Kadın* (1894) ile Abdülmecid Efendi’ye ait *Haremde Goethe* (1918) çalışmalarına temellükle üretilmişlerdir. Orijinal iki eserin temaları birbirinden oldukça farklı olsa da kompozisyon olarak ikisi de uzanan çıplaklığın kodlarını “örtülü çıplaklık” olarak devam ettirmektedir. Bu bağlamda iki resim de kadının nesneleştirme problemini taşımaktadır. CANAN örneğinde olduğu gibi Şimşek de kendi bedenini model olarak kullanarak kadını pasif nesne konumunda sergileyen bu iki resmi yeniden üretmiştir. Anda donmuş tek bir kare olan resimleri video formatına dönüştürmesiyle de figürleri daha aktif pozisyona, görsel bir nesne olmaktan eylemi gerçekleştiren özne konuma taşımıştır. Böylelikle alışlageldik pasif kadın figürleriyle kurulmuş özne/nesne dinamiğinin kodlarını da tersine döndürmüş olur (Antmen, 2014, s. 36).

Sanatçı kadınların çalışmalarıyla kadının özneleşmesi, anlatıların aktarıcısı ve yaratıcısı konumuna gelmesiyle kadınlar seslerini ve öznelliklerini de kazanmış olurlar. Figürler resimlerde ve videoların başında giyiniktirler ancak videolar ilerledikçe kıyafetleri transparanlaşmaya başlamaktadır. Böylelikle uzanan çıplak kadın motifi ile giyinik çıplaklık ve giyinik olma hali arasındaki ilişkiyi ve bu ilişki aracılığıyla seyirlik bir haz nesnesine dönüştürülmüş kadının durumunu sorgulamaktadır. Şimşek, *Haremde Goethe (Abdülmecid Efendi'den Sonra)* çalışmasındaki çıplaklık üzerine; kurguladığı çıplaklığın erkek bakışını tatmin etmek için değil, kadın bedenine yüklenen erotikleştirme çabalarına karşı, kadının kendisine ait bir çıplaklık olduğunu söylemiştir (Şimşek, 2018). Sanatçı, özgün resimlerdeki metalaştırmanın, nesneleştirmenin ikonografik kodlarına dokunmadan ancak kavram boyutuna doğrudan bir eleştiri yönlendirerek izleyicisini alışıldık bu imgeleri sorgulamaya yönlendirmektedir.

Sonuç

Sanat üretimleri bazen sanatçısının kişisel düşüncelerini, ideolojilerini bazen de üretildikleri toplumun, coğrafyanın, kültürün hâkim görüşlerini yansıtmakta ya da bunlardan emareler taşımaktadır. Eril düşüncenin, ataerkil ideolojilerin baskın olduğu toplumlarda ve dönemlerde üretilen eserlerde de eril erkin kadın ve kadın bedeni üzerinde kurduğu tahakkümün pekiştirilmesi ya da yansıması görülebilmektedir. Kadını erkeğe hizmet eden, eril bakışa güzel, cazibeli gözükme zorunda olan, sınırları belirlenmiş kadınlık mekanlarında yaşantısını sürdürmesi beklenen, kendine ait özgün bir kimlik geliştirmesine izin verilmeyen, bir bireyden ziyade bir araç, nesne, meta olarak konumlandıran eserler bu

⁶ HaZaVuZu ; kurucu üyeleri Güneş Terkol, Güçlü Öztekin, Mert Öztekin, Emre Akçora ve Oğuz Erdin olan bir sanatçı kolektifidir.

⁷ İbrahim Çallı, Hüseyin Avni Lifij, Namık İsmail, Melek Celal Sofu, Cemal Tollu, Hamit

Görel, Zeki Faik İzer, Maide Arel, Eren Eyüboğlu, Şükriye Dikmen eserleri arasında uzanan çıplak kompozisyonu görülen sanatçılardan bazılarıdır.

türden çalışmalardır. Yüzyıllardır Batı başta olmak üzere pek çok kültürde sanat üretimlerinde bu tema erkek sanatçıların ellerinde çokça tekrar edilmiştir. Kadının toplumda itildiği pasif konum, aynı toplumda üretilen eserlerle de sağlamlaştırılmıştır. Sanatçı kadınlar Batı’da 1960’larda başlayan, Türk plastik sanatlarında 1970’lerde proto örneklerini vermeye başlayan Feminist Sanat çatısı altında bu kadının temsili sorununa karşı kendi imgelerini, temsillerini üretmeye girişmişlerdir.

Eril sanatın yerleşik kodları, imgeleri, ikonografileri belirlenmiş standartlarıyla temsil edilen kadınlığı ve kadın bedenini edilgen bir arzu nesnesi olarak tekrar tekrar üretmiştir. Erkekler tarafından erkekler için üretilen bu son derece “mükemmel” ama bir o kadar suni, pasif birer obje olarak tasarlanan ve sunulan bu kadın imgelerine karşı, sanatçılar bunların tam karşısında konumlanan “kusurlu” ama gerçek aktif imgeler, anlatılar kurgulamak istemişlerdir. Bunun bir yolu olarak da ön yargılar ve ön kabullerle bezeli, nesne kadınlarla süslenmiş var olan eserleri yeniden üretmeyi tercih etmiştir. Bu minvaldeki çalışmalarda sanatçılar eserleri oldukları gibi, parçalara ayırarak, farklı biçimlerde yeniden üreterek, kendilerini model olarak kullanarak temellük yöntemiyle üretmişlerdir.

Eserlerin kendileri tamamen ya da kısmen korunsa da sanatçı kadınların elinde bağlamları, derin anlamları, taşıdıkları ve ilettikleri mesajlar tamamen yapıbozuma uğratılmış, alt üst edilmiştir. Özgün eserlerdeki temsiller pasif, karar alma ya da söz hakkı olmayan, pek bir şeyden haberi olmadan hizmet edeceği erkeği bekleyen kadınlardır. Yeniden üretilen çalışmalarda ise kadınlar anlatıları yaratan, aktaran, hayatları üzerine rasyonel kararlar alabilen, özerkliklerine kavuşmuş aktif birer özneye dönüştürülmüştür. Bu bağlamda bir karşı söylem üretmek ve eleştiri sunmak adına temellüğün kullanılması, izleyici için bir kıyas imkânı sunmaktadır. Bu karşılaştırmayla kadının nesneleştirilerek nasıl teşhir edildiğini, bu teşhir kültürünün kadını nasıl ikincil ve edilgen bir konuma taşıdığını doğrudan gözler önüne sermiş olmaktadır. Ayrıca aynı kodlarla üretilen bu eserler, istenirse aynı ya da benzer imgelerle nasıl yeni söylemlerin ve anlamların üretilebileceğini de göstermiş olmaktadır. Böylelikle sanatçılar ataerkil üretimlere karşı feminist kuramlara ve eleştiriye dayanan, kadının da birey olduğunu vurgulayan, nesne konumundan özne pozisyonuna taşıyan, toplumdaki cinsiyet hiyerarşisini sorgulayan ve yeniden kurgulayan yeni bir bilinç inşa etmeyi hedeflemişlerdir.

Sıra	Eser	Sanatçı	Temellük Edilen Eser(ler)	Temellük Yöntemi	Sorgulanan Tema
1	Erken Bir Temsiliyetin Sunumu (1996)	Gülsün Karamustafa	Alman bir ressamın suluboya çalışması	Doğrudan kullanım	Batı’nın Doğu’ya bakışı ve kadının metalaşması
2	Fragmanları Fragmanlamak (1999)	Gülsün Karamustafa	Çeşitli sayıda Oryantalist tuval resmi	Eserlerden seçili bölümler kolaj olarak	Kadın bedeninin arzu nesnesine dönüştürülmesi
3	Oryantal Fanteziler için Pekleştirme Serileri (1999-200)	Gülsün Karamustafa	Falero-Büyüleyici Kadın; Nouÿ-Beyaz Köle; Ingre-Köle ile Odalık; Gérôme-Köle Pazarı, Mağribi Hamamı, Bursa Büyük Hamamı; Bouchard-Hamam’ın Ardından; Debat-Ponsan-Masaj-Hamam Sahnesi	Eserlerden kesip çıkarılan seçili figürler asemblaj olarak	Batılı erkeğin Doğulu kadına bakışı ve nesneleştirilmesi
4	Harem (2009)	İnci Eviner	Melling-Sultan’ın Hareminin İçinden Bir Bölüm	Özgün gravür üzerinde silme-ekleme işlemleri ve video olarak yeniden üretim	Kadının pasifleştirilen ve nesneleştirilen durumu
5	Türk Lokumu Serisi (2011)	CANAN	Ingres-Büyük Odalık, Köle ile Odalık; Matisse-Sandalyeli Odalık; Remoier-Uyuyan Odalık, Cezayirli Kadın-Odalık	Fotoğraf olarak yeniden üretim	Batılı erkeğin Doğulu kadına bakışı, nesneleştirilmesi ve metalaştırması
6	Haremde Goethe (Abdülmedic Efendi’den Sonra)	Özlem Şimşek	Abdülmedic Efendi-Haremde Goethe	Video olarak yeniden üretim	Kadını nesneleştiren uzanan çıplak/örtülü çıplaklık motifi
7	Uzanan Kadın (Halil Paşa’dan Sonra)	Özlem Şimşek	Halil Paşa-Uzanan Kadın	Video olarak yeniden üretim	Kadını nesneleştiren uzanan çıplak/örtülü çıplaklık motifi

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir; HOS-İE Tasarım; HOS-İE - Denetleme; İE-HOS- Materyaller; HOS-İE Veri Toplanması ve/veya İşlemesi; HOS-İE - Analiz ve/ veya Yorum; HOS-İE Literatür Taraması; HOS-İE - Yazıyı Yazan; HOS-İE Eleştirel İnceleme; İE-HOS

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept; HOS-IE Design; HOS-IE - Monitoring; IE-HOS- Materials; HOS-IE Data Collection and/or Processing; HOS-IE - Analysis and/or Interpretation; HOS-IE Literature Review; HOS-IE - Author; HOS-IE Critical Review; IE-HOS.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

Ali, I. (2015). The harem fantasy in nineteenth-century Orientalist paintings. *Dialectical Anthropology*, 39(1), s. 33-46.

Antmen, A. (2007). Geleneksel ve Modern, Mahrem ve Namahrem: Halil Paşa'nın 'Uzanan Kadın'ı ve Örtülü Çıplaklık. *Sanat Tarihi Yıllığı*(19), s. 1-14.

Antmen, A. (2014). Hanımlara Mahsus Beylere Vazife: Sanat Tarihi ve Cinsiyetli Beden. *Kimlikli Bedenler* (s. 33-54). Sel Yayıncılık.

Aydın, A. (2024). Nussbaum'un Nesneleştirme Kavramı Üzerine. *Kayı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 23(1), s. 296-323.

Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) Metis Yayınları.

Can, M. (2020). Akıl, Birey ve Bireycilik Kavramlarının Aydınlanma Felsefesi Işığında Yeniden Yorumlanması. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*(29), s. 181-200.

Dworkin, A. (1991). *Pornography: Men Possessing Women*. Plume.

Eviner, İ. (2016). Harem. *İnci Eviner Retrospektifi: İçerde Kim Var?* (Sergi Kataloğu) (s. 120-121). İstanbul Modern.

Güvendi, N. E. (2023). Moda ve Reklam Bağlamında “Nesne Olarak Kadın Bedeni” Dönemlere Göre İlişkisel Analiz. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*(15), s. 92-114.

Herath, T. (2016). Women and Orientalism: 19th century Representations of the Harem by European female travellers and Ottoman women. *Constellations*, 7(1), s. 31-40.

Irvin, S. (2005). Appropriation and Authorship in Contemporary Art.

British Journal of Aesthetics, 45(2), s. 123-137.

Kayaalp, A. (2019). Antoine Melling: Hayatı, Eserleri ve "Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives d Bosphore" Üzerine Bir Değerlendirme. *Turkish Studies*, 14(2), s. 233-288.

Kousser, R. (2011). The Female Nude in Classical Art: Between Voyeurism and Power. C. Kunderle, & P. C. Segal (Dü), *Aphrodite and the Gods of Love* (s. 140-167). MFA Publications.

MacKinnon, C. A. (1987). *Feminism Unmodified*. Harvard University Press.

Marx, K. (2003). *Kapital*. Eriş Yayınları.

Mix, E. K. (2015). Appropriation and the Art of the Copy. *Scholarship and Professional Work – Arts*, s. 1433-1445.

Nochlin, L. (1983). The Imaginary Orient. *Art in America*, 71, s. 119-191.

Nussbaum, M. C. (1995). Objectification. *Philosophy & Public Affairs*, 24(4), s. 249-291.

Orehk, E., & Weaverling, C. G. (2017). On the Nature of Objectification. *Perspectives on Psychological Science*, 12(5), s. 719-730.

Said, E. W. (2013). *Şarkiyatçılık*. (B. Ülner, Çev.) Metis Yayınları.

Türk Lokumu. (2011). *Türk Lokumu Sergi Kataloğu*. Artı Sanat Üretim Hizmetleri.

İnternet Kaynakça

CANAN. (t.y.). CANAN Disassembling Seduction. (A. Blanch, Röportaj Yapan) <http://www.cananxcanan.com/2013images/Musee%20Magazine.pdf> (Erişim tarihi: 13 Mayıs 2022)

Demirezen, İ. (t.y.). *Meta ve Metalaşma*. https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/meta_ve_metalaşma (Erişim tarihi: 10 Temmuz 2024)

Karamustafa, G. (2013, Kasım 15). Zamanı Yazmanın Bir Başka Biçimi - Gülsün Karamustafa ile Söyleşi. (E. Zerman, Röportaj Yapan) <https://saltonline.org/tr/2019/zamani-yazmanin-bir-baska-bicimi> (Erişim tarihi: 24 Haziran 2024).

Şimşek, Ö. (2018, Ağustos 27). Özlem Şimşek-Söyleşi. (K. Dergi, Röportaj Yapan) <https://kontrastdergi.com/ozlem-simsek-soylesi-52-sayi/> (Erişim tarihi: 23 Şubat 2024)

Trespeuch, H. (2017, Haziran 8). The Feminism of Sherrie Levine Through the Prism of the Supposed "Death of the Author". <https://awarewomenartists.com/en/magazine/feminisme-de-sherrie-levine-prisme-de-pretendue-mort-de-lauteur/> (Erişim tarihi: 24 Haziran 2025)

Zülfikar, H. (t.y.). *Nitel Araştırma Yöntemleri*.
https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/nitel_arastirma_yontemleri
(Erişim tarihi: 3 Haziran 2025)

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189604> (Erişim tarihi: 10 Mayıs 2024)

Görsel 2.

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190223?mode=simple> (Erişim tarihi: 10 Mayıs 2024)

Görsel 3.

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189689> (Erişim tarihi: 10 Mayıs 2024)

Görsel 4.

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189687> (Erişim tarihi: 10 Mayıs 2024)

Görsel 5.

<https://incieviner.net/tr/work/harem-2/> (Erişim Tarihi: 23 Eylül 2023)

Görsel 6.

<http://www.cananxcanan.com/> (Erişim Tarihi: 22 Temmuz 2023)

Görsel 7.

<https://kontrastdergi.com/ozlem-simsek-portfolyo-52-sayi/> (Erişim Tarihi: 20 Ekim 2023)

Görsel 8.

<https://ozlemsimsek.com/lying-womanvideo> (Erişim Tarihi: 18 Ekim 2023)

Botsa Geleneksel Konutlarında Kitabeler ve Yazı Kültürü

Inscriptions and Textual Culture in the Traditional Houses of Botsa

Öz

Bu çalışma, Konya ili Meram ilçesine bağlı Botsa (eski adıyla Güzelyurt) köyünde yer alan geleneksel konutların cephelerine işlenmiş kitabeleri konu edinmektedir. Anadolu kırsal mimarisinde çoğu zaman göz ardı edilen bu yazıtlar, yalnızca yapıların inşaa tarihlerini belgeleyen unsurlar değil; aynı zamanda dönemin inanç dünyasını, zanaatkarlık anlayışını, toplumsal değerlerini ve yerel estetik kültürünü yansıtan çok katmanlı belgelerdir. Köy ölçeğinde ele alınan bu çalışma, kırsal yerleşimlerde epigrafik malzemenin önemine dikkat çekmekte ve yazılı kültürün taşradaki mimari hafızadaki yansımalarını ortaya koymaktadır.

Araştırma kapsamında toplam 14 kitabe yerinde belgelenmiş; yazı karakterleri, uygulama teknikleri, biçimsel formları, malzeme özellikleri ve içerik yapıları üzerinden kapsamlı bir değerlendirme yapılmıştır. Kataloglama sürecinde kitabeler, tarihlendirmeleri esas alınarak en eskiden en yeniye doğru sıralanmış ve bu sayede köydeki mimari üretimin zaman içerisindeki gelişimi hakkında ipuçları elde edilmiştir. Kitabelerin metin içerikleri incelendiğinde, çoğunlukla “Mâşallah” ifadesi ile birlikte inşaa tarihinin yer aldığı görülmektedir. Bu ifade, yapıya yönelik sembolik bir koruma işlevi üstlenirken, aynı zamanda yapının kimliği ve kullanıcıların toplumsal-kültürel perspektifleri hakkında anlamlı bilgiler vermektedir.

Kitabeler çoğunlukla yapıların ön cephelerinde, görünürlüğü yüksek konumlarda yer almakta olup süsleme açısından oldukça sınırlı örnekler sunmaktadır. Bununla birlikte bazı kitabelerde seramik tabak gibi sembolik objelerin kullanıldığı ve böylece halk inanışlarının doğrudan cepheye yansıtıldığı da tespit edilmiştir.

Bu bulgular, Botsa'daki konut kitabelerinin Anadolu kırsal mimarisinde yazı kültürü ve sembolik anlatımın taşıyıcıları olarak özgün bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla kitabeler, yalnızca bir mimari unsur değil, aynı zamanda dönemin kültürel belleğini aktaran yazılı belgeler niteliği taşımaktadır. Çalışma, kırsal yerleşimlerdeki mimari belgelerin yalnızca estetik açıdan değil, sosyo-kültürel bağlamlarıyla birlikte ele alınması gerektiğini ortaya koymakta ve bu yönüyle mimarlık tarihi ile kültürel miras araştırmalarına önemli katkılar sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Botsa, Geleneksel Konut Mimarisi, Kitabe, Yazı Sanatı.

Abstract

This study focuses on the inscriptions carved on the façades of traditional houses in Botsa village (formerly known as Güzelyurt), located in the Meram district of Konya. In rural Anatolian architecture, such inscriptions are often overlooked; however, they are not merely elements documenting the construction dates of buildings, but also multi-layered records that reflect the spiritual life of the period, the craftsmanship tradition, social values, and the local aesthetic culture. By addressing the issue on the scale of a single village, this research highlights the significance of epigraphic material in rural settlements and reveals the reflections of written culture within the architectural memory of the countryside.

Within the scope of the study, a total of 14 inscriptions were documented in situ and analyzed with regard to script characteristics, application techniques, formal structures, material properties, and textual content. During the cataloging process, the inscriptions were arranged chronologically from the oldest to the most recent, thereby providing insights into the development of architectural production in the village over time. An examination of the texts shows that most of the inscriptions include the phrase “Mâshâ’Allâh” along with the construction date. This expression functions as a symbolic protective element for the building, while also offering meaningful information about its identity and the socio-cultural perspectives of its users.

The inscriptions are generally located on the front façades of the houses, in highly visible positions, and present limited ornamental features. Nevertheless, in some examples, symbolic objects such as ceramic plates were incorporated, directly reflecting local folk beliefs on the façades.

These findings demonstrate that the house inscriptions of Botsa hold a distinctive position as carriers of textual culture and symbolic expression in rural Anatolian architecture. Thus, the inscriptions should be regarded not only as architectural elements but also as written documents transmitting the cultural memory of their time. The study reveals that architectural records in rural settlements must be approached not only from an aesthetic perspective but also within their socio-cultural contexts, thereby making significant contributions to the fields of architectural history and cultural heritage studies.

Keywords: Botsa, Traditional Domestic Architecture, Inscription, Epigraphy.

Murat KARADEMİR 

Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Konya, Türkiye
karademir22@hotmail.com



Geliş Tarihi/Received: 31.07.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 16.09.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 29.09.2025

Cite this article: Karademir, M. (2025). Inscriptions and Textual Culture in the Traditional Houses of Botsa, *Journal of Palmette*, 8, 35-42.

Atıf: Karademir, M. (2025). Botsa Geleneksel Konutlarında Kitabeler ve Yazı Kültürü, *Palmet Dergisi*, 8, 35-42.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Anadolu'nun kırsal yerleşimlerinde yer alan sivil mimari örnekleri, yalnızca yapı elemanlarıyla değil, taşıdıkları yazıtlar ve kitabelerle de kültürel belleğin taşıyıcısı konumundadır. Özellikle konut cephelerinde yer alan kitabeler, inşa sürecine dair bilgiler sunmanın ötesinde, yerel estetik anlayışını ve zanaatkâr üretimini yansıtan somut belgelerdir. Botsa yerleşimindeki geleneksel konutlara ait kitabeler de bu çok katmanlı yapılarıyla dikkat çekmektedir.

Konya'nın Meram ilçesine bağlı Botsa (Güneydere), Konya il merkezine 45 km uzaklıktadır. Güneydere vadisinde yer alan yerleşme volkanik bir vadinin kuzey yönündedir (Bahar, 2021, s. 81). Botsa'nın geleneksel konut dokusu, vadinin oluşturduğu karşılıklı iki tepe ile ağırlıklı olarak kuzey yöndeki yamaçtaki yerleşim alanlarından oluşmaktadır (Karakul, 2017, s. 155). Geleneksel evler genel olarak zemin kat ve birinci kat olmak üzere iki katlıdır (Oktaç Beycan ve Özmertyurt, 2018, s. 63). Evlerin zemin katlarına, alçak seviyedeki sokaktan ya da bahçeden giriş sağlanmaktadır. Geleneksel yapı tekniklerinde olduğu gibi, Botsa'nın geleneksel evlerinde kullanılan yapı tekniğinin en önemli özelliği sadeliktir. Cephelerde; sıvasız taş duvarlar arasında görülen ahşap hatıllar, küçük pencereler, zemin kat açıklıkları, çıkmalı oda bölümleri, düz damlar ve bacalar, yapının sade güzelliğini oluşturan unsurlardır. Girişler doğrudan sokaktan sağlanmaktadır. Çok az sayıda örnekte görülen kitabeler ve süsleme panoları, cephelerin dikkat çekici özellikleri arasındadır.

Kitabeler, içerdikleri bilgi ile birlikte estetik yönleriyle de tarihi birer vesika niteliğindedir (Kunt ve Soy, 2020, s. 26). İlk inşa, tamir ve diğer faaliyetleri ifade etmek üzere özenle yapının ilk bakışta görülebilecek kısımlarına yerleştirilmektedir. Evler üzerinde yer alan kitabeler, yalnızca yapının inşa tarihini belgelemekle kalmamakta; aynı zamanda içerdiği ifadeler aracılığıyla nazara karşı bir tür korunma tedbiri olarak da işlev görmektedir (Aydın, 2019, s. 836). Özellikle "Mâşallah" içerikli ibarelerin yoğun biçimde tercih edilmesi, yapının dış dünyaya karşı manevi bir kalkanla çevrelendiği inancını yansıtmaktadır. Anadolu'da geleneksel konut mimarisinde süslemenin yanı sıra nazardan koruduğuna inanılan bu kitabeler "Mâşallah *nazarlığı*" olarak da adlandırılmaktadır (Budak, 2020, s. 179; Uçar, 2017, s. 223). Bu tür metinler, halk arasında koruyucu yazılar olarak kabul görmektedir (İnan, 1963, s. 3138). Dolayısıyla Botsa'daki kitabeler, yalnızca tarihî bir belge değil; aynı zamanda yerel inanç sisteminin mimariye yansımış hâli olarak değerlendirilmelidir.

Katalog

Katalog No: 1

Bulunduğu Yer: Botsa Mah. 24070. Sokak, No: 95

Kitabe Metni:

مأشالله / ١٢٣٣

Mâşallah / 1233 (1817-18)

Ayrıntılı Tanım: Enine dikdörtgen formlu kitabenin etrafı kalın bir silme ile çevrelenmiştir. İki satırdan oluşan kitabede satır arası enine bir silme ile ayrılmıştır. Kitabe celi sülüs hatla yazılmış olup, zemin oyma tekniğinde işlenmiştir.

Görsel 1.
Kitabe.



Katalog No: 2

Bulunduğu Yer: Botsa Mah. Güneydere Caddesi, No: 3

Kitabe Metni:

مأشالله / ١٢٤٩

Mâşallah / 1249 (1883-84)

Ayrıntılı Tanım: Kitabe bitişik nizamlı olan iki evden doğu taraftaki evin giriş cephesi üzerinde yer almaktadır. Nar formlu "Mâşallah" yazısı zemin oyma tekniğinde celi sülüs hatlıdır. "Mâşallâh" ibaresinde "mîm" ve "şîn" harflerinin keşîdeleri içiçe geçirilerek nar formu oluşturulmuş, ortaya "Allah" lafzı işlenmiştir.

Görsel 2.
Kitabe.



Katalog No: 3

Bulunduğu Yer: Botsa Mah. 24071 Sokak, No: 17

Kitabe Metni:

مأشالله / ١٣٠٧

Mâşallah / 1307 (1889-90)

Ayrıntılı Tanım: Taş üzerine kazıma tekniğinde işlenen kitabe celi sülüs hatlıdır. "Mâşallâh" ibaresinde "mîm" ve "şîn" harflerine bağlanan "elif" harfi daire şeklinde iki kademeli olarak "Allah" lafzını madalyon formda kuşatır.

Görsel 2.
Kitabe.



Katalog No: 4

Bulunduğu Yer: Botsa Mah. 24070. Sokak, No: 111

Kitabe Metni:

ماشاءالله/سن ١٣٣٤

Mâşallah / 1334 (1915-16)

Ayrıntılı Tanım: Yarım daire kemer formlu kitabe dıştan iki silme ile çevrelenmiştir. Kazıma tekniğinde işlenen kitabe celi sülüs hatlıdır. “Mâşâallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri iç içe geçirilerek yarım daire formu oluşturulmuştur.

Görsel 3.
Kitabe.



Katalog No: 5

Bulunduğu Yer: Botsa Mah. 24072. Sokak, No: 14A

Kitabe Metni:

ماشاءالله/ ١٩٢٧

Mâşallah / 1927

Ayrıntılı Tanım: Enine dikdörtgen formlu kitabenin etrafı kalın bir silme ile çerçevelenmiştir. Kitabe celi sülüs hatla yazılmış olup zemin oyma tekniğinde işlenmiştir.

Görsel 4.
Kitabe.



Katalog No: 6

Bulunduğu Yer: Botsa Mah. Güneydere Caddesi, No: 3

Kitabe Metni:

١٣٤٩

1349 (1931-32)

Ayrıntılı Tanım: Taş üzerine kazıma tekniğinde işlenmiş olan kitabe sadece tarih bölümünden oluşmaktadır. Kitabenin hemen üzerinde mavi tabak yer almaktadır.

Görsel 5.
Kitabe.



Katalog No: 7

Bulunduğu Yer: Botsa Mah. 24070. Sokak, No: 96

Kitabe Metni:

ماشاءالله/ 1937

Mâşallah / 1937

Ayrıntılı Tanım: Celi sülüs hatlı kitabe dıştan bir silme ile çevrelenmiş olup zemin oyma tekniğinde işlenmiştir. Armudi formlu “Mâşallah” yazısı zemin oyma tekniğinde celi sülüs hatlıdır. “Mâşallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri iç içe geçirilerek tepede armudi bir form oluşturulmuş, ortaya “Allah” lafzı işlenmiştir. Kitabe yüzeyi mavi boyalıdır.

Görsel 7.
Kitabe.



Katalog No: 8

Bulunduğu Yer: Botsa Mah. 24068. Sokak, No: 12

Kitabe Metni:

Mâşallah / 1937

Ayrıntılı Tanım: Enine dikdörtgen formlu kitabe dıştan ince bir silme ile çevrelenmiştir. Zemin oyma tekniğinde işlenmiş kitabe yüzeyi mavi boyalıdır. Kitabenin üzerindeki kartuş içinde profilden çizilmiş kuş motifi yer almaktadır.

Görsel 8.
Kitabe.



Katalog No: 9

Bulunduğu Yer: Botsa Mah. 24070. Sokak, No: 44

Kitabe Metni:

ما شاء الله / 1939

Mâşallah / 1939

Ayrıntılı Tanım: Enine dikdörtgen formlu kitabe kartuşunun solunda kazıma tekniğinde celi sülüs hatlı “Mâşallah” ibaresi, sağda mavi renkli tabak yer almaktadır. “Mâşallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri iç içe geçirilerek tepede yarım daire kemerli bir form oluşturulmuş, ortaya “Allah” lafzı işlenmiştir.

Görsel 9.
Kitabe.



Katalog No: 10

Bulunduğu Yer: Botsa Mah. Cihan Sokak, No: 38

Kitabe Metni:

Mâşallah / 1960

Ayrıntılı Tanım: Enine dikdörtgen formlu kitabe bulunduğu evin güney ve doğu cephelerinin birleştiği köşeye yerleştirilmiştir. Kitabenin güney cephede kalan bölümü dıştan kalın bir silme ile çevrelenmiş olup “Mâşallah” ibaresi yer almaktadır. Doğudaki kısımda dıştan kalın bir silme ile çevrelenmiş ve üzerine yalnızca tarih yazılmıştır. Kitabe taş malzeme üzerine kazıma tekniği ile işlenmiştir.

Görsel 10.
Kitabe.



Katalog No: 11

Bulunduğu Yer: Botsa Mah. Güneydere Caddesi, No: 1

Kitabe Metni:

ما شاء الله / ۱۹۶۱

Mâşallah / 1961

Ayrıntılı Tanım: Kitabe bitişik nizamı olan iki evden batı taraftaki evin giriş cephesi üzerinde yer almaktadır. Armudi formlu “Mâşallah” yazısı zemin oyma tekniğinde celi sülüs hatlıdır. “Mâşallâh” ibaresinde “mîm” ve “şîn” harflerinin keşideleri iç içe geçirilerek tepede armudi bir form oluşturulmuş, ortaya “Allah” lafzı işlenmiştir.

Görsel 11.
Kitabe.



Katalog No: 12

Bulunduğu Yer: Botsa Mah. 24070. Sokak, No: 37

Kitabe Metni:

Mâşallah Yapılış T. / 1963

Ayrıntılı Tanım: Enine dikdörtgen formlu kitabenin etrafı kalın bir silme ile çerçevesiyle. Tamamen Latin alfabesiyle ve kazıma tekniğiyle yazılan kitabenin yanında başka bir taş üzerinde yeşil-mavi renkli tabak yer almaktadır. Üç satıra ayrılan kitabenin alttaki sene ibaresinin yanında ayrı bir kartuş içinde çekiç motifi bulunmaktadır.

Görsel 12.
Kitabe.



Katalog No: 13

Bulunduğu Yer: Botsa Mah. 24071 Sokak, No: 136

Kitabe Metni:

ما شاء الله

Mâşallah

Ayrıntılı Tanım: Enine dikdörtgen formlu kitabe dıştan kalın bir silme ile çevrelenmiştir. Celi sülüs hatlı kitabe kazıma tekniğinde işlenmiş olup üzerindeki mavi boyaların döküldüğü izlenmektedir. Mâşallah ibaresinin üzerinde iki adet beş kollu yıldız motifi yer almaktadır. Üzerinde tarih bulunmamaktadır.

Görsel 13.
Kitabe.



Katalog No: 14

Bulunduğu Yer: Botsa Mah. 24073. Sokak, No: 4

Kitabe Metni:

ما شاء الله

Mâşallah

Ayrıntılı Tanım: Enine dikdörtgen formlu kitabe dıştan ince bir silme ile çevrelenmiştir. Celi sülüs hatlı kitabe kazıma tekniğinde işlenmiştir. Tarih bulunmamaktadır.

Görsel 14.
Kitabe.



Değerlendirme

Botsa yerleşimindeki geleneksel konutlarda yer alan kitabeler, yalnızca birer tarih verme veya dua aktarma aracı olmanın ötesinde, bölgenin toplumsal belleğini, inanç sistemini ve zanaatkar estetiğini yansıtan çok katmanlı kültürel göstergeler olarak değerlendirilebilir. Bu kitabeler, yapının inşa edildiği tarihsel bağlamı işaret etmekle kalmayıp, aynı zamanda o dönemdeki taş işçiliği anlayışını, dinsel referansların gündelik yaşama nasıl dâhil edildiğini ve halkın kendine özgü ifade biçimlerini de gözler önüne sermektedir. Söz konusu yazıtlar, Botsa'daki geleneksel mimari kültürün yalnızca fiziksel unsurlardan ibaret olmadığını, aynı zamanda anlam yüklü simgeler, yazıtlar ve süsleme teknikleriyle zenginleştiğini ortaya koymaktadır. Bu bakımdan geleneksel Botsa evlerini de tanımlayan en önemli unsurlardan biri kitabelerdir.

Bu kitabelerde ağırlıklı olarak yapının inşa tarihine yer verildiği, bununla birlikte nazar, uğursuzluk ve kötü niyetli bakışlara karşı korunma arzusu taşıyan ibarelerin sıklıkla kullanıldığı gözlemlenmiştir. "Mâşallah" ifadesi, hem dini referanslar üzerinden koruyucu bir anlam yüklenmekte hem de halk inançlarıyla iç içe geçmiş bir mimari anlayışın parçası olarak kitabelerde yer bulmaktadır (Uçar, 2017, s. 226). İçinde yaşanan mekânları dar ve karanlık olmaktan korumak, onlara sonsuzluk boyutu vermek için, konutların sokağa bakan cephelerinde "Mâşallah" ibaresine yer verilmiştir (Serinsu ve Taşkiran, 2000, s. 233).

Bu durum, Botsa'daki geleneksel konutların sadece fiziksel değil, manevi

bir güvenlik alanı olarak da kurgulandığını göstermektedir.

Çalışma kapsamında incelenen kitabelerden en erken tarihli H. 1233/ M. 1817 tarihli 24070. Sokak, No: 95'te bulunan ev cephesinde yer almaktadır. En geç tarihli kitabe ise 1963 yılına tarihlenmekte, 24070. Sokak, No: 37'deki ev cephesinde yer almaktadır. İncelenen kitabelerden Kat. No: 13 ve 14'ün üzerinde herhangi bir tarih bilgisi bulunmamaktadır. Kat. No: 7 (1937) ve 9'da (1939) incelenen kitabelerde tarih kısmı Latin rakamları ile yazılmıştır. Kat. No: 8 (1937), 10 (1960) ve 12'de (1963) ise metin ve tarih bölümleri tamamen Latin harf ve alfabesiyle yazılmıştır.

Kitabelerin konumlandırılması açısından bakıldığında, Botsa'daki örneklerin büyük çoğunluğunun ön cephede ya da sağır olmayan (pencereli veya kapılı) cephelerde yer aldığı tespit edilmiştir. Bu tercihin temelinde, kitabenin sadece bir yapı ögesi değil, aynı zamanda dışarıdan geçenlerin dikkatini çekecek biçimde görünür konumda yer almasıdır. Kitabeler hem yapının inşa tarihini ilan etmekte hem de içerdiği dini ve koruyucu ifadeler aracılığıyla yapıya anlam ve mana kazandırmaktadır. Bu yerleşim biçimi, yazının estetik ve işlevsel bir unsur olarak mimariye entegre edildiğini, yani kitabenin sadece içerik olarak değil, mekânsal bağlam içinde de anlam kazandığını ortaya koymaktadır.

Kitabelerin biçimsel formları incelendiğinde, Botsa evlerinde yaygın olarak enine dikdörtgen formun tercih edildiği görülmektedir (Kat. No: 1, 2, 5, 8, 9, 10, 12, 13 ve 14). Bu form, yazının yatay doğrultuda rahatça yerleştirilmesini ve cepheyle uyum içinde görünmesini sağlamaktadır. Özellikle kapı üstü veya giriş cephesi gibi yatay hatların belirgin olduğu alanlarda bu dikdörtgen form, hem estetik açıdan dengeli bir görünüm sunmakta hem de yazının uzaktan rahatça okunabilmesine imkân tanımaktadır. Yarım daire kemerli kitabe formları Kat. No: 3 ve 4'te görülmektedir. Kat. No: 6 düzgün olmayan dikdörtgen, Kat. No: 7 üçgen tepelikli ve Kat. No: 11 oval kenarlı ancak genel hatlarıyla kareye yakın bir form sergilemektedir.

Kitabe yazılarının bir kısmı armudi, bir kısmı nar, bir kısmı ise madalyon şeklinde istiflenmiştir¹. Bu formlar "Mâşallah" yazısı ile meydana getirilmiştir. Armudi formla yazılan "Mâşallah" örnekleri kitabe de görülmektedir (Kat. No: 7 ve 11). Bu formda "mîm" ve "şîn" harflerinin uzantıları iç içe geçirilerek tepede armudi bir form oluşturulmuş, ortaya "Allah" lafzı işlenmiştir. Armudun estetik bakımdan dengeli, rahatlatan bir şeklinin olması, alt tarafının geniş, üst tarafınınsa yumuşak hatlarla daralan bir şekilde olması ve istif yapmaya uygunluğu nedeniyle hat sanatında kullanılmıştır (Özkafa, 2015, s. 25). Nar formu istiflenen Kat. No: 2'de "Mâşallah" ibaresi "mîm" ve "şîn" harflerinin uzantıları iç içe geçirilerek nar formu oluşturulmuş, ortaya "Allah" lafzı işlenmiştir. Kat. No: 4'te daire formu istifleme görülmektedir. "Mâşallah" ibaresinde "mîm" ve "şîn" harflerine bağlanan "elif" harfi tam tur dolaşarak iki kademeli olarak "Allah" lafzını daire formunda kuşatmıştır. Katalog No: 1, 5 ve 7'de ise "Mâşallah" ibaresi dikdörtgen ve kare formu istiflenmiştir. Bu düzenlemede harfler yan yana istiflenerek doğrusal bir hat üzerine işlenmiştir (Budak, 2020, s. 201). Harflerin yan yana istiflendiği en yalın düzenlemedir.

Botsa evlerindeki kitabelerde kullanılan yazı karakterleri incelendiğinde, tüm örneklerde celi sülüs hattın tercih edildiği görülmektedir. Bu hat türü hem büyük puntolu hem de güçlü bir yazı formu olması dolayısıyla, yapı cephelerine yerleştirilen yazıtlar için son derece uygundur. Celi sülüs hatla yazılmış kitabeler, uzaktan bile rahatlıkla okunabilmekte; aynı zamanda yazıya mimari bir süsleme unsuru işlevi kazandırmaktadır. Özellikle "Mâşallah" ifadesinin bu hatla yazılması hem dinî hem görsel anlamda güçlü bir etki oluşturur. Bu kullanım, Botsa örneğinde hattın yalnızca bir yazı değil, aynı zamanda cephe mimarisinin bir parçası olarak görüldüğünü göstermektedir. Her ne kadar hat sanatı açısından yüksek bir teknik ustalık sergilenmese de Botsa'daki kitabelerde kullanılan yazı karakterleri, yerel taş ustalarının elinde şekillenmiş, bölgeye özgü bir üslubun oluştuğunu göstermektedir.

Botsa evlerindeki kitabelerde kullanılan malzemeler incelendiğinde, genellikle yöreye özgü yumuşak kalker veya tuf taşlarının tercih edildiği görülmektedir. Tuf kayalar, kolay işlenebilirliği açısından, yapı tekniklerinin çeşitliliğine izin vererek, yöresel yapı kültürünün zenginleşmesini sağlamakta ve köyün geleneksel mimari dilinin oluşumunda da ağırlıklı rol oynamaktadır (Bozkurt, 2015, s. 4; Karakul, 2017, s. 154). Bu taş türleri hem işlenmesinin kolay olması hem de duvar dokusuyla uyumlu bir bütünlük sağlaması bakımından kırsal mimariye yaygın biçimde kullanılmıştır. Söz konusu taşların yerel ocaklardan temin edildiği ve yapı inşası sırasında aynı taş ustaları tarafından yazıtların da işlendiği anlaşılmaktadır. Bu durum, kitabelerin dışarıdan getirilen hazır unsurlar değil, yapının inşa süreciyle eş zamanlı ve yerel malzeme-hazır üretildiğini göstermektedir. Zamanla hava koşulları nedeniyle bazı yüzeylerde aşınma başlasa da malzemenin yapıya entegre biçimde seçilmiş olması, bu kitabelerin uzun ömürlü olmasına katkı sağlamıştır.

Botsa'da belgelenen kitabelerin uygulama teknikleri incelendiğinde, beş örnekte zemin oyma (Kat. No: 1, 2, 5, 7 ve 8), dokuz örnekte ise (Kat. No: 3, 4, 6, 9, 10, 11, 12, 13 ve 14) yüzey kazıma yönteminin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Botsa evlerindeki kitabeler süsleme açısından değerlendirildiğinde, genel olarak oldukça sade bir anlayışın benimsendiği görülmektedir. Katalog No: 13'te "Mâşallah" ibaresinin üzerinde iki adet beş kollu yıldız motifi yer almaktadır. Yıldız eski devirlerden itibaren kullanılan simgeler olmakla birlikte geleneksel Türk evlerinin süsleme unsurlarından biri olmuştur (Taşkesenlioğlu, 2019, s. 11). Katalog No: 8'de kitabenin üzerindeki kartuş içinde kuş motifi yer almaktadır. Kuş motifi, İslam sanatında kutsal güzellik ve cennet sembolü olarak görülür (Özbek, 1999, s. 538). Yöre halkı tarafından kuş motifinin nazarlık olarak kullanıldığı ifade edilmekle birlikte, Safranbolu evlerinde de bu motifin aynı amaçla kullanıldığı görülmektedir (Gür ve Soykan, 2013, s. 105). Katalog No: 12'de ise kitabenin alt kısmında uç kısmı geniş ve düz bir çekiç motifi yer almaktadır. Bu işaretin yapı ustasının mesleki kimliğini simgelediği düşünülmektedir. Bu motiflerin dışında katalogda incelenen örneklerden üçünde (Kat. No: 6, 9 ve 12) kitabelerin yanında mavi ve yeşil renkli seramik tabaklar yer almaktadır. Bu uygulama, yöre halkı tarafından bereketi artırdığına (Aydın, 2008, s. 185) ve nazarı engellediğine inanılan bir gelenek olarak sürdürülmektedir (Bozkurt, 2016, s. 209).

İncelenen örneklerin çoğunda yazı alanı dışında herhangi bir bitkisel, geometrik veya figüratif motif kullanılmamış; yalnızca yazının kendisi ön planda tutulmuştur. Bu sadelik hem yerel ustaların teknik olanakları hem de bölgenin mimari kültüründe gösterişten uzak, işlev odaklı bir yaklaşımın benimsenmiş olmasıyla ilişkilendirilebilir. Bu durum, kitabelerin esasen bilgilendirici ve koruyucu bir işlev taşıdığını, estetik süsleme unsurundan çok, yapıya ruhani bir anlam yükleme amacıyla oluşturulduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Botsa'daki kitabeler, süsleme açısından zengin olmasalar da taşıdıkları anlam yoğunluğu ve yerel kimliğe ait yazı üsluplarıyla kültürel değer taşımaktadır.

Sonuç

Botsa yerleşimindeki geleneksel konutlara ait kitabeler, sanat tarihi ve epigrafi açısından önemli birer belge niteliği taşımaktadır. Bu kitabeler, yapının inşa tarihini belirtmekle sınırlı kalmayıp, içeriklerindeki ifadeler, yazı karakterleri, malzeme tercihleri ve konumlandırma biçimleriyle birlikte çok katmanlı bir kültürel anlatı alanı sunmaktadır. Genellikle yapıların giriş cephesinde, dikkat çeken bölgelere yerleştirilen bu yazıtlar, halk arasında nazara karşı korunma, bereket artırma ve manevi bir huzur sağlama amacıyla da kullanılmıştır. Kitabeler üzerindeki "Mâşallah", ifadesi ve bazen de sade formlarda yer alan semboller, bu yapıları sıradanlıktan öteye taşıyan, anlam yüklenmiş yaşam alanları hâline getirmiştir.

Yazı karakteri açısından incelendiğinde, Botsa'daki kitabelerde yaygın olarak celi sülüs hattının yerel ustalarca yorumlanmış biçimleri tercih

¹ İstif-form açısından detaylı bilgi için bkz. (Köşklü ve Kındığılı, 2024, s. 313;

Budak, 2020, s. 229; Aydın, 2019, s. 844).

edilmiştir. Bu uygulamalar her ne kadar hat sanatı açısından kusursuz olmasa da zamanla gelişen yerel bir yazı estetiğinin varlığını ortaya koymaktadır. Bu yönüyle kitabeler, yalnızca metin değil, aynı zamanda halk zanaatının bir parçası olarak değerlendirilmelidir. Kullanılan taş malzemenin yerel ocaklardan sağlandığı, kitabelerin yapı ile eş zamanlı üretildiği ve genellikle zemin oyma ya da yüzey kazıma gibi tekniklerle işlendiği görülmüştür.

Süsleme bakımından ise Botsa'daki kitabeler, dikkat çekici bir sadelik sergilemektedir. Figüratif veya bitkisel motifler nadiren kullanılmış; yazının kendisi başlı başına bir ifade aracı olarak öne çıkarılmıştır. Ancak bazı yapılarda yer alan seramik tabak gibi unsurlar, yapıya doğrudan anlam katmakta ve yerel halk inanışlarının mimariye yansımaları somutlaştırmaktadır. Bu tür semboller, mimari yüzeyde hem görsel hafıza hem de manevi koruma unsuru olarak varlık göstermektedir.

Mimarlık tarihine çoğunlukla büyük ölçekli anıt yapılar üzerinden yaklaşan geleneksel bakış açılarına karşılık, bu çalışma, taşra mimarisinin sessiz tanıkları olan kitabelerin de ne denli zengin ve çok boyutlu bir kültürel değer taşıdığını ortaya koymaktadır. Botsa'daki bu özgün yazıtlar, Anadolu'nun kırsal belleğinde saklı kalmış mimari ifadeleri görünür kılmakta ve gelecek çalışmalara ışık tutacak nitelikte bir zemin sunmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir; M.K. - Tasarım; M.K. - Denetleme; M.K. - Finansman; M.K. - Materyaller; M.K. - Veri Toplanması ve/veya İşlemesi; M.K.- Analiz ve/veya Yorum; M.K. - Literatür Taraması; M.K.. - Yazıyı Yazan; M.K.. - Eleştirel İnceleme; M.K.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept; B.B.-E.K.M. - Design; B.B.-E.K.M. - Supervision; B.B. E.K.M. - Fundings; B.B.-E.K.M. - Materials; E.K. - Data Collection and/or Processing; E.K.M. - Analysis and/or Interpretation; B.B.-E.K.M. - Literature Search; B.B. E.K.M. - Writing Manuscript; B.B.-E.K.M. - Critical Review; B.B.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

Aydın, D. (2005). Halk mimarisi bağlamında Kilistra'da (Gökyurt) yerleşme ve mesken nitelikleri. *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, 38. ICANAS, 1, 175-188.

Aydın, R. (2019). Ağın evleri üzerindeki kitabeler. O. Kunduracı & A. Yavuzylmaz (Eds.), *Yaşar Erdemir'e Armağan: Sanat Tarihi Yazıları* (ss. 833-853). Konya.

Bahar, H. (2021). Botsa (Güneydere) erken tarihi. *Karatay Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7, 81-108.

Bozkurt, T. (2015). Konya-Hatunsaray (Lystra) ve çevresindeki cami ve mescitler. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 55(1), 1-54.

Bozkurt, T. (2016). Konya-Gökyurt (Kilistra) köy odaları. *Millî Folklor Dergisi*, 14(109), 201-216.

Budak, A. (2020). 41 kere maşallah: geleneksel konut mimarisinde nazarlık olarak maşallah kullanımı ve istif çeşitleri. *Millî Folklor*, 16, 179-205.

Gür, D. & Soykan, A. N. (2013). Anadolu kültüründe nazar ve nazarlıklar: Safranbolu örneği. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 2 (3), 96-134.

İnan, A. (1963). Nazarlıklar. *Türk Folklor Araştırmaları*, 8(169), 3138.

Karakul, Ç. (2017). Bozkırda yeşeren köy-Botsa. *Yapı Dergisi*, 433, 154-158.

Köşklü, Z. & Kındıgılı, M. L. (2024). Geleneksel Erzurum evlerinde kitabeler. *Sanat Tarihi Dergisi*, 33 (1), 291-323.

Kunt, İ. & Soy, N. B. (2020). *Konya kitabeleri*. Konya: Selçuklu Belediyesi.

Oktaç Beycan, A. D. & Özmertyurt, G. (2018). Residential architecture af Botsa rural settlement in Konya-Turkey. *IOSR Journal Of Humanities And Social Science*, 23(08), 58-69.

Özbek, Y. (1999) The peacock figure and its iconography in medieval Anatolian Turkish art. 10th International Congress of Turkish Art (17-23 September 1995), Genève, 537-546.

Özkafa, F. (2018). Hat sanatında tasarım imkânları ve yöntemleri. *Derin Tarih Dergisi*, 13, 2-7.

Serinsu, A. & Taşkıran, H. İ. (2000). Osmanlı mimarisinde kültürel ifadelerin görsel kullanımı. *Dini Araştırmalar*, 2, 223-237.

Taşkesenlioğlu, M. Y. (2019). Tarihi Bayburt evlerinde kitabeler. *Bayburt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 3, 7-17.

Uçar, A. (2017). İnanç ve estetiğin bütünleşmesi: İzmir yapılarında “maşallah” yazılı nazarlıklar. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 2(17), 223-238.



Nurcan BAHARGÜLÜ 

Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat
Tarihi Bölümü, Konya,
Türkiye bahargulu05@hotmail.com

Osman KUNDURACI 

Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat
Tarihi Bölümü, Konya,
Türkiye okunduraci@selcuk.edu.tr



Geliş Tarihi/Received: 26.06.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 11.08.2025
Yayın Tarihi/Publication Date:
29.09.2025

Cite this article: Bahargülü, N. &
Kunduracı, O. (2025). Flower Beds in
Traditional Bolvadin Houses. *Journal of
Palmette*, 8, 43-55.

Atfı: Bahargülü, N. & Kunduracı, O. (2025).
Geleneksel Bolvadin Evlerinde Çiçeklikler.
Palmet Dergisi, 8, 43-55.

Açıklama: Bu çalışma Selçuk Üniversitesi Sosyal
Bilimler Enstitüsü'nde 2021 yılında tamamlanan
"Geleneksel Bolvadin Evleri" başlıklı doktora
tezinden geliştirilerek hazırlanmıştır. Tez
çalışmamda bana her konuda yardımcı olan
Danışmanım Prof. Dr. Osman Kunduracı'ya teşekkür
ederim.

Explanation: This study was developed from a
doctoral thesis titled "Traditional Bolvadin Houses"
completed at Selçuk University Institute of Social
Sciences in 2021. I would like to thank my advisor,
Prof. Dr. Osman Kunduracı, for his assistance in all
aspects of my thesis work.



Content of this journal is licensed under a
Creative Commons Attribution-
NonCommercial 4.0 International License.

Geleneksel Bolvadin Evlerinde Çiçeklikler

Flower Beds in Traditional Bolvadin Houses

Öz

Geleneksel Türk evinin plan şemasına göre şekil alan iç donatı elamanları oda ve sofanın konumuna göre değişiklik göstermektedir. Genellikle oda kapılarının arkasına yerleştirilen ve yüklüğün bir parçası olan çiçeklikler diğer donatı elamanları ile bir arada bulunmaktadır. Çiçeklik, yüklük ile kapaklı dolap arasında kalan kemerli bir niş açıklığıdır. Ahşap, çini, taş, maden, alçı ve kagir malzemeden yapıldıkları görülmektedir. Bu nişlerin içine süs eşyalarından vazo veya vazoda çiçek, kandil ve lamba gibi nesneler koyulmaktadır. Yörelere göre çiçeklik, şerbetlik, aynalık, mumluk, oyma dolap gibi farklı isimler almaktadır.

Genellikle yüklüğe bitişik olarak yapılan çiçeklikler Bolvadin evlerinde farklı bir uygulamaya ile karşımıza çıkmaktadır. Yüklükten bağımsız ayrı bir niş şeklinde duvara tek başına yerleştirilen çiçeklikler oda ve sofa arası bağlantıyı da sağlayan bir unsur olmuştur. Bu donatı elamanının ortasına yerleştirilen pencereler ile çiçeklikler daha özgün hale gelmiştir.

Yapılan arazi çalışmalarında 35 evden 105 adet çiçeklik örneği incelenmiştir. Bu çiçeklikler bulundukları konum ve formlarına göre iki başlık altında değerlendirilmiştir. Malzemenin çeşitli olması sebebiyle de ana başlıkların altına kullanılan malzemeye göre alt başlıklar oluşturularak değerlendirme yapılmıştır. Çiçeklikler pencere ve penceresiz şeklinde başlıklara ayrılmıştır. Bu başlıklar da kendi içinde malzemesine göre; tamamen ahşaptan olanlar, kenar bordürü ahşaptan iç kısmı alçıdan olanlar ve tamamen alçıdan inşa edilenler şeklinde gruplandırılmıştır. Daha önceki yapılan çalışmalarda bu konuya değinilmemiş olunması ve bir bütün olarak değerlendirilmemesi çalışmayı özgün kılmaktadır.

Geleneksel dokuyu koruyan ve içinde yaşayan halk ile bir bütünlük gösteren evlerin iç donatıları da sağlam bir şekilde korunarak günümüze kadar gelmiştir. Günümüzde kadar sağlam kalabilmiş bu örneklerin gelecek nesillere aktarılması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bolvadin, Geleneksel Ev, Çiçeklik, Şerbetlik, Aynalık

Abstract

The interior furnishings, which are shaped according to the floor plan of a traditional Turkish house, vary depending on the location of the rooms and the living room. Flower boxes, which are usually placed behind the doors of the rooms and are part of the storage space, are found together with other furnishings. The flower box is an arched niche between the storage space and the cupboard with a lid. They are made of wood, tile, stone, metal, plaster, and brick. Decorative items such as vases, flowers in vases, oil lamps, and lamps are placed inside these niches. Depending on the region, flower boxes are known by different names such as sherbet box, mirror box, candle box, and carved cabinet.

Flower stands, which are usually built adjacent to the storage room, appear in Bolvadin houses with a different application. Flower stands, which are placed on the wall independently of the storage room as a separate niche, have become an element that also provides a connection between the room and the sofa. The flower stands have become even more unique with the windows placed in the middle of this decorative element.

In the fieldwork conducted, 105 examples of flower boxes were examined from 35 houses. These flower boxes were evaluated under two headings according to their location and form. Due to the variety of materials used, subheadings were created under the main headings according to the material used for the evaluation. The flower boxes were divided into two categories: those with windows and those without windows. Within these categories, they were grouped according to the material used: those made entirely of wood, those with wooden edges and plaster interiors, and those made entirely of plaster. The fact that this subject has not been addressed in previous studies and has not been evaluated as a whole makes this study unique.

The interior furnishings of these houses, which preserve the traditional fabric and reflect the unity with the people living within them, have been well-preserved and have survived to the present day. The aim is to pass on these examples, which have remained intact to this day, to future generations.

Keywords: Bolvadin, Traditional House, Flower Pot, Sherbet Pot, Mirror Frame

Giriş

Tabiattaki ağaçlar ve çiçeklere her zaman ayrı bir önem veren Türkler, konar-göçer yaşama kültürüne sahip olmaları sebebiyle yaşadıkları ortamları güzelleştirme çabası içinde olmuşlardır. Doğadaki farklı çiçeklere anlamlar yükleyip sanatın her alanında bunları stilize ederek kullanmışlardır. İnsanların doğumundan ölümüne kadar doğada var olan çiçekleri bir iletişim aracı olarak tasvir ettikleri görülmüştür.

İnsanoğlunun ilk yerleşim yerlerine bakıldığında yaşadıkları evlerin önlerine genişçe bir avlu ve bu avlunun etrafını bağ-bahçe ile donattıkları görülür. Genellikle su yapılarının etrafına çiçekler ekmişlerdir. Yaşadıkları alanları bitkiler ile güzelleştiren insanoğlu daha sonraları evlerinin iç donatı elamanlarına da bunları stilize ederek yansıtmışlardır.

Özellikle Uygur dönemi tapınak ve sarayların bahçelerine çiçekler ve yenilebilir meyvelerin ekildiği ve bunların dere, kanal, ark ve havuz sistemi ile sulandıkları bilinmektedir. Duvarlara yapılan freskler ve kadınların üzerine giydiği çiçekli etek ve elbiselerin üzerine işlenen motifler bunun en güzel ifadesidir (Esin, 1983, ss. 137,139; Özcan, 2010, ss. 18, 19, 20, 257; Sertyüz, 2021, s. 349). Bu kullanım alanlarının benzerleri Osmanlı saray bahçelerinde de karşımıza çıkmaktadır. Bahçelerde ağaçlar, çiçekler ve meyvelere yer verdikleri görülmüştür. Yetişen ağaçlar içinde en çok servi ağacı tercih edilirken, çiçeklerden gül, sümbül, karanfil ve lalenin yaygın olarak ekildiği dikkati çekmektedir. Bu tarzda motifler süsleme sanatında da sık kullanılmıştır. Osmanlı saray hayatını yansıtan minyatürlerde de vazoda çiçekler, karanfil, lale ve sümbüller yer almaktadır (Atasoy, 2002, ss. 70,71; Sertyüz, 2021, s. 349). Uygur minyatürlerinde elinde adak çiçeği tutan vakıfçı, Uygur prensi ve rahipleriyle başlayan bu gelenek Osmanlıda da devam ettirilmiştir. Fatih Sultan Mehmet'in elinde koklayarak tuttuğu gül ve devamında birçok tasvirde uygulanan bu gelenekte özellikle lale, karanfil ve sümbül tercih edilmiştir (Atasoy, 2002, ss. 46,98,130).

Çiçeklerin hemen her çeşidi stilize edilerek sanatın bütün alanında uygulama alanı bulmuştur. Geleneksel evlerin iç donatı elamanlarından yüklük, çiçeklik, dolap kapakları ve tavan yüzeylerinde süsleme amaçlı kullanılmıştır. Büyük ölçekli yalı ve konaklarda daha gösterişli çiçek demetlerine yer verilirken, kırsal alanlara inşa edilen evlerin iç donatılarında genellikle daha zarif ve gerçekçi motifler tercih edilmiştir. Ahşap üzerine uygulanan bu motifler oyma-kabartma, kazıma ve ajur tekniği ile yapılmıştır. Tarihsel süreç içerisinde bulunduğu ortamı güzelleştirmeye araç edilen çiçekler, Geleneksel Türk evlerinde çiçekliklerde konumlandırılmıştır.

Çiçeklik, evlerin sofa ve oda bölümlerinde, duvar içine oyulmuş veya yerleştirilmiş iç bükey nişlerdir. Başka bir ifadeyle, eski evlerde süs eşyası konulan raflı oyuklardır. Ahşap, maden, cam, alçı ve kagır malzemelerden yapılmış içine vazo ve çiçek koymaya yarayan raflı ve bir kemer ile sonlanan bu duvar oyuklarını ve süslü hücreler olarak da tanımlamak mümkündür (Arseven, 1975, s. 396; Hasol, 1995, s. 120).

Bu nişlerin içinde doğa resimleri, perde veya farba, kandil, vazo ve vazodan çıkan çiçek buketleri gibi süsleme motiflerine yer verilmiştir. Çiçeklikler bulundukları bölgelere ve kullanımına göre farklı isimler almışlardır. Afyonkarahisar'da "çiçeklik, aynalık, mumluk", Konya'da "aynalık", Kayseri'de "şerbetlik", Şanlıurfa'da "camhane, camlık", Uşak'ta "oyma dolap", gibi farklı isimlerle anılmaktadır. Malzeme ve form olarak farklılık gösterse de bütün yörelerde işlevleri aynıdır. Niş kısmının içine ayna, saat, sürahi, vazo ve vazoda çiçek, kitap, bardak, mum ve küçük biblo tarzı eşyalar yerleştirildiği de görülmektedir (Kunduracı, 2016, s. 5).

Çiçeklikler; Geleneksel Türk evlerinde yüklüğe bitişik olarak yapılan sabit donatı elamanlarıdır. Oda kapılarının arkasına konumlandırılan yüklüklere bitişik olarak, genellikle ahşap raf, çiçeklik, gusülhane, musandıra ve ambar gibi bölümler bir arada verilmiştir. Birçok işleve

sahip olan yüklükler odalar arasında ses ve ısı yalıtımı da sağlamaktadır (Kuban, 2018, s. 216).

Yüklüğün kelime anlamı; gece kullanılan yatak ve yorgan gibi eşyaların gündüz toplanıp yerleştirildiği, önü açık ya da kapaklı geniş dolaplara verilen isimdir (Alper, 1990, ss. 62,63). Bu bölüm oda duvarını boydan boya kaplamaktadır. Bölgelere ve dönemlere göre farklılık göstermektedir. Oda kapılarının açılış yönüne göre yerleştirilen yüklük ve yüklüğün bir parçası olan çiçeklikler raf ve yüklük arasında kalmaktadır.

Genellikle bir bütün olarak inşa edilen yüklük ve elemanları bazı bölgelerde ayrı bir biçimde tasarlanmıştır. Geleneksel Bolvadin evlerinde uygulanan çiçeklik formları alışılmışın dışında yüklükten bağımsız bir biçimde yapıldıkları görülmektedir. Sofa ile oda arasında görsel iletişimi sağlayan ve duvarlara tek başına inşa edilen çiçekliklerin orta kısmında pencere bulunmasıyla da dikkat çeken özgün örneklerdir.

Araştırma kapsamında incelenen 35 evde 105 adet çiçeklik tespit edilmiştir. Bu evlerden sadece birinde çiçeklik yüklüğe bitişik olarak yapılmıştır. Özgün olmayan bu örnek de restorasyon çalışmalarında yenilenmiştir. Evler tek, iki veya üç katlı olarak inşa edilmiştir. İki ve üç katlı örneklerde zemin ve ara kat sofarlarında çiçeklikler yer alırken tek katlı örneklerde bu uygulama görülmemektedir. Oda içinde bulunan çiçekliklerin ortasındaki pencereler sofaya açılmaktadır. Böylelikle oda ile sofa arasındaki görsel iletişimi çiçeklikler sağlamaktadır. Bu pencerelerin servis penceresi ve aydınlatma amaçlı olarak da kullanıldığı düşünülmektedir.

İlk ortaya çıktığı dönemlerde işlevselliği ön planda olan çiçekliklerin zaman içinde bunu kaybedip estetik amaçlı kullanılmış oldukları düşünülmektedir. Oda içindeki çiçekliklerin diğer nişlerden ayırt edici en önemli özelliği daha büyük ölçekli yapılmış olmasıdır. Ahşap iskeletli iç bükey nişlerden oluşan düz, yuvarlak veya sivri kemer ile sonlanan çiçekliklerin niş kısımlarının içleri alçı siva ile kapatılmıştır. Dikey dikdörtgen formlu çiçeklikler üç ana bölümden oluşmaktadır. Bunlar; altlık, niş ve tepelik şeklindedir. Altlıklar, oval veya düz olarak tasarlanmıştır. Bunun yanı sıra niş kısmı oval olup, kemerleri yerleştirildiği alana göre şekillenmektedir. Tepelikler ise ikili ve üçlü taç şeklinde sonlanmaktadır. Niş içinde yer alan küçük raflar mumluk olarak kullanılmaktadır. Bazı çiçeklik nişlerinin içinde kare ve dikdörtgen formlu pencere açıklıkları bulunmaktadır.

Yöntem

Bolvadin'in sokakları, evleri, çeşmeleri ve diğer yapıları ile özgün bir sokak dokusuna sahip olması, çalışma alanının belirlenmesinde etkili olmuştur. Yapılan arazi çalışmalarında geleneksel dokusu bozulmamış evlerin olması çalışma konusunun belirlenmesinde önemli bir etkenidir. Literatür çalışmasında bölgedeki evlerin daha önce incelendiği fakat evlerin iç donatılarında çiçeklikler ile ilgili detaylı bir çalışma yapılmadığı tespit edilmiştir. Günümüze sağlam ulaşan evlerde bulunan çiçekliklerin malzeme ve teknik, plan ve form özelliklerinin özgün nitelikler göstermesi makale konusunun sınırlandırılmasını anlamlı kılmıştır.

Bolvadin evlerini bir bütün olarak ele alan çalışmaların devamı niteliğinde hazırlanan bu çalışmada sadece evlerde bulunan çiçekliklere odaklanılmıştır. Örnekler ev sahiplerinden ve Belediye'den alınan izinler doğrultusunda yerinde incelenmiştir. Fotoğraflar detaylı bir biçimde yazar tarafından çekilmiş ve ölçüleri alınmıştır. Çiçeklikler formlarına göre kendi içinde gruplandırılmıştır.

Çalışmada 35 ev incelenmiş ve bu evlerden 105 adet çiçeklik örneği çalışmaya dahil edilmiştir. Her evde birden fazla çiçeklik olduğu tespit edilmiştir. Kendi içinde benzer ve farklılıkları olan örneklerden sadece birer adet alınarak gerekli tabloya eklemesi yapılmıştır. Her biri kendi içinde form ve malzemeye göre gruplandırılarak alt başlıklar halinde incelenmiştir. Değerlendirmede ise diğer bölgelerle karşılaştırılması yapılarak çiçeklikler pencereli, penceresiz ve yüklüğe bitişik veya bağımsız olarak ele alınmıştır. Bu örnekler de aynı zamanda malzemeye

göre tasnif edilerek tamamen ahşaptan olanlar, dış bordürü ahşaptan niş kısmı alçıdan olanlar ve tamamen alçıdan olanlar şeklinde detaylı bir şekilde incelenmiştir. Örnekler tablolar eşliğinde ele alınmış, benzerleri de karşılaştırmalı tablo şeklinde eklenmiştir. Son bölümde ise kullanılan kaynakçalar eklenmiştir.

Bolvadin evlerindeki çiçeklikler Bağımsız niş şeklinde pencereci olanlar

Anadolu Türk evinde yüklüğe bitişik olarak yapılan çiçeklikler yüklük ile raf arasına yerleştirilen nişler şeklinde yapılmışlardır. Farklı bölge ve yörelere göre de bu uygulama değişiklik göstermektedir. Geleneksel Türk evinde yüklükten bağımsız yapılan çiçeklik örnekleri oldukça az görülen bir uygulamadır.

İncelenen örnekler arasında, bu başlık altında toplamda 28 adet ev bulunmakta olup 64 adet çiçeklik örneği ele alınmıştır. Çiçekliklerin 58 adedi tamamen ahşaptan yapılırken 6 adedinin ise kenar bordürü ahşap, niş kısmı alçıdandır. Bu gruptaki çiçekliklerin ortak özelliği yüklükten bağımsız ve orta kısımlarında penceresinin bulunmasıdır. Bu pencereler kare ve dikdörtgen formu olup oda ile sofa arasındaki bağlantıyı sağlayan küçük açıklıklardır. Daha çok görsel iletişim amaçlı tasarlanan bu açıklıkların, işlevleri kullanım amacına göre de değişiklik göstermektedir.

Tamamen ahşaptan pencereci olan örnekler

Malzemeye göre gruplandırılan başlık altında 25 evde yer alan toplam 58 adet¹ pencere açıklığı bulunan çiçeklik incelenmiştir. Bazı evlerde çiçeklik nişleri bir adet iken, bazı evlerde üç veya dört adet bulunmaktadır (Tablo 1). Yüklüklerden bağımsız bir şekilde tek başına inşa edilen çiçeklikler, tamamen ahşaptan olup orta kısımlarında pencere yer almaktadır. Çiçeklikler altlık, niş ve tepelik şeklinde üç bölümden oluşmaktadır. Pencerelerin her iki yanında altlı üstlü küçük raflar yer almakta ve bu raflar mumluk olarak kullanılmaktadır.

Çiçekliklerin tepelik bölümleri genellikle süslü ve gösterişlidir. Tepelikleri taç şeklinde düzenlenmiş 10 adet örnek bulunmaktadır². Bu evlerin bazı örneklerinde taç kısımları tekli veya üçlü olarak tasarlanmıştır. Evlerin üst kat odalarında bulunan bu elemanlar tamamen ahşaptan yapılmıştır. Taçların uç kısımları yukarıya doğru kademeli ve volütlü olarak yükselmektedir. Alt bölümler ise dışa taşkın ve düz formudur. Nişin ortasında yer alan pencerenin her iki yanına birer veya ikişer adet karşılıklı mum koymak için raflar yerleştirilmiştir. Niş genellikle yarım daire biçiminde bir kemer ile sonlanmaktadır. Kemer karnı ise ince çıtalarla çift sıra şeklinde doldurulmuştur. Bu grupta incelenen Ahmet Derya Akçakır Evi ile İhsan Boyacı Evlerinin çiçeklikleri diğer örneklerden farklı bir tasarıma sahiptir. Altlık bölümleri çift kapaklı dolap şeklinde düzenlenmiştir. Bazı örneklerin ise niş kısımları sivri bir kemer ile sonlanmaktadır³.

Kenar bordürü ahşaptan, niş kısmı alçıdan pencereci olan örnekler

Kenar bordürü ahşaptan, niş kısmı alçıdan pencereci örneğin yer aldığı 4 adet evde⁴ toplam 6 adet çiçeklik örneği ele alınmıştır. Ahmet Özdemir ve Mustafa Köse Evlerinin ikişer adet çiçekliği bulunmaktadır (Tablo 2). Bu çiçekliklerin ortak özelliği dikdörtgen formu olup niş içinde pencerelerin yer almasıdır. Üç bölümlü olarak tasarlanan çiçeklikler altlık, niş ve tepelik bölümlerinden meydana gelmektedir. Altlık, genellikle yarım daire şeklinde oval formu veya düz olarak tasarlanmıştır. Nişlerin

iç kısmı ise yarım daire biçimindeki bir kemerle sonlanmaktadır. Tepelik kısımları ise düz, tekli ya da üçlü taç formunda tasarlanmıştır.

Kemer bordürü ahşaptan, niş kısmı alçıdan olan çiçekliklerin orta kısmında yer alan pencere açıklıkları, çok nadir rastlanılan bir uygulamadır. Bu grubun en güzel örnekleri, Hatice Eroğlu Evi ve Mustafa Köse Evlerinin üst kat odalarındaki çiçekliklerdir. Bu çiçekliklerin niş kısmında yer alan pencereler, onararak büyük ölçekli açılır-kapanır çift kanat şeklinde değiştirilmiştir. Niş kısmı, yarım daire bir kemer ile sonlanmaktadır.

Bu grup içinde değerlendirilen bir diğer örnek ise Ahmet Özdemir evinin çiçekliği olup bölge evlerinde başka bir örneğine rastlanılmamıştır. Dikdörtgen formu çiçekliğin alt kısmı hafif dışa taşkın olup tepelik bölümü düz bir biçimde tasarlanmıştır. Niş içinde küçük ölçekli bir pencere açıklığı bulunan her iki yanına birer adet küçük mum konulan raflar yer almaktadır. Yarım daire şeklinde sonlanan nişin kemeri üç dilimlidir. Bu özellik diğer çiçekliklere göre özgün ve tektir.

Bağımsız niş şeklinde penceresi olanlar

Bolvadin evlerindeki çiçekliklerin çoğu yüklükten bağımsız olarak yapılmıştır. Nişler dikey dikdörtgen formu olup sofa ile oda arasındaki duvarlara yerleştirilmiştir.

Bu başlık altında incelenen çiçeklikler de kendi içinde üç alt grup da incelenmiştir. Bunlar; tamamen ahşaptan olanlar, niş kısmı alçıdan kenar bordürü ahşaptan veya tamamen alçıdan olanlar şeklindedir. Bu grupta toplamda 23 evden 40 adet çiçeklik örneği ele alınmıştır.

Tamamen Ahşaptan Penceresiz Olan Örnekler

Bu başlık altında 14 evden 21 adet çiçeklik⁵ incelenmiştir. Bu grupta yer alan çiçeklikler dikey dikdörtgen formu olup niş kısmı yarım daire bir kemer ile sonlanmaktadır. Kemer karnı çift sıra ince çıtalarla doldurulmuştur. Kemer üzengilerinin uçları ise aşağıya doğru yönelen sarkıtlarla bitirilmiştir. Bazı örneklerde tepelik bölümleri tekli ya da üçlü taç formunda tasarlanmışken, bazılarında ise düz satıl ile tamamlandığı görülmektedir. Nişin içindeki altlı üstlü olarak yerleştirilen küçük raflar mumluk olarak kullanılmaktadır. İncelenen örnekler arasında, Metin-Hesna Pektaş Evinde aynı form ve tipte üç adet çiçeklik dikkat çekmektedir (Tablo 3).

Kenar bordürü ahşaptan, niş kısmı alçıdan penceresiz olan örnekler

Bu grupta, 8 adet evden 16 adet⁶ çiçeklik örneği ele alınmıştır. Çiçeklikler, dikdörtgen formu olup niş kısmı alçıdan düz veya dilimli şekilde tasarlanmıştır. Tepelik bölümleri genellikle düz veya yarım daire kemerlidir. Altlık bölümleri ise yarım daire formu veya düz olarak dışa taşkın biçimde tasarlanmıştır. Bazı örneklerin mihraba benzer şekilde yapıldığı görülmektedir. Bu uygulama Ahmet Cevdet Ersoy, Ayşe Eskici ve İbrahim Fevzi Özsoy Evlerinin oda içindeki çiçekliklerinde görülmektedir. Bu grupta yer alan çiçekliklerin, tepelik kısımları bulunmayıp düz olarak sonlanmaktadır (Tablo 4).

Tamamen alçıdan penceresiz olan örnekler

İncelenen 35 adet evden sadece 2 evde⁷ 3 çiçeklik olduğu tespit edilmiştir. Bu grupta yer alan örnekler, diğer örneklerden farklı bir tasarıma sahiptir. Musa Pektaş Evindeki, alçıdan yapılan çiçekliğin onarım esnasında yenilendiği görülmektedir. Oldukça büyük ölçekli olan çiçeklik başoda içinde yer almaktadır. Niş kısmında küçük ölçekli raflar olup tepelik kısmı

1 Tamamen ahşaptan olan örnekler; Cengiz Sayın Evi, Ahmet İhsan Türk Evi, İlyas Taytak Evi, Hatice Eroğlu Evi, Gül Duran Evi, Müzehher Çayır Evi, Faruk Gönbe Evi, İhsan Boyacı Evi, Ekrem İhsan Bağcı Evi, Ahmet Derya Akçakır Evi, Mehmet Karagöven Evi, Abdül-Hayriye Kocasoy Evi, Abdülkadir Dudu Eroğlu Evi, Abdülkadir Özkal Evi, Raziye Hamamcıoğlu Evi, Ayşe Dudu Gemicci Evi, Şehri Pektaş Evi, Metin-Hesna Pektaş Evi, Ali Gönbe Evi, Yusuf Ziya Köksöy Evi, Haydar Süleyman Pektaş Evi, Ethem Naci Akşahin Evi, Ali Osman Köksöy Evi, Yakup Koyuncu Evi ve Hacı Aşgar evlerinin çiçeklikleri tamamen ahşaptandır.

2 Çiçekliğin tepelik kısmı taç şeklinde olan örnekler; Gül Duran Evi, Mehmet Karagöven Evi, Abdülkadir Dudu Eroğlu Evi, İlyas Taytak Evi, Ayşe Dudu Gemicci Evi, Ahmet İhsan Türk Evi, Müzehher Çayır Evi, Metin Hesna Pektaş Evi, Yusuf Ziya Köksöy Evi ve Ethem Naci Akşahin evleridir.

3 Ahmet İhsan Türk Evinin kuzeydoğu odasında yer alan çiçeklik diğer örneklerden farklı yapılmıştır. Dikdörtgen formu olan çiçekliğin taç kısmı düz olup niş içinde pencere açıklığı bulunmaktadır. Pencere

üzerinde niş sivri kemer ile sonlandırmaktadır. Kemerin karnı, bitkisel süslemelerle bezeli mukarnas biçiminde düzenlenmiştir.

4 Bu gruptaki Evler; Haydar Süleyman Pektaş Evi, Ahmet Özdemir Evi, Hatice Eroğlu Evi ve Mustafa Köse Evi'dir.

5 Tamamen ahşaptan penceresiz olan örnekler; Ahmet İhsan Türk evi, Ahmet Özdemir evi, İlyas Taytak evi, Gül Duran evi, Müzehher Çayır evi, Ahmet Hatice Pektaş evi, Faruk Gönbe evi, İhsan Boyacı evi, Abdülkadir Özkal evi, Şehri Pektaş evi, Metin-Hesna Pektaş Evi, Yusuf Ziya Köksöy Evi, Yakup Koyuncu Evi ve Hacı Aşgar Evlerinin çiçekliklerde bu uygulamaya yer verilmiştir.

6 Kenar bordürü ahşaptan, niş kısmı alçıdan penceresiz olan örnekler; Haydar Süleyman Pektaş evi, İlyas Taytak evi, Hatice Eroğlu evi, Raziye Pektaş evi, Ahmet Cevdet Ersoy Evi, Ayşe Eskici Evi, İbrahim Fevzi Özsoy Evi, Hasan Basri Ede Evi'dir (Tablo 4).

7 Tamamen alçıdan penceresiz olan örnekler; Ayşe Dudu Gemicci Evinin başodasındaki çiçeklik ile Musa Pektaş Evinin güneybatı köşede bulunan başoda çiçeklikleri tamamen alçı malzemeden inşa edilmiştir.

ise yarım daire kemer ile sonlanmaktadır. Kenar bordürü meandır ve zikzak motifleri ile çevrilidir. Düz bir tepelik ile sonlanan çiçekliğin niş kısmında küçük raflar bulunmaktadır.

Ayşe Dudu Gemici Evinin başodasında bulunan çiçeklik ise Musa Pektaş Evininkine göre daha küçük ölçeklidir. Tamamen alçıdan olan çiçekliğin tepelik bölümünde, oyma-kabartma tekniği ile yapılmış bitkisel süslemelere yer verilmiştir (Tablo 5).

Yüklüğe bitişik ve tamamen ahşaptan penceresiz olan örnekler

İncelenen Bolvadin evlerindeki çiçekliklerin tamamına yakını yüklükten bağımsız niş şeklinde inşa edilmiştir. Bu grup içinde sadece Ekrem İhsan Bağcı evinin başodasındaki çiçeklik, yüklüğe bitişik yapılmıştır (Görsel 1). Odanın güney duvarına yerleştirilen yüklük ve çiçeklik birlikte tasarlanmıştır. Özgün olmayan yüklük ve çiçekliğin yenilendiği fakat onarım esnasında özgün haline bağlı kalınmaya çalışılmıştır. Dikdörtgen formulu olan çiçeklik nişi yarım daire bir kemer ile sonlanmakta ve iki raflı olan nişin iç kısmı oldukça sade bırakılmıştır.

Görsel 1.

Ekrem İhsan Bağcı Evi Yüklük ve Çiçekliği.



Değerlendirme

Malzeme ve teknik

Geleneksel Bolvadin evlerinin iç donatı elemanlarından olan çiçekliklerde ahşap malzeme yoğun olarak kullanılmıştır. Bunun yanında alçı malzemeye de yer verilmiştir. Sofa ve oda içinde bulunan çiçeklikler, malzeme ve forma göre üç ana başlıkta incelenmiştir. Malzemeye göre tamamen ahşaptan ve alçıdan olan örnekler kendi içinde de alt başlık oluşturmaktadır.

Tamamen ahşaptan yapılan çiçekliklerin ortak özelliği ahşaptan niş kısmının içinde kare veya dikdörtgen formulu pencerelerin yer almasıdır. Görsel iletişim ve servis penceresi olarak işlev gören bu bölümler, sofa ile oda arasındaki bağlantıyı sağlamaktadır. Aynı zamanda sofanın aydınlatılması içinde yapıldığı düşünülmektedir.

İncelenen bu çiçekliklerin, ahşap yüzeylerindeki süslemeler oyma ve alçak kabartma tekniğinde yapılmıştır. Tepelik bölümlerinin yüzeylerindeki motiflerde ise kazıma tekniğindedir. Bunun yanında eğri kesim ve ajur tekniğini de kullanılmıştır. Çiçekliklerin birçoğunda çakma ve çatma teknikleri uygulanmıştır. Tepelik bölümlerinde ve yanlarında torna işi, sarkıtlı süsleme motiflerine yer verilmiştir.

Çiçekliklerin niş kısmında yer alan alçı üzeri süslemeleri kabartma ve kalıp baskı tekniği ile işlenmiştir. Bu özellikleri taşıyan üç örnek bulunmaktadır.

Biçim ve görünüş

Sofa ve oda duvarlarına, bağımsız şekilde tek başlarına yerleştirilen çiçeklik nişleri dikey dikdörtgen formudur. Bölge evlerinde, iki grup çiçeklik örneği vardır. Birincisi niş kısmında penceresi olanlar, ikincisi ise niş kısmında penceresi bulunmayanlardır. Bu başlıklarda kendi içinde alt başlıklar halinde incelenmiştir. Niş kısmı içinde penceresi olan

çiçeklikler, Bolvadin evlerine özgü örneklerdir.

Yapılan araştırmalarda, farklı bölgelerde pencereli örneklerin olmadığı görülmektedir. Bu pencereler, sofa ile oda arasındaki bağlantıyı sağlayan küçük ölçekli açıklıklardır. Tamamen ahşaptan niş kısmı pencereli olan örneklerde, pencerelerin her iki yanına altı üstlü küçük ölçekli raflar mumluk olarak kullanılmıştır. Üç bölümlü olarak tasarlanan çiçeklikler; altlık, niş ve tepelik kısımlarından meydana gelmektedir. Alt bölümleri genellikle dışa taşkın yarım daire veya oval formudur. Bunun yanında, alt kısmı düz olan örnekler de bulunmaktadır. Nişlerin iç kısımları yarım daire formudur. Tepelik bölümleri taç şeklinde ikili veya üçlü olarak tasarlanmıştır. Bu grup içinde yer alan çiçeklikler bölgede yer alan diğer evlerdeki örneklerle benzerlik göstermektedir. Fakat niş kısmı içinde pencereli olan örnekler Bolvadin'e özgü olup diğer bölgelerde benzerleri tespit edilememiştir. Pencereli olan örnekler genellikle büyük konak tarzında olan evlerde olup diğer evlere göre daha yoğun kullanım alanı bulmuştur. Tek katlı ve küçük ölçekli evlerde pencere açıklıklı çiçeklik kullanımı daha az olduğu tespit edilmiştir. Bu tip pencereli örnekler çiçeklik fonksiyonu dışında görsel iletişim, servis penceresi ve haremlik-selamlık anlayışının da etkili olduğunu göstermektedir. Bolvadin evlerinde her oda da bir adet ocak bulunmaktadır. Ev hanımları oda içinde pişirdikleri ikramlıkları sofaya servis etmek için bu pencere açıklıklarını kullanmaktadırlar. Evin erkeği ikramlıkları alıp misafire verirken ev hanımı gelen misafiri görmemektedir. Bir nevi görsel iletişim sağlamak için yapılmıştır. Bu olgu mahremiyet duygusunu da beraberinde getirmiştir. Ahmet Özdemir Evinin zemin ve üst kat sofası ile Hatice Eroğlu Evinin üst kattaki dış sofanın batı duvarındaki çiçeklik ile Yusuf Ziya Köksoy Evinin üst kat sofasının batı duvarında dikdörtgen formulu derin nişli olup bu uygulamaya örnek gösterilebilir. Bu grup içinde yer alan tamamen ahşaptan pencereli ve kenar bordürü ahşap niş kısmı alçıdan pencereli olan örnekler kendi içinde plan ve süsleme özellikleri olarak benzetilmektedir.

Ahmet Özdemir Evinin üst kat dış sofa bölümünde yer alan çiçekliğin alt bölümü diğer örneklerden farklı yapılmıştır. Alt bölüm çift kapaklı olup dolap şeklinde bir düzenleme görülmektedir. Kemer nişi ise kavislidir. Bu örneğin benzeri ise Yusuf Ziya Köksoy Evinin üst kat dış sofasının batı duvarındaki çiçeklikte de görülmektedir. Her iki örneğin tepelik kısımları tek taç şeklinde olup yan bordürleri boğumlu kum saati şeklinde tasarlanmıştır.

İncelenen örnekler arasında tamamen ahşaptan pencereli 25 adet evde 58 adet çiçeklik örneği ele alınmış olup kenar bordürü ahşaptan niş kısmı alçıdan pencereli 4 adet evden 6 çiçeklik örneği çalışmaya dahil edilmiştir. Bu grup içinde yer alan örneklerin benzerleri farklı bölgelerde de görülmektedir. Sadece Isparta'daki Doğancı Mahallesi, 2435 numaralı sokakta yer alan evin çiçeklik nişi içerisine küçük bir pencere açıklığı olduğu tespit edilmiştir. Bolvadin evlerindeki gibi olmasa da açıklığın bulunması bakımından benzerlik gösterir (Demirci, 2011, s. 166).

Bir diğer grupta ele alınan ikinci başlıkta; tamamen ahşaptan penceresiz 14 adet evde 21 adet çiçeklik örneği incelenmiştir. Tamamen ahşaptan, penceresiz olan örnekler dikey dikdörtgen forma sahiptir. Üç bölümden oluşan çiçekliklerin altlık, niş ve tepelik bölümleri bulunmaktadır. Genellikle altlık bölümü düz ve oval formudur. Niş kısmında yarım yuvarlak kemer ve at nalı kemer kullanılmıştır. Sadece Ahmet İhsan Türk Evinin zemin kat odasındaki çiçeklik nişi dilimli bir kemer ile sonlanmaktadır. Tepelikler üçlü dilimler ve düz bir yatay şekilde bitirilmiştir. Üçlü tepelik İlyas Taytak Evi ve Metin Hesna Pektaş evlerindeki oda içi çiçekliklerinde kullanılmıştır. Diğer bölgelere bakıldığında ise bu formda yapılmış örneklerle rastlanılmıştır. Bunlar; Çankırı da Abuşgil Evi ile Niyazi Bey evlerinde (Harmanbaşı ve Sağdıç, 2018, s. 235), Uşak'ta Ali Osman Tosun Evi (Sayan, 1997, s. 28), Sivrihisar'da Şamdanlar Evi (Sayan, 2009, s. 70), Konya-Beyşehir'deki Erdoğanlar Antikacısı (Hidayetoğlu, 2013, s. 295) Rize'deki Mehmet Şehirli Evi (Ataman ve Konakoğlu, 2022, s. 176) ve Bolu- Fethiye Sarı bina (Eroğlu, 2009, s. 331) evlerinin çiçeklikleri de ahşaptan ve penceresiz olup yüklükten bağımsız yapıldıkları tespit edilmiştir. Bolvadin'de Gümüşağalar evinin baş odasında bulunan çiçekliğinde tamamen ahşaptan penceresiz olarak yapıldığı görülmektedir (Aktuğ

Cömertler ve Oğuz, 2018, ss.1772, Foto.23) (Tablo 6).

Bu grupta yer alan Ahmet Özdemir Evi ile İhsan Boyacı Evlerinin çiçeklikleri form olarak diğerlerinden farklıdır. Bölge evlerinde sadece bu iki örneğin altlık bölümünde çift kanatlı dolap bulunmaktadır. Tamamen ahşaptan olan bu iki örneğin kemer formları da birbirinden farklıdır. İhsan Boyacı evinin niş içinde yer alan kare formlu pencere açıklığı yapılan onarımlarda kapatılmıştır. Alt kısmı çift kanatlı dolap şeklinde tasarlanan çiçekliklerin benzerleri; Sivrihisar evlerinden Zaimoğlu Konağı ve Yazıcıoğlu Konağının çiçeklik formları ve altlığının kapaklı olması Bolvadin evleri ile benzemektedir (Sayan, 2009, ss. 68,143). Benzer örnekler Uşak evlerinde de rastlanılmıştır. Ali Osman Tosun ve Murat Dokur evlerinin çiçekliklerinin de altlıkları kapaklı dolaplıdır (Sayan, 1997, ss. 28,46). Konya evlerinde de bu tür uygulamalara yer verilmiştir. Konya Karatay Mutfağı, Beyşehir Hacı Akif Evi ve İzzet Koyunoğlu Evinin çiçekliklerinde de alt bölüm kapaklı dolap şeklinde işlev görmektedir (Kunduracı, 1995, s. 59; Aygör, 2015, ss. 299,300., Kunduracı, 2024, ss. 16-17). Aynı şekilde Beyşehir- Ağmazlar evinin çiçekliği de tamamen ahşaptan olup altlık bölümü çift kapaklıdır (Kunduracı ve Yavuzylmaz, 2021, s. 226) Isparta Tahir Paşa Konağında da bu uygulama mevcuttur (Demirci, 2011, s. 163). Erzurum Yaşar İkizler Evi (Köşklü ve Kındığılı, 2018, s. 694), Tokat Bey Sokak Evi (Paç ve Binan, 2019, s. 288) ve Kayseri M. Deneme Evlerinde (Tali, 2010, s. 81) görülmektedir. İzmir Kiraz -Yağlar bölgesindeki Ömer Ağa (Şükrü Bey) evindeki çiçekliğin altlık bölümü de çift kanatlı dolap şeklinde olması ile benzemektedir (Cömertler Aktuğ, 2023, s.97, Foto.7), (Tablo 7).

Kenar bordürü ahşaptan, niş kısmı alçıdan, penceresiz olan grupta 8 evden 16 adet çiçeklik ele alınmıştır. Bu grupta yer alan çiçekliklerin genellikle tek katlı evlerin oda içine konumlandırılmış olduğu görülmektedir. Sofa kısmında bulunan örnekler ise oldukça az sayıdadır. Üç bölümden oluşan çiçekliklerin alt kısımları oval olup üstleri düz olarak tasarlanmıştır. Ebat olarak tamamen ahşaptan yapılan örnekler göre daha büyük ölçeklidir. Niş kemerleri at nalı ve yarım daire kemer ile sonlanmaktadır. Niş içinde karşılıklı ve altlı-üstlü küçük raflar mumluk olarak kullanılmaktadır. Bu grupta yer alan çiçekliklere benzer formda yapılmış olanlar; Bolu- Gerede Evler (Güler, 2021, s. 72), Afyon Mehmet Ali Keleş evi (Aktuğ ve Oğuz, 2018, s. 1776) Muğla-Ula Bekir Ağa Konağı (Kozak, 2014, s. 227) ve Erzincan Kemaliye evlerinde (Keskin ve Yıldırım, 2024, ss. 175, 176, 178-181, 183, 184) karşımıza çıkmaktadır. Antalya Osman Efendi evi ve Osman Yüksel Serdengeçti evlerindeki çiçeklikler de benzer formda yapılmıştır (Ceylan, 2007, ss.238,356, Foto.129,365). İzmir Kiraz-Yağlar evlerinden Ömer Ağa (Şükrü Bey) evindeki çiçeklik kenar bordürü ahşaptan, niş kısmı alçıdan yapılması ile Bolvadin evlerine form olarak benzemektedir (Cömertler Aktuğ, 2023, s.97, Foto.7) (Tablo 8).

Bu başlıkta incelenen çiçekliklerin kemer bölümlerinin niş yüzeyi farklıdır. Bazı örnekler dilimli kemer şeklinde niş içine mihrap görünümü verirken bazıları ise raflı olarak tasarlanmıştır. Nişin iç kısmı dilimli ve mihrap görünümlü olanlar; Ahmet Cevdet Ersoy Evi, Ayşe Eskici Evi ve İbrahim Fevzi Özsoy Evlerinin çiçeklikleri bu özelliklerde yapılmışlardır.

Haydar Süleyman Pektaş Evi, İlyas Taytak Evi, Hatice Eroğlu Evi ve Hasan Basri Ede evlerinin çiçeklikleri form ve niş düzeni bakımından benzerlik göstermektedir. Dikey dikdörtgen formlu olan çiçeklikler yarım daire bir kemer ile sonlanmaktadır. Altlık bölümleri oval ve dışa taşkındır. Taç kısımları ise düzdür. Raziye Pektaş Evinin çiçekliği de diğerlerine göre daha sade olup raf kısmı azdır.

Üçüncü grupta tamamen alçıdan penceresiz olan 2 evden 3 adet çiçeklik örneği incelenmiştir. Dikey dikdörtgen formlu olan çiçekliklerin ortak özelliği tamamen alçıdan yapılmış olmalarıdır. Musa Pektaş evinde iki adet, Ayşe Dudu Gemici evinde ise bir adet örnek bulunmaktadır. Musa Pektaş evindeki çiçeklikler, Ayşe Dudu Gemici evinin çiçekliğine göre daha büyük ebatlı ve yüksektir. Ayrıca Musa Pektaş evinin çiçeklik kemerleri at nalı kemer formlu ve kenar bordürleri süslemelidir. Ayşe Dudu Gemici evinin ise, dilimli bir kemer ile sonlanıp kemer köşelikleri de süslemelidir. Raf sayıları ise Musa Pektaş evine göre daha fazla olduğu

gözlemlenmektedir. Her iki evinde çiçeklikleri üst katta olup başoda içine konumlandırılmıştır. Üç örneğinde taç bölümü düz ve altlık bölümü oval olarak yapılmıştır. Bu tip çiçekliklerin benzerleri; Amasya- Merzifon Hamdi Basmacı ve Mehmet Kutlu Evleri (Boy, 2017, s. 451) Nevşehir-Avanos Körükçüler Konağı (Esmer, 1992, s. 35), Isparta (Uşma, 2021, s. 254), Karaman Tartan Konağı (Kasap, 2023, s. 513) ve Sivas Mihralı Bey Konağı'nda da görülmektedir (Kemikli, 2024, s. 408). Antalya'daki Solaklar Evi, Nazmi Yıldırım Evi ve Ak Evlerdeki çiçeklikler (Ceylan, 2007, ss. 207, 266, 391, Foto.68,185,435) ile Isparta'daki Mehmet Ali Işık, Demiralay Konağı ve Sermet Mahallesi Evlerindeki (Demirci, 2011. 166,167) çiçeklikler yükükten bağımsız bir niş şeklinde yapılmış olması Bolvadin Evleri ile benzerlik gösterir (Tablo 9).

Üçüncü ana başlıkta ele alınan, yüklüğe bitişik ahşaptan penceresiz olan grupta ise tek bir örnek olan Ekrem İhsan Bağcı Evinde yer almaktadır. Bu örnekte onarım esnasında yenilendiği tespit edilmiştir. Ahşaptan penceresiz olan örneğin alt bölümü oval olup, tepelik kısmı düzdür. Niş içi iki katlı raf şeklinde düzenlenmiştir. Bu formda yapılan bazı örnekler; Antalya- Akseki Hacı Güzeller Evi (Kunduracı, 2002, s. 269), Denizli-Serinhisar Hüseyin Çoğan Evi (Kunduracı, 2006, s. 253) ve Muğla-Yatağan Hasan Özsan Evi, Arif Ali Çelik Evi, Hamit Çakmak Evi, Eğitim Şükrü Mersin Evi, Kâmil Ağa Konağı (Kunduracı, 2007, ss. 74, 84, 89, 124, 127,) evlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Antalya'daki Sabit Başman Evi ve Faik Kayhan evlerinin çiçeklikleri yüklüğe bitişik olması sebebiyle Bolvadin Evleri ile benzemektedir (Ceylan, 2007, ss.295, 323, Foto. 244, 299). Denizli'den Hacı Süleyman evinin çiçekliği yüklüğe bitişik ve alt kısmı oval formlu olup kemeri ise at nalı şeklinde olması ile benzemektedir (Levi, 2009, s.176, Res.23) (Tablo 10).

Süsleme

Bolvadin evlerinin iç donatı elemanlarından biri olan çiçekliklerinde süsleme tepelik bölümlerinde yoğun olarak kullanılmıştır. İkili ve üçlü olarak tasarlanan tepelik bölümlerinin yüzeylerinde bitkisel, geometrik ve nesnel tasvirlerle yer verilmiştir.

Düz atkı kemer biçiminde tasarlanan örneklerin de yatay silmelerinde, plaster şeklindeki neo-klasik üslup etkisinde süslemeler yapıldığı düşünülmektedir. Kemer nişleri, yarım yuvarlak formlu ve mukarnas şeklinde olup nişlerin iç kısımları ve yüzeylerde süslemeler bulunmaktadır. Ayşe Dudu Gemici Evi'nin oda içindeki çiçekliği tamamen ahşaptandır (Görsel 2). Tepelik bölümünün ortasında iki yana dağılan bitkisel dallar ve yapraklar spiral volütler oluşturmaktadır.

Görsel 2.

Ayşe Dudu Gemici Evi



Ahşap süslemelerin yoğun olduğu bir diğer örnek ise Ahmet İhsan Türk Evi'nin başodasında bulunan çiçeklikte görülmektedir. Dikdörtgen formlu olan çiçekliğin niş, kemer ve kemer köşeliklerinde, bitkisel ve geometrik süslemeler kabartma-oyma veya kazıma tekniğinde yapılmışlardır. "S ve C" kıvrımlarından oluşan yapraklar ve dallar, vazodan çıkar vaziyette verilmiştir. Kemer karni ise, zikzak motifleri ile çevrilidir (Görsel 3,4).

Görsel 3.*Ahmet İhsan Türk Evinin Baş Oda Çiçekliğindeki Süsleme Motifleri***Görsel 4.***Ahmet İhsan Türk Evi Çiçekliğinin Tepelik Bölümündeki Süslemeler*

Ahşap süslemenin dışında bölge evlerindeki çiçekliklerde az da olsa alçı süslemeye de yer verilmiştir. Alçı, çiçeklik nişlerinin içini dolduran bir sıva malzemesi olmasının yanında kemer köşeliklerinde de süsleme ögesi olarak tercih edilmiştir. Süsleme motiflerinde kalıp-baskı, kabartma ve applike teknikleri kullanılmıştır.

Çiçekliklerin kemer köşeliklerinde alçıdan yapılan gülbezek, gülçe, çarkıfelek ve rozetler kalıp tekniği ile yapılmış olup sonradan köşelere applike edilmiştir. Ahmet Özdemir Evi'nin üst kat başoda içindeki çiçekliğin kemer köşeliklerinde (Görsel 5), Ayşe Dudu Gemici Evi'nin başodasındaki tamamen alçı süsmeli çiçekliğin taç kısmında rozet, bitkisel dallar ve yapraklar (Görsel 6), Hatice Eroğlu Evi'nin sofa ve odalarındaki çiçekliğin kemer köşeliğinde rozet ve çarkıfelek motifleri (Görsel 7) ile Haydar Süleyman Pektaş (Görsel 8) ve Mustafa Köse Evi'nin oda içindeki çiçekliklerin kemer köşeliğinde alçı kalıptan rozetler applike tekniğinde sonradan monte edildiği görülmektedir (Görsel 9).

Görsel 5.*Ahmet Özdemir Evi Çiçekliğindeki Alçı Süslemeler***Görsel 6.***Ayşe Dudu Gemici Evi***Görsel 7.***Hatice Eroğlu Evi Çiçeklik Çarkıfelek Süslemesi***Görsel 8.***Haydar Süleyman Pektaş Evi Çiçeklik Süslemesi***Görsel 9.***Mustafa Köse Evi Çiçekliğindeki Rozet Süslemeler*

Musa Pektaş Evinin başodasında bulunan çiçeklik de tamamen alçıdan olup kenar bordürlerinde zikzak ve meandır motifleri kalıp tekniği ile işlenmiştir. Plan ve süsleme açısından nadir örneklerden biridir. Evin sofa ve oda içlerinde, çiçeklikler birbirlerine benzer form ve süslemede yapılmıştır (Görsel 10).

Görsel 10.

Musa Pektaş Evi Oda ve Sofa Çiçeklikleri



Sonuç

Geleneksel Bolvadin evlerinin kendine özgü bir mimari kurgusu ve süsleme özelliği bulunmaktadır. Plan özelliği bakımından dış sofalı, iç sofalı ve orta sofalı yaygın olarak kullanılmıştır. Evler genellikle tek, iki veya üç katlı olarak inşa edilmişlerdir. Kat durumları ve plan özelliklerine göre iç donatı elemanları da şekil almıştır. İç donatı elemanlarının birçoğu ahşap malzemeden yapılmış olup oldukça süslemelidir. Çiçekliklerde malzeme olarak genellikle ahşap ve alçı tercih edilmiştir.

Geleneksel Türk evlerinin iç donatı elemanlarından olan yüklükler mahremiyet olgusundan dolayı genellikle oda kapılarının hemen arkasına konumlandırılmıştır. Yüklüğün elemanlarından olan çiçeklikler de yüklüğe bitişik olarak yapılmakta ve bir bütün olarak incelenmektedir. Fakat Bolvadin evlerinde çiçeklikler yüklüklerden bağımsız olup başka bir duvara tek başına niş şeklinde yerleştirilmiştir. Tek olarak inşa edilen bu nişlerin birçoğunun ortasında kare ve dikdörtgen formlu pencereler bulunmaktadır. Bu pencereler Bolvadin evlerine özgü olup diğer bölgelerde pek görülmez. Evin içinde yaşayan halk bu pencereleri oda-sofa arasında servis yapmak, görsel iletişimi sağlamak veya eve geleni görmek için “kim geldi pencereleri” şeklinde kullandıklarını dile getirmektedirler. Plan ve form bakımından farklı tasarlanan çiçekliklerin; şerbetlik, mumluk gibi işlevleri de bulunmaktadır. Üç bölümden oluşan çiçekliklerin altlıkları düz ve oval olarak tasarlanmıştır. İki örneğin de alt kısımları çift kapaklı dolap şeklindedir. Tepelik kısımları ise ikili, üçlü dizilmiş veya düzdür. Süslemeler bu bölümlerde yoğunlaşmıştır. Bitkisel ve geometrik süslemeler kazıma veya oyma-kabartma tekniği ile işlenmiştir.

Çiçekliklerde ahşap süslemenin yanında, niş kısımları alçıdan ve tamamı alçıdan olan örneklerin kemer köşeliklerinde geometrik ve bitkisel süslemeler işlenmiştir. Kemer köşeliklerinde kalıp-baskı tekniği ile yapılan gülbezek, gülçe, çarkıfelek ve kabara motifleri applike tekniğinde yapılmıştır.

Alçı üzerine yapılan süslemelere; Ahmet Özdemir Evi, Hatice Eroğlu Evi, Haydar Süleyman Pektaş Evi, Mustafa Evi ile Ayşe Dudu Gemici Evlerinin tepelikleri ve kemer köşelerinde girift olarak “S ve C” kıvrımları ile yapraklar bir arada verilmiştir. Bunun yanı sıra Hatice Eroğlu Evinin çiçekliğinin kemer köşeliğinde tek başına çarkıfelek motifi applike olarak yapılmıştır. Haydar Süleyman Pektaş ve Mustafa Köse Evlerinin çiçekliklerinde ise gülbezek motifi yoğun biçimde tercih edilmiştir. Musa Pektaş Evinde yer alan iki adet çiçekliğin ise yan bordürlerinde meandır motifi işlenmiştir. Süsleme yönünden sade olan çiçeklikler daha çok

işlevsel amaçlıdır. Bu örneklerin dışında birçok örnekte pencere olmayıp, daha çok şerbetlik ve mumluk olarak kullanılmıştır. Bolvadin evleri, bulunduğu konum ve geleneksellik açısından kendine özgü bir mimari ve süsleme anlayışına sahiptir. Özgün örnekleri bünyesinde taşıması ve geleceğe aktarılması sağlanmalıdır.

Tamamen Ahşaptan Pencere Olan Örnekler

				
Cengiz Sayan Evi Çiçekliği	Ahmet İhsan Türk Evi Çiçekliği	İlyas Taytak Evi Çiçekliği	Hatice Eroğlu Evi Çiçekliği	Gül Duran Evi Çiçekliği
				
Müzehher Çayır Evi Çiçekliği	Faruk Gönbe Evi Çiçekliği	İhsan Boyacı Evi Çiçekliği	Ekrem İhsan Bağcı Evi Çiçekliği	Ahmet Derya Akçakır Evi Çiçekliği
				
Mehmet Karagüven Evi Çiçekliği	Abdil Hayriye Kocasoy Evi Çiçekliği	Abdülkadir Dudu Eroğlu Evi Çiçekliği	Abdülkadir Özkal Evi Çiçekliği	Raziye Hamamcıoğlu Evi Çiçekliği
				
Ayşe Dudu Gemici Evi Çiçekliği	Şehri Pektaş Evi Çiçekliği	Metin Hesna Pektaş Evi Çiçekliği	Ali Gönbe Evi Çiçekliği	Yusuf Ziya Köksöy Evi Çiçekliği

				
Süleyman Pektaş Evi Çiçekliği	Ethem Naci Akşahin Evi Çiçekliği	Ali Osman Köksoy Evi Çiçekliği	Yakup Koyuncu Evi Çiçekliği	Hacı Aşgar Evi Çiçekliği

Tablo 1: Tamamen Ahşaptan Pencere Olanlar

Kenar Bordürü Ahşaptan Niş Kısmı Alçıdan Pencere Olan Örnekler				
				
Haydar Süleyman Pektaş Evi Çiçekliği		Ahmet Özdemir Evi Çiçekliği		
				
Hatice Eroğlu Evi Çiçekliği		Mustafa Köse Evi Çiçekliği		

Tablo 2: Kenar Bordürü Ahşaptan Niş Kısmı Alçıdan Pencere Olanlar

Tamamen Ahşaptan Penceresiz Olan Örnekler				
				
Ahmet İhsan Türk Evi Çiçekliği	Ahmet Özdemir Vakıf Evi Çiçekliği	İlyas Taytak Evi Çiçekliği	Gül Duran Evi Çiçekliği	Müzehher Çayır Evi Çiçekliği

				
Ahmet Hatice Pektaş Evi Çiçekliği	Faruk Gönbe Evi Çiçekliği	İhsan Boyacı Evi Çiçekliği	Abdülkadir Özkal Evi Çiçekliği	Şehri Pektaş Evi Çiçekliği
				
Metin Hesna Pektaş Evi Çiçekliği	Yusuf Ziya Köksoy Evi Çiçekliği	Yakup Koyuncu Evi Çiçekliği	Hacı Aşgar Evi Çiçekliği	

Tablo 3: Tamamen Ahşaptan Penceresiz Olanlar

Kenar Bordürü Ahşaptan, Niş Kısım Alçıdan Penceresiz Olan Örnekler				
				
Haydar Süleyman Pektaş Evi Çiçekliği	İlyas Taytak Evi Çiçekliği	Hatice Eroğlu Evi Çiçekliği	Raziye Pektaş Evi Çiçekliği	Ahmet Cevdet Ersoy Evi Çiçekliği
				
Ayşe Dudu Gemici Evi Çiçekliği	Ayşe Eskici Evi Çiçekliği	İbrahim Fevzi Özsoy Evi Çiçekliği	Hasan Basri Ede Evi Çiçekliği	

Tablo 4: Kenar Bordürü Ahşaptan, Niş Kısım Alçıdan Penceresiz Olan Örnekler

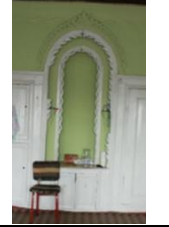
Tamamen Alçıdan Penceresiz Olan Örnekler					
					
Musa Ahmet Pektaş Evi Çiçekliği			Ayşe Dudu Gemici Evi Çiçekliği		

Tablo 5: Tamamen Alçıdan Olan Örnekler

Karşılaştırma Tabloları

				
Çankırı- Abuşgil Evi ve Niyazi Bey Evi Çiçeklikleri (Harmanbaş & Sağdıç, 2018, s. 235)			Uşak-Ali Osman Tosun Evi (Sayan, 1997, s. 28)	Sivrihisar- Şamdanlar Evi Çiçekliği (Sayan, 2009, s. 70).
				
Konya-Beyşehir Erdoğanlar Antikacısı (Hidayetoğlu, 2013 s. 295).			Rize-Mehmet Şehirli Evi (Ataman & Konakoğlu, 2022, s. 176)	Bolu- Fethiye Sarı bina Evi (Eroğlu, 2009, s. 331)
				Bolvadin- Gümüşağalar Evi (Aktuğ Cömertler & Oğuz, 2018: s.1772)

Tablo 6: Tamamen Ahşaptan Penceresiz Çiçeklik Örneklerinin Farklı Bölge Evleri ile Karşılaştırılması.

					
Konya- İzzet Koyunoğlu Evinin Çiçeklikleri (Kunduracı, 2024, s. 16,17)		Beyşehir- Ağmazlar Evi (Kunduracı & Yavuzylmaz, 2021, s. 226)	Erzurum- Yaşar İkizler Evi (Köşklü & Kındıgılı, 2018, s. 694)	Tokat- Bey Sokak Evi (Paç & Binan, 2019, s. 288)	İzmir- Ömer Ağa (Şükrü Bey) Evi (Cömertler Aktuğ, 2023, s.97)

Tablo 7: Alt Kısım Çift Kanatlı Çiçeklik Örneklerinin Farklı Bölge Evleri ile Karşılaştırılması.

				
Bolu- Gerede (Güler, 2021, s. 72)	Afyon- Mehmet Ali Keleş Evi (Aktuğ ve Oğuz, 2018, s. 1776)	Muğla- Ula Bekir Ağa Konağı Muammer Bey Evi (Kozak, 2014, s. 227)	Erzincan -Kemaliye Hüseyin Avni Güven Evi (Keskin & Yıldırım, 2024, s. 183)	Antalya- Osman Efendi Evi (Ceylan, 2007, s. 238, Fot. 129)

Tablo 8: Kenar Bordürü Ahşaptan, Niş Kısmı Alçıdan Çiçeklik Örneklerinin Diğer Bölge Evleri ile Karşılaştırılması.

					
Amasya- Merzifon- Hamdi Basmacı ve Mehmet Kutlu Evi Çiçekliği (Boy, 2017, s. 451)	Nevşehir- Avanos- Körükçüler Konağının Çiçekliği (Esmer, 1992, s. 35)	Isparta Evinde Bulunan Gemi Figürlü Çiçeklik (Uşma, 2021, s. 254)	Karaman- Tartan Evi (Kasap, 2023, s. 513)	Sivas- Mihrali Bey Konağı Şerbetliği (Kemikli, 2024: 408).	
					
Antalya- Solaklar, Nazmi Yıldırım ve Ak Evler (Ceylan, 2007, s. 207, 266, 391)	Isparta- Mehmet Ali Işık, Demiralay Konağı ve Sermet Mahallesi'ndeki Evler (Demirci, 2011, s. 166,167)				

Tablo 9: Tamamen Alçıdan Penceresiz Örneklerin Diğer Bölge Evleri ile Karşılaştırılması.

				
Antalya- Hacı Güzeller Evi (Kunduracı, 2002, s. 269)	Denizli- Serinhisar Hüseyin Çoğan Evi Çiçekliği (Kunduracı, 2006, s. 253)	Muğla- Yatağan Hasan Özsan Evi (Kunduracı, 2007, s. 74)	Antalya- Sabit Başman Evi (Ceylan, 2007, s. 295, Fot. 244)	Denizli- Hacı Süleyman Evi (Levi, 2009, s. 176, Res. 23)

Tablo 10: Yüklüğe Bitişik Ahşaptan Penceresiz Örneklerin Farklı Bölge Evleriyle Karşılaştırılması.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir; NB-OK, Tasarım; NB-OK, Denetleme; OK-NB, Finansman; S.Ü. BAP, Materyaller, NB-OK- Veri Toplanması ve/veya İşlemesi; NB-OK Analiz ve/ veya Yorum; NB-OK- Literatür Taraması; NB-OK, Yazıyı Yazan; NB-OK- Eleştirel İnceleme; NB-OK.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.
Finansal Destek: Bu çalışma Selçuk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) koordinatörlüğü tarafından 19103001 nolu Doktora tez projesi olarak desteklenmiştir. Katkı sağlayan Selçuk Üniversitesi BAP çalışanlarına teşekkür ederim.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept; NB-OK, Design; NB-OK, Supervision; OK-NB, Fundings; S.Ü. BAP, Materials; NB-OK, Data Collection and/or Processing; NB-OK, Analysis and/or Interpretation; NB-OK, Literature Search; NB-OK, Writing Manuscript; NB-OK, Critical Review; NB-OK.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: This study was supported by the Scientific Research Projects (BAP) Coordination Office at Selçuk University as a doctoral thesis project under the number 19103001. I would like to thank the BAP staff at Selçuk University for their contributions..

Kaynakça

- Aktuğ E. C. & Oğuz D. (2018). *Bolvadin Geleneksel Evleri ve Süslemeleri*. Bolvadin Araştırmaları 1, Eğitim Yayınevi.
- Aktuğ, E. C. (2023). Yok Olmaya Yüz Tutmuş Geleneksel Mimari: İzmir- Kiraz Yağlar Evleri. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(1), 94-706.
- Alper, B. (1990). *Kemaliye (Eğin) Yerleşme Dokusu ve Evleri Üzerine Bir Araştırma* (Tez No: 14257). [Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Arseven, C. E. (1975). Çiçeklik. *Sanat Ansiklopedisi* (c. 1, s. 396). Milli Eğitim Basımevi.
- Ataman, M. & Konakoğlu Z. N. (2022). Geleneksel Evlerde Sabit Donatılar. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 7(1), 163-178.
- Atasoy, N. (2002). *Hasbahçe, Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek*. Kitap Yayınevi.
- Aygör, E. (2015). *19. Yüzyıl Sonu ile 20. Yüzyıl Başlarında Konya Evlerinin Mimari Gelişimi ve Değişimi* (Tez No: 422537). [Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Bahargülü, N. (2021). *Geleneksel Bolvadin Evleri*. [Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Boy, E. Ş. (2017). Geleneksel Merzifon Evleri. *Türk ve İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(12), 442-456.
- Ceylan, E. (2007). *Antalya'nın Akseki ve Elmalı İlçelerindeki Türk Dönemi Sivil Mimarlık Örneklerindeki Süsleme Özellikleri* (Tez No: 214955). [İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Demirci, D. (2011). *Isparta Evleri*. T.C. Isparta Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Eroğlu, E. (2009). *Bolu İl Merkezinde Bulunan Eski Evler* (Tez No: 257445). [Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Esin, E. (1983). Uygur Sanatı. *Türk Ansiklopedisi*. c. XXXIII, Ankara, 132-141. Fasikül 265.
- Esmer, M.A. (1992). *Avanos'un Eski Türk Evleri*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Güler R. (2021). Geleneksel Gerede Evleri. *AHBVÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(5), 63-78.
- Harmanbaşı, T., & Sağdıç, Z. (2018). *Geleneksel Türk evinde Ahşap Süslemeler: Kese Köy Evleri Örneği*. Ö. Karakul, A. Dalkıran (Ed.), *İnternational Art Craft Space Proceedings Book*. Konya.
- Hasol, D. (1995). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. Yem Yayınları.
- Hidayetoğlu, M. L. (2013). Geleneksel Türk Evi Donatı Elemanlarının Restorasyonu ve Çağdaş Yapılarda Yeniden Kullanımı: Bir Şerbetlik Örneği. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 28, 291-301.
- Kasap T. L. (2023). Karaman'da Bir Geleneksel Türk Evi: Tartan Konağı. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 13(2), 501-518.
- Kemikli S. B. (2024). Mihralı Bey Konağı. *İSTEM*, 22(44), 391-414.
- Keskin, S. & Yıldırım, K. (2024). Geleneksel Kemaliye Evlerinin Analitik Hiyerarşi Projesi ile İç Mekan Özgünlüğünün Değerlendirilmesi. *Hars Akademi*, 7(2), 169-190.
- Kozak K. T. (2014). *Ula ve Ula Evleri*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Köşklü Z. & Kındıgılı M. L. (2018). Geleneksel Erzurum Evlerine Bir Örnek: İkizler Evi. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 63, 685-704.
- Kuban, D. (2018). *Türk Ahşap Konut Mimarisi 17-19. Yüzyıllar*. TİBY.
- Kunduracı, O. (1995). *Batı Toroslarda Bulunan Geleneksel Konutlar* (Tez No: 42451). [Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Kunduracı, O. (2002). *Batı Toroslarda Bulunan Geleneksel Türk Evlerinde Ahşap Süsleme*. *Türkler Ansiklopedisi*. c. 18, Ankara.
- Kunduracı, O. (2006). *Denizli- Serinhisar İlçesinin Eski Evleri*. Uluslararası Denizli ve Çevresi Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildirileri içinde (ss. 246-254). 6-7-8. Eylül 2006. Denizli: PA. Ü. Fen Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü Yayınları.
- Kunduracı, O. (2007). *Muğla Yatağan Çevresinin Türk Devri Mimarisi ve El Sanatları*. Muğla Valiliği Kültür Yayınları.
- Kunduracı, O. (2016). *Geleneksel Konya Evlerinde Çiçeklik Uygulamaları*. Uluslararası Kültür, Sanat, Folklor Kongresi/ Sanat Etkinlikleri Sempozyumu Bildirileri içinde (ss. 3-12). 23-27. Nisan 2015. Rusya.
- Kunduracı, O., & Yavuzylmaz, A. (2021). Beyşehir Evlerinden Örnekler. H. Muşmal (Ed.), *Beyşehir Araştırmaları Tarih, Kültür, Sanat, Turizm, Sanayi ve Ticaret Şehri Beyşehir Kitabı* içinde (s. 199- 232). Palet Yayınları.
- Levi, E. A. (2009). Denizli Aydınlar Köyü Evleri. *TÜBA-KED*, 7, 165-178.
- Özcan, Ş. B. (2010). Uygur Yazmalarında Sayfa Düzeni (Tez No: 277521). [Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Paç D. G. A. & Binan D. U. (2019). Geleneksel Konut Dokusunun Korunmasına Yönelik Yaklaşım Önerisi: Geleneksel Tokat Evleri Halit Sokak, Bey Sokak, Beyhamam Sokak. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 4(2), 283-308.
- Sayan, Y. (1997). *Uşak Evleri*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sayan, Y. (2009). *Sivrihisar Evleri*. Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Sertyüz, N. (2022). Anadolu Türk Evi'nde Ahşap Üzeri Kalem İş Bezeme (Tez No: 794465). [Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Tali, Ş. (2010). Geleneksel Kayseri Evlerinde Süsleme. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6/2, 61-85.
- Uşma, G. (2021). Anadolu'daki Geleneksel Türk Evlerinin Plan, Cephe ve Süsleme Özellikleri Bağlamında İncelenmesi. *Artuklu Sanat ve Beşerî Bilimler Dergisi*, 6, 227-259.

Ordu Müzesinde Korunan Bir Grup Hamail

A Group of Hamail Preserved in The Ordu Museum



Ahmet Ali BAYHAN 

Ordu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat
Tarihi Bölümü, Ordu, Türkiye
ahmetlibayhan@odu.edu.tr

Fevziye EKER 

Ordu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat
Tarihi Bölümü, Ordu, Türkiye
fevziyeeker@odu.edu.tr

Şaziye ALTAYLI 

Ordu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat
Tarihi Bölümü, Ordu, Türkiye
saziyealtayli@gmail.com



Öz

Türk toplumları tarih boyunca farklı coğrafyalarda yaşamış ve diğer toplumların kültürleri ile etkileşim içerisinde olmuştur. Dini inançlarının temelinde tek tanrı düşüncesi benimsenmiştir. Müslümanlığın kabulü ile günlük yaşamlarında büyük değişim yaşanmadığı anlaşılmaktadır. İslamiyet öncesinde var olan muska inancı, İslamiyet'in kabul edilmesi ile farklılık göstermiş olsa da toplumsal yaşamın içerisinde yer aldığı görülmüştür. Muska, kutsal kitaplarda yer alan dualar ve ayetlerin yazıldığı, kötülükler, kötü düşünceler ve hastalıklardan korunmayı amaçlayan çalışmadır. Muskaların korunması ve saklanması için hazırlanan eşyalara ise muskalık veya hamail denilmektedir. İlk dönemlerde sadece muhafaza amaçlı kullanılan hamailerin, zamanla görsel olarak geliştirilerek farklı estetik ve şekillerin verildiği görülmektedir.

Bu çalışma Ordu Etnografya Müzesinde bulunan 20 adet hamailin incelenmesi ile tarihsel ve işlevsel özelliklerini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Hamailerin ait olduğu dönem, yapısı ve bezeme özellikleri belirlenerek benzerleri ile karşılaştırılan eserler Türk toplumunun inanç yapısının anlaşılması ve tarihi analizlere ışık tutması konusunda faydalı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ordu Müzesi, Hamail, Muska, Taki

Abstract

Turkish societies have lived in different geographies throughout history and have interacted with the cultures of other societies. The idea of a single god was adopted as the basis of their religious beliefs. It is understood that there was no major change in their daily lives with the acceptance of Islam. The belief in amulet, which existed before Islam, has been seen to take place in social life, although it has changed with the acceptance of Islam. Amulet is a work in which prayers and verses in holy books are written, aiming to protect against evil, bad thoughts and diseases. The items prepared for the protection and storage of amulets are called Muskalık or Hamail. It is seen that the Hamails, which were used only for preservation purposes in the early periods, were visually developed over time and given different aesthetics and shapes.

This study aims to reveal the historical and functional characteristics of the 20 Hamails in the Ordu Ethnography Museum. By determining the period, structure and decoration features of the Hamails, the works compared with similar ones will be useful in understanding the belief structure of Turkish society and shedding light on historical analyses.

Keywords: Ordu Museum, Hamail, Amulet, Jewelry

Geliş Tarihi/Received: 24.02.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 10.09.2025

Yayın Tarihi/Publication Date:

29.09.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Şaziye Altaylı

Cite this article: Bayhan, A. A. & Eker, F. & Altaylı, Ş. (2025). A Group of Hamail Preserved in The Ordu Museum. *Journal of Palmette*, 8, 56-70.

Atıf: Bayhan, A. A. & Eker, F. & Altaylı, Ş. (2025). Ordu Müzesinde Korunan Bir Grup Hamail. *Palmet Dergisi*, 8, 56-70.



Content of this journal is licensed under a
Creative Commons Attribution-
NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Muska, hastalıklardan, nazardan korunmak amaçlı kutsal kitaplardan alınan sözlerin yazıldığı eşyalardır. Hamail, muskaların muhafaza edilmesi ve taşınması amacıyla kullanılan eşyaya verilen isimdir. Ordu Paşaoğlu Müzesi'nde toplam 33 hamail koruma altındadır. Korunan eserler şekil ve benzerlik özelliklerine göre ayrıştırılarak aynı yapıda olanlar çalışmaya dahil edilmemiş, 20 adet hamailin incelenmesi ve sanat tarihi analizlerine ışık tutacak sonuçların elde edilmesi amaçlanmıştır. Eserler kendi içerisinde tanımlanmış, diğer müzelerde yer alan örnekler ile karşılaştırılarak özgün özellikleri ortaya çıkarılmıştır. Hamailerin yapım ve süsleme teknikleri ile ölçüleri net olarak belirlenmiş, dönemin takı sanatı yapısını analiz etme çalışmalarına da katkı sunması amaçlanmıştır.

Hamail halk arasında muskanın görünmesini engellemek ve korunması amacı ile kullanılan eşyaya denilmektedir. Madeni kutu veya deri kılıftan oluşan koruma kabı, günümüzde muskanın kendisini de içeren anlam genişliğine sahip olmuştur. Arap dilinde "Hamele" olarak kullanılan sözcük, dilimize "Hamail" olarak geçmiştir (Özkarlı, 2000, s.18).

İlkel zamanlardan itibaren bireylerin inanç sistemlerinde bazı nesnelerde uğur veya uğursuzluk olduğuna inanılmaktaydı. Bu dönemde insanlar uğurlu olduğuna inandıkları objeleri boyuna asarak veya yanlarında taşıyarak kötülüklerden korunmayı amaçlamışlardır. Zaman içerisinde dini terimlerinde yazılarak muska halini alan eşyalar nazar, kaza bela gibi olumsuzluklara karşı kullanılmaya başlamıştır. Muskaların ilk örnekleri eski Mısır'da görülmektedir. Bu dönemde yaşayan insanlar muskaları üzerinde taşıdığı gibi öldükten sonra da faydalı olduğu inancı ile ölümlerinin yanlarına da bırakırlardı (Allak, 2021, ss.36-37). Doğu ve batıda nazar ve büyü'nün kötü etkilerine inannılmış ve korunma tedbirleri yerleşmiştir (Koşay, 1956, s.86).

Eski Mısır kültüründe cenaze amuletlerini kabul edenlerde muskanın ilk örnekleri görülmüştür. Akad, Babil ve Asurlularda da kötü güçlere karşı korunma amacı ile muskalar yapılmıştır (Uygun, 2012, s.215). Hititlerde kötülüklerle karşı korunma amaçlı çeşitli hayvan figürleriyle yapılmış tılsımların olduğu, nazar olarak isimlendirilen durumlardan, kötü bakışlardan etkilenmemek için mavi renkli, yuvarlak taşların kullanıldığı bilinmektedir. Antik dönemlerden günümüze kadar gelen muska inancı ve kullanımı incelendiğinde önemli bir değişime uğramadığı söylenebilir (Uygun, 2012, ss.214-215).

Eski Mezopotamya medeniyetlerinden Babil'de kötülüklerden korunma amaçlı yapılan muskaların konaklanan yerlerde merdiven alt kısımlarında yakılarak büyü yapıldığından bahsedilmektedir (Uygun, 2012, s.215). Mezopotamya bölgesinde gerçekleştirilen arkeolojik kazılar ile bulunan yazılı belgelerde metal, kemik, taş gibi objelerin tılsım yapımında kullanıldığı anlaşılmaktadır. (Kaçar, 2019, s.71). Yeni Asur döneminde yaşamış krallar, kendilerini koruma amacı ile tanrıların simgelerinin yer aldığı metalden yapılmış kolyeler takmışlardır. Bu dönemlerde tılsım olarak en çok kullanılan doğal nesnelerden biri taş olmuştur. Eski Mezopotamya dönemine ait çivi yazılı birçok tablette, büyüye ve birçok tehlikeye karşı koruyucu tılsım olarak kullanılan taş boncuklar, bilezikler ve halhallardan bahsedilmektedir. Taşlar, genellikle bir ipe dizili halde, çoklu olarak kullanılmıştır (Kaçar, 2019, ss.71-73). Uygunlarda kurdun kemiğinden, bir beze sarılarak üçgen şeklinde yapılan yılan boynuzundan, ip şeklinde hazırlanan deve yününden, beyaz kağıda ayetler yazılarak üç köşeli sarılmış boğa derisinden, ortasına ip geçirilerek kullanılan kaş taşından, demir ve topraktan, kartal ayağından, eski madeni paralardan

muskalar yapıldığı görülmektedir (Öger, 2017, ss.58-59).

Muska kullanımı İslamiyet öncesinde Türklerde görülmüştür. Doğu Türkistan bölgesinde gerçekleştirilen kazı çalışmalarında çeşitli inanç sembollerinin yer aldığı tahta ve levhalar ele geçmiştir (Yarış, 2025, s. 87). Eski Türklerde ise muska ve tılsımların yaygın olarak kullanıldığı bilinen bir gerçektir. Kötülüklerden, felaketlerden ve zorluklardan korunma amacı taşıyan muskalara İslamiyet'in kabulü ile ayet ve dualar eklenmiştir. Semavi dinlere inanan insanların yaşadığı bölgelerde de muska ve tılsım kullanılmıştır. Müslümanların taktığı cevşen, Hristiyanların takı olarak kullandığı haç işareti ile Yahudilerin Davut yıldızı işlenmiş kolye kullanımı örnek olarak gösterilebilir (Sarı ve Şahin, 2024, ss.68-69).

Anadolu coğrafyasında nazardan korunmak ve arınmak amacı ile yapılan uygulamalar canlı ve cansız tüm varlıklar üzerinde görülmektedir. Türkler Anadolu'ya inanç, gelenek ve göreneklerini de taşımışlardır (Begiç, 2022, s.173). Selçuklu ve Osmanlı Devleti dönemlerine baktığımızda ise; muskalara koruyucu olarak yapılan eşyalar kullandıklarını ve bunlara "tumar" adını verdikleri bilinmektedir. Bu dönemlerde kağıdın olmamasından kaynaklı olarak hayvan derisinden yapılan tumarlar, üç köşeli kese şeklinde olup içerisine toprak koyularak seferlere çıkıldığı belirlenmiştir (Şen, 2019, s.547).

Günümüzde insanların kuş tırnaklarını, kurt kemiklerini boyunlarına astıklarını, bazı bitki tohumlarını toplayarak muska yapımında kullandıklarını görebilmekteyiz. Ephedra¹ bitkisi ve kurutulmuş elma gibi bitkilerden tütsü yakılarak nazardan korunma inancı ile eylemler yapıldığı bilinmektedir (Sayrami ve Maimati, 2024, s.80). Muskaların korunduğu hamailer deri, metal kap ve değerli madenlerden yapılan kutulardan üretilerek taşınmıştır. Gümüşten dört köşeli kabartmalı veya telkari tekniikle yapılmış hamailer de bulunmaktadır.

Ordu Müzesinde Korunan Hamailerin Şekilsel olarak İncelenmesi

Ordu Paşaoğlu Konağı Etnografya Müzesinde korunan 20 adet eser incelenmiş ve katalog çalışması yapılmıştır. 19. ve 20. yüzyıllar arasına tarihlenen eserler şekillerine göre üç grup altında toplanarak yapım teknikleri, motifleri, malzemeleri, dönem özellikleri, süsleme teknikleri bakımından ele alınmıştır. Katalog bilgilerinde eserlerin ayrıntılarına yer verilerek benzer örnekleri ile karşılaştırılmıştır. Hamailerin şekilleri genellikle sembolik, kültürel ve işlevsel nedenlerden üçgen, dörtgen ve silindirik olarak tasarlanmıştır.

Grafik 1.

Hamailerin şekillerine göre dağılımı.



Dörtgen Şekilli Hamailer

Dörtgen şekilli hamailer, geniş alana sahip olduklarından uzun dualar yazılmış muskalar için ve cep veya cüzdanlarda taşınmak istenmesi durumunda tercih edilmiştir. Dörtgen şekilli hamailerin daha çok 19. ve

¹ Ephedra bitkisi, çalı bitkisi olup içerdiği efedrin ve psodoefedrin gibi alkaloidler nedeniyle 5.000 yıldan bu zamana Uzakdoğu bölgesinde tedavilerde kullanılmaktadır (Tanker vd., 1996, s.50).

20. yüzyıl aralığında yapıldığı ve ağırlıklı olarak gümüş madeni kullanıldığı anlaşılmaktadır. Genel olarak savat, kazıma, kabartma, telkari, gülherse teknikleri kullanılmıştır. Çalışma konusu Ordu Paşaoğlu konağında korunan hamailerden Katalog no 1-9 no' lu eserler dörtgen şekillidir. Hamailerin üstten kapakları sürgülüdür. Katalog 1-7'de arka yüzde cami figürü işlenmiş, ön yüzlerinde bitkisel motif bulunmaktadır. Katalog 1, 3, 5 'de cami'nin üst kısmında gökyüzünde bağımsız, katalog 2 ve 6' da cami kubbesinde yer alan alem ucundaki hilal, gökyüzünde açık halde, üstünde yıldız ile ay-yıldız kombinasyonun tamamlandığı görülmektedir.

Üçgen Şekilli Hamailer

Üçgen şekli bir tür koruma sembolü olarak da kabul edilmektedir. Bu şekil hamailerin küçük boyutlarda taşıma işlemi ve boyun kısmına asılarak kullanma amaçlı tercih edildiği tahmin edilmektedir. İslam kültüründe merkeze eklenen bir taş ve bunun etrafından çıkan çiçek motifleri üçgen muskallıklarda en çok rastlanan uygulamalardan biridir. Üçgen şekilli hamailerde bezeme tekniklerinden genel olarak savat, kazıma, kabartma, telkari, kakma ve gülherse teknikleri kullanılmıştır. Çalışmaya konu hamailerden üçgen şekilli yapılmış katalog 10'da yer alan eserde telkari ve kabartma teknikleri, katalog 14'de tanıtılan hamailde ise telkari, kabartma ve gülherse tekniklerinin kullanıldığı belirlenmiştir. Diğer hamailerde savat ve kazıma teknikleri tercih edilerek üretildiği anlaşılmaktadır.

Silindir Şekilli Hamailer

Silindir şeklinde hamailer deri veya metal borulardan tasarlanmış olup diğer şekillere göre daha az görülmektedir. Bezeme unsurlarından savat, oyma, kazıma, kakma ve kabartma kullanılmaktadır. Katalog no. 18' de yer alan silindir şekilli hamailde kazıma, oyma ve kabartma, katalog no. 19 ve 20'de kazıma ve savat kullanılmıştır.

Ordu Müzesinde Korunan Hamailerin Süslemelerinde Yer Alan Simge Tanımları

Hamail yapımında ideolojik, siyasi ve dini anlamlarda birçok sembolik motifler kullanılmıştır. Süslemeler bitkisel, geometrik, yazı ve diğer temalardan oluşmaktadır. Çalışma içerisinde Ordu Paşaoğlu Konağı Etnografya Müzesi örnekleri üzerine işlenmiş ay yıldız, bitkisel motif, palmet, göz, eşkenar dörtgen, selvi ağacı, hayat ağacı, cami, kuş ve şaşberk simgelerinin üzerinde durulacaktır. Süslemeler, bitkisel, geometrik, ve diğer temalar kategorilerinde sınıflandırılmıştır.

Bitkisel Süslemeler

Palmet

İncelenen hamailer arasında katalog 1-9, 13, 14, 16 ve 20 numaralı eserlerde bitkisel motifler yer almaktadır. Özellikle yaygın olarak kullanılan palmet motifleri lale çiçeğine benzeyen uçları aşağı doğru kıvrık, iki yan yaprağın karın kısmı şişkin ve bu yaprakların orta kısmında tepe yaprağı yer almaktadır. Yalpaze şeklinde dilimlenmiş, tam açılmış ve en alt yaprağı aşağıya doğru uzamış olanlarına da rastlanmaktadır (Akpınarlı ve Baykanal, 2012, s. 188). Çalışmaya konu eserlerde katalog 1, 5 ve 6 numarada palmet motifleri karşımıza çıkmaktadır.

Selvi Ağacı

Selvi ağacı, ölüm ve faniliğin sembolü olarak değerlendirilmiştir. Allah'ın birliğini sembolize eden motif, en çok kullanılan bezemeler arasında sayılabilir. İslam sanatında süs eşyaları, takılar ve mezar taşlarında sıkça kullanılan bezeme öğelerinden birisidir. Katalog 2, 5 ve 6 no'lu hamailerde selvi ağacı motifine rastlanmaktadır.

Hayat Ağacı

Hayat ağacında ve dalında görülen kuş figürlerinin ölünün kendisini temsil ettiği ve kişinin Allah katına yükseldiğini sembolize etmektedir (Baş, 2009, s.557). Çalışmada, katalog no. 9 ve 13' de yer alan eserlerde hayat ağacı motifleri görülmektedir.

Şaşberk

Çiçek motifleri arasında yer almaktadır. Altı yapraklı çiçek motifleri şaşberk olarak adlandırılır. Katalog no 19' da yer alan eserde şaşberk bitkisel motif çalışması yer almaktadır.

Geometrik Süslemeler

Eşkenar Dörtgen

Geometrik çok kenarlı biçimler arasında yer alan eşkenar dörtgen, kainatın sembolü olarak değerlendirilir. Bu motif İslam sanatında, sonsuzluk, kainat ve süreklilik kavramları ile Allah'ı hatırlatmak olarak nitelendirilmektedir. İncelenen Hamailer arasında katalog 18-20 no'lu eserlerde eşkenar dörtgen motifleri kullanılmıştır.

Ay Yıldız

Hilal motifleri Mezopotamya toplumlarında Ay tanrısının sembolü olarak kullanılırken, bu semboller siyasi ve kültürel açıdan İslam dünyasını temsil etmektedir. Geç dönem motifleri olarak kullanılan Ay Yıldız, 19. ve 20. yüzyıllarda mezar taşları, süs eşyaları ve takılarda yoğun olarak kullanılmıştır. Çalışmaya konu hamailerden katalog 1, 3, 5, 6, 12, 14 ve 17 numaralı eserlerde Ay Yıldız motifleri kullanıldığı görülmektedir.

Davut Yıldızı

Altı köşeli yıldız motifleri şeklinde tasarlanarak uygulanan geometrik süslemeler arasında yer almaktadır. Katalog 11 no'lu eserde Davut Yıldızı motifleri uygulanmıştır.

Diğer Temalar

Cami

İbadet edilen yer olup kutsal mekan olmasından kaynaklı olarak bir çok eserlerde cami motifinin uygulaması yer almaktadır. Çalışmada araştırılan katalog 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 13 ve 17 no'lu eserlerde cami motifinin yer aldığı görülmektedir.

Kuş

Kuş motifleri, genel kuş formları, tavus kuşu, leylek, kartal, güvercin figürleri ile çalışılmış olup genel olarak hayat ağacı ile birlikte resmedilmiştir. Çalışmada katalog 13 de kuş motifleri yer almaktadır.

Katalog**Katalog No: 1****Müze Envanter No: E-978****Müze Geliş Şekli: Satın Alma****Malzemesi: Gümüş****Yapım Tekniği: Dövme****Süsleme Tekniği: Kazıma, Savat****Ölçüler: Uzunluk: 8,1 cm, Genişlik: 6,1 cm, Kalınlık: 1,1 cm****Dönemi: 19. Yüzyıl**

Tanım: Dikdörtgen formlu, zincirli, kapağı üstünden sürgülü hamail. Her iki yüzde desen kompozisyonu savat tekniği ile oluşturulmuştur. Ön ve arka yüzün her kenarı iki sıra çizgi ile çerçevelenmiştir. Ön yüzde madalyon çerçevesinin ortasında Osmanlı arması motifi, madalyonun dışında kıvrım dallar ve bitkisel motifler yer almıştır. Arka yüzde geniş çerçevesinin köşelerinde çiçek olup arası palmet motifi bezenmiştir. Ortadaki büyük olmak üzere üç kubbeli, dört minareli caminin avlu detayına yer verilmiştir. Minareler sivri külahlı, tek şerefeli ve öndekiler bayraklı olarak betimlenmiştir. Büyük kubbenin alem ucundaki hilal gökyüzüne açık haldedir. Gökyüzünde ay-yıldız yer verilmiştir. Her iki yüzde motiflerin arasındaki boşluk alanlar kazıma tekniğinde kısa zikzak çizgiler ile bezenmiştir. Hamailin iki yanında halkalar vardır ve zincire takılmıştır. Kaplaması büyük ölçüde dökülmüştür.

Benzer Örnek: İkbâl Tuğçe Şen' in 2009 yılında yayınladığı makale çalışmasında yer alan, Ankara Etnografya Müzesi'nde korunan eserler arasında 21799 envanter no'lu eser geç Osmanlı Dönemine ait, biçim ve bezeme yönü ile benzerlik göstermektedir (Şen, 2019, s.553).



Ankara Etnografya Müzesi, Şen, 2019, s.553.

**Katalog No: 2****Müze Envanter No: E-1128****Müze Geliş Şekli: Satın Alma****Malzemesi: Gümüş****Yapım Tekniği: Dövme****Süsleme Tekniği: Kazıma****Ölçüler: Uzunluk: 7,8 cm, Genişlik: 5,5 cm, Kalınlık: 0,9 cm****Dönemi: 19. Yüzyıl**

Tanım: Dikdörtgen formlu, kapağı üstünden sürgülü hamail. Her iki yüzde desen kompozisyonu kazıma tekniği ile oluşturulmuştur. Ön ve arka yüzün kenarları zikzak çizgiler ile daha sonra bir çizgi ile çerçevelenmiştir. Ortada yapraklı çelenk motifi içinde tuğra motifi yer alır. Çelenk kurdale motifi ile başlarken üstte altı kollu yıldız ile sonlanmıştır. Çerçevesinin köşelerde çeyrek dilimli bitkisel motif ile bezenmiştir. Arka yüzde geniş çerçevesinin içi biri zikzak diğeri düz olan iki birbirine sarmal çizgi ile hareketlendirilmiştir. Ortada dört minareli, üç kubbeli caminin, ortadaki kubbe büyüktür ve alem ucundaki hilal gökyüzüne açık halde betimlenmiştir. Yanlarında selvi ağacı bulunan caminin minareleri sivri külahlı, tek şerefeli ve öndekiler bayraklı olarak betimlenmiştir. Hamailin iki yanında birer halka kapak üzerinde bir halka bulunmaktadır. Yan halkalardan ipe takılmıştır. Kaplaması büyük ölçüde dökülmüştür.

Benzer Örnek: Fırat Allak'ın 2021 yılı makalesinde Mardin Müzesi'nde korunan hamaillerden 19. Yüzyıl dönemine ait, dörtgen şekil özelliği ve bezeme unsurları benzer özellik göstermektedir (Allak, 2021, s. 43).



Mardin Müzesi, (Allak, 2021, s. 43).



Katalog No: 3**Müze Envanter No:** E-1525**Müze Geliş Şekli:** Satın Alma**Malzemesi:** Gümüş**Yapım Tekniği:** Dövme**Süsleme Tekniği:** Kazıma, Savat**Ölçüler:** Uzunluk: 8,4 cm, Genişlik: 6,1 cm, Kalınlık: 0,9 cm**Dönemi:** 19. Yüzyıl

Tanım: Dikdörtgen formlu, kapağı üstünden sürgülü hamail. Her iki yüzde desen kompozisyonu savat tekniği ile oluşturulmuştur. Ön ve arka yüzün her kenarı iki sıra şerit halinde çizgiler ile çerçevelenmiştir. Ön yüzde köşeleri içe doğru dış bükey geniş çerçeve yapılmış, içi bitkisel motifle bezenmiştir. Ortada vazodan etrafa dağılan çiçek demeti işlenmiştir. Arka yüzde çizgiler ile geniş çerçeve oluşturulmuş ve içi bitkisel motifle bezenmiştir. Merkezde avlulu, iki minareli, üç kubbeli cami motifine yer alır. Ortadaki kubbe soğanvari formda olup diğerlerinden büyüktür. Minareler sivri külahlı, tek şerefelidir. Minarelerin ve ortadaki kubbenin alem ucunda hilal bulunmaktadır. Gökyüzünde ay-yıldız yer verilmiştir. Her iki yüzde motiflerin arasındaki boşluk alanlar kazıma tekniğinde zikzak kısa çizgiler ile bezenmiştir. Hamailin iki yanında birer halka, kapak üzerinde ortada bir halka bulunmaktadır. Kaplaması dökülmüştür.

Benzer Örnek: İkbal Tuğçe Şen'in 2009 yılı makalesinde Ankara Etnografya Müzesi'nde 21799 no'lu hamail, dörgen şekli, 19. y.y. dönemi ve bezeme yönleri ile benzerdir (Şen, 2019, s. 553).

*Ön Yüz**Arka Yüz**Ankara Etnografya Müzesi, (Şen, 2019, s. 553).***Katalog No: 4****Müze Envanter No:** E-1526**Müze Geliş Şekli:** Satın Alma**Malzemesi:** Gümüş**Yapım Tekniği:** Dövme**Süsleme Tekniği:** Kazıma, Savat**Ölçüler:** Uzunluk: 8,3 cm, Genişlik: 6,4 cm, Kalınlık: 0,9 cm**Dönemi:** 19. Yüzyıl

Tanım: Dikdörtgen formlu, kapağı üstünden sürgülü hamail. Her iki yüzde desen kompozisyonu savat tekniği ile oluşturulmuştur. Ön ve arka yüzün her kenarı iki sıra şerit halinde çizgiler ile çerçevelenmiştir. Ön yüzde ortada oval formda madalyon içinde iki boru çiçeği birbirine sarmal

şekilde olup ağız kısmından ve kök kısmından bitkisel motifler madalyon içini doldurmaktadır. Madalyonun dış kısmında çizgiler ile kafes deseni oluşturulmuştur. Arka yüzde dört minareli, avlulu, soğanvari kubbeli cami motifini yer alır. Minare ve kubbe alemlerindeki hilaller gökyüzüne açık haldedir. Her iki yüzde motiflerin arasındaki boşluk alanlar kazıma tekniğinde çizgiler ile bezenmiştir. Hamailin iki yanında birer halka bulunmaktadır.

Benzer Örnek: İkbal Tuğçe Şen'in 2009 yılı makalesinde Ankara Etnografya Müzesi'nde 21799 no'lu hamail, dörgen şekli, 19. y.y. dönemi ve bezeme yönleri ile benzerdir (Şen, 2019, s. 553).

*Ön yüz**Arka yüz**Ankara Etnografya Müzesi (Şen, 2019, s. 553).***Katalog No: 5****Müze Envanter No:** E-1528**Müze Geliş Şekli:** Satın Alma**Malzemesi:** Gümüş**Yapım Tekniği:** Dövme**Süsleme Tekniği:** Kazıma, Savat**Ölçüler:** Uzunluk: 7,5 cm, Genişlik: 6,2 cm, Kalınlık: 1 cm**Dönemi:** 19. Yüzyıl

Tanım: Dikdörtgen formlu, kapağı üstünden sürgülü hamail. Her iki yüzde desen kompozisyonu savat tekniği ile oluşturulmuştur. Ön ve arka yüzün her kenarı iki sıra şerit halinde çizgiler ile çerçevelenmiştir. Ön yüzde savat tekniği ile yapraklardan oluşan bir çelenk, daha sonra iki çizgi ile yapılmış daire formunda bir madalyon, tekrardan üstte ucu beş kollu yıldız şeklinde daha ince bir çelenk ve tam merkezde bir tuğra yer alır. Arka yüzde tek kubbeli, iki minareli bir cami motifini bulunur. Minareler sivri külahlı, iki şerefeli, yandan bayraklıdır. Camini iki yanında selvi ağacı bulunmaktadır. Kubbenin ve minarelerin alemin ucundaki hilal gökyüzüne açık şekilde tasvir edilmiştir. Gökyüzünde ay-yıldız yer verilmiştir. Her iki yüzde motiflerin arasındaki boşluk alanlar kazıma tekniğinde kısa çizgiler ile bezenmiştir. Hamailin iki yanında birer halka, kapak üzerinde ortada bir halka bulunmaktadır. Kaplaması büyük ölçüde dökülmüştür.

Benzer Örnek: İkbal Tuğçe Şen'in 2009 yılı mak. Ankara Etnografya Müzesi'nde 21799 no'lu hamail, dörgen şekli, 19. y.y. dönemi ve bezeme yönleri ile benzerlik göstermektedir (Şen, 2019, s. 553).



Ankara Etnoğrafya Müzesi (Şen, 2019, s. 553).

**Katalog No: 6****Müze Envanter No: E-1529****Müze Geliş Şekli: Satın Alma****Malzemesi: Gümüş****Yapım Tekniği: Dövme****Süsleme Tekniği: Kazıma, Savat****Ölçüler: Uzunluk: 8 cm, Genişlik: 6,4 cm, Kalınlık: 1,2 cm****Dönemi: 19. Yüzyıl**

Tanım: Dikdörtgen formu, kapağı üstünden sürgülü hamail. Her iki yüzde desen kompozisyonu savat tekniği ile oluşturulmuştur. Ön ve arka yüzün her kenarı iki sıra şerit halinde çizgiler ile çerçevelenmiştir. Ön yüzde madalyon çerçevesinin içi Osmanlı arması ile dışı kıvrım dallar ve rumilerle bezelidir. Arka yüzde iç çerçeve dışı kıvrım dallar ve rumilerle bezenmiş olup ortada iki minareli, üç kubbeli cami motifi işlenmiştir. Ortadaki kubbenin alem ucundaki hilal gökyüzüne açık haldedir ve üstünde sekiz kollu yıldız bulunmaktadır. Minareler sivri külahlı, tek şerefeli olarak betimlenmiştir. Gökyüzünde iki adet altı kollu yıldız yer almıştır. Caminin iki yanında selvi ağacı yer alır. Her iki yüzde motiflerin arasındaki boşluk alanlar kazıma tekniğinde kısa zikzak çizgiler ile bezenmiştir. Hamailin iki yanında birer halka, kapak üzerinde ortada bir halka bulunmaktadır. Kaplaması büyük ölçüde dökülmüştür.

Benzer Örnek: İkbāl Tuğçe Şen'in 2009 yılı makalesinde Ankara Etnoğrafya Müzesi'nde 21799 no'lu hamail, dörgeş şekli, 19. y.y. dönemi ve bezeme yönleri ile benzerdir (Şen, 2019, s. 553).



Ankara Etnoğrafya Müzesi (Şen, 2019, s. 553).

**Katalog No: 7****Müze Envanter No: E-1530****Müze Geliş Şekli: Satın Alma****Malzemesi: Gümüş****Yapım Tekniği: Dövme****Süsleme Tekniği: Kazıma, Savat****Ölçüler: Uzunluk: 7,8 cm, Genişlik: 6 cm, Kalınlık: 0,9 cm****Dönemi: 19. Yüzyıl**

Tanım: Dikdörtgen formu, kapağı üstünden sürgülü hamail. Her iki yüzde desen kompozisyonu savat tekniği ile oluşturulmuştur. Ön ve arka yüzün her kenarı iki sıra şerit halinde çizgiler ile çerçevelenmiştir. Ön yüzde, madalyon çerçevesinin içinde Osmanlı arması dışında kıvrım dallar ve rumiler yer almıştır. Arka yüzde oval formu çerçeve içi cami figürü dışı köşelerden etrafa dağılan çizgiler ile ışık demeti betimlenmiştir. Cami dört minareli, kubbeli, ve kademeli olarak yükselmektedir. Minareler sivri külahlı, üçü iki şerefeli, biri tek şerefeli olarak yapılmıştır. Minarelerin ve kubbenin alem ucundaki hilal gökyüzüne açık şekildedir. Cami perspektif bir açıdan şematize edilmiştir. Her iki yüzde motiflerin arasındaki boşluk alanlar kazıma tekniğinde kısa zikzak çizgiler ile bezenmiştir. Hamailin iki yanında halka vardır.

Benzer Örnek: İkbāl Tuğçe Şen'in 2009 yılı makalesinde Ankara Etnoğrafya Müzesi'nde bulunan 21799 no'lu envanter ile kayıtlı Hamail dönem, şekil ve bezemeler yönü ile benzerlik göstermektedir (Şen, 2019, s.553).

Ön Yüz



Arka Yüz



Ankara Etnoğrafya Müzesi (Şen, 2019, s. 553).

**Katalog No: 8****Müze Envanter No:** E-1183**Müze Geliş Şekli:** Satın Alma**Malzemesi:** Gümüş**Yapım Tekniği:** Dövme**Süsleme Tekniği:** Kabartma**Ölçüler:** Uzunluk: 4,8 cm, Genişlik: 4 cm, Kalınlık: 1,6 cm**Dönemi:** 19. Yüzyıl

Tanım: Dikdörtgen formu, kapağı üstünden sürgülü hamail. Ön yüz kabartma tekniği ile kenarları iki çizgi arasında dalgalı çizgiler ile çerçevenmiştir. Ortada birbirini dik kesen iki çizgi ile dört tane dörtgen alan oluşturulmuş olup içi bitkisel motif ile bezenmiştir. Arka yüzü düz ve sadedir. Dörtgen ve büyük iki asma deliği vardır. Hamailin yüzeyindeki bezemelerde aşınma oluşmuş netliğini kaybetmiştir.

Benzer Örnek: Ankara Etnoğrafya Müzesi'nde 19957 envanter numaralı Hamail, dönemi, üçgen şekli ve halkalı özelliği ile benzerlik göstermektedir (Şen, 2019, s.553).

Ön Yüz



Arka Yüz



Ankara Etnoğrafya Müzesi (Şen, 2019, s. 553).

**Katalog No: 9****Müze Envanter No:** E-1565**Müze Geliş Şekli:** Satın Alma**Malzemesi:** Gümüş**Yapım Tekniği:** Dövme**Süsleme Tekniği:** Kazıma, Kabartma, Savat, Telkari, Gülherse.**Ölçüler:** Uzunluk: 7 cm, Genişlik: 5,7 cm, Kalınlık: 1,5 cm**Dönemi:** 19. Yüzyıl

Tanım: Dikdörtgen formu, kapağı üstünden sürgülü hamail. Ön yüz savat tekniği ile iki çizgi arası üçgenler ile çerçevenilmiş olup bu alan eğimli şekilde yapılarak yükseklik oluşturulmuştur. Kabartma tekniğinde, küçük noktalar halinde ikinci çerçeve yapılmıştır. Orta kısım telkari tekniğinde silitize bitki motifi ile çevrenmiştir ve uç kısımlarına gülherse tekniği uygulanmıştır. Ortada damla formu çerçeve zeminden yüksektir ve savat tekniği ile bezenerek belirginleştirilmiştir. İçinde telkari ve gülherse tekniğinin uygulandığı hayat ağacı motifi yer alır. Damla formu çerçeve içten ve dıştan kabartma tekniğinde, küçük noktalar halinde çevrenmiştir. Arka yüzü düz ve sadedir. Dörtgen ve büyük iki asma deliği vardır. Ön yüzde kaplaması mevcuttur.

Benzer Örnek: Mardin Müzesi'nde 2010/489 envanter numaralı eserin dönem, şekil, kullanılan malzeme ve teknikleri ile üretilen dönemi açısından benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır (Allak, 2021, s.40).

Ön Yüz



Arka Yüz



Ön Yüz



Arka Yüz



Mardin Müzesi, (Allak, 2021, s.40).



Ankara Etnografya Müzesi (Şen, 2019, s. 551).

**Katalog No: 10****Müze Envanter No:** E-527**Müze Geliş Şekli:** Satın Alma**Malzemesi:** Gümüş, Bakır, Yarı Değerli Taş**Yapım Tekniği:** Dövme**Süsleme Tekniği:** Telkari, Kabartma**Ölçüler:** Yükseklik: 3,9 cm, Genişlik: 5,9 cm, Kalınlık: 0,6 cm**Dönemi:** 19. Yüzyıl

Tanım: Üçgen formulu, kapağı üstünden sürgülü hamail. Ön yüz kabartma tekniğinde zincir motifi ile çevrelenmiştir. İç kısım bakır telden telkârî işlenmiş olup tam ortada yuva içinde kırmızı renkli taş takılmıştır. Yanlara ikişer alt kısmına bir adet halkaya sarkıtma şeklinde sikkeler takılmıştır. Hamailin arka yüzü düzdür ve yuvarlak bir panel içinde (A,P) damgası bulunmaktadır. Hamailin üstünde zincirin takılacağı bir adet halkası mevcut olup diğer halka kırıktır. Kaplaması büyük ölçüde dökülmüştür.

Benzer Örnek: Ankara Etnografya Müzesi'nde 17055 envanter numaralı Hamail, dönemi, üçgen şekli ve halkalı özelliği ile benzerlik göstermektedir (Şen, 2019, s.551).

Katalog No: 11**Müze Envanter No:** E-1219**Müze Geliş Şekli:** Satın Alma**Malzemesi:** Gümüş**Yapım Tekniği:** Dövme**Süsleme Tekniği:** Kazıma**Ölçüler:** Yükseklik: 5,1 cm, Genişlik: 8,1 cm, Kalınlık: 1,4 cm**Dönemi:** 19. Yüzyıl

Tanım: Üçgen formulu, zincirli, kapağı üstünden sürgülü hamail. Her iki yüzde desen kompozisyonu kazıma tekniği ile oluşturulmuştur. Her iki yüzde zikzak motifi ile iki sıra çizgi ile çevrelenmiştir. Ön yüzde geometrik şekillerin ortasında Mühr-i Süleyman (Davut Yıldızı) motifi ile bezenmiştir. Boş kalan yerler kısa zikzak çizgiler ile süslenmiştir. Arka yüzde çerçeve içi sadedir. Hamailin iki yanında birer tane ve kapak ortasında bir tane halka vardır ve zincire takılmıştır. Kaplaması büyük ölçüde dökülmüştür.

Benzer Örnek: Ankara Etnografya Müzesinde korunan 17055 envanter numaralı Hamail, dönem, şekil ve sarkıtlar açısından benzerlik göstermektedir (Şen, 2019, s.551).



Ankara Etnoğrafya Müzesi (Şen, 2019, s. 551).

**Katalog No: 12****Müze Envanter No:** E-1220**Müze Geliş Şekli:** Satın alma**Malzemesi:** Gümüş**Yapım Tekniği:** Dövme**Süsleme Tekniği:** Kazıma, Kabartma, Savat**Ölçüler:** Yükseklik: 2,8 cm, Genişlik: 5 cm, Kalınlık: 0,8 cm**Dönemi:** 19. Yüzyıl

Tanım: Üçgen formlu, kapağı üstünden sürgülü hamail. Savat tekniği ile ön ve arka yüz bezeme kompozisyonu oluşturulmuştur. Hamailin iki yüzünde her kenarı iki sıra şerit halinde çizgiler ile çerçevelenmiş ve üçgen şekli verilmiştir. Üçgen köşelerinin bağlı oldukları kenarlar, çift çizgiler üzerinde üç üçgen şekilli ışık motifi iki köşede yer almıştır. Ön yüzde ortada aşağı yöne bakan hilal ve altı yapraklı çiçek formunda yıldız ile a-yıldız, arka yüzde tuğra motifi betimlenmiştir. Her iki yüzde motiflerin arasındaki boşluk alanlar savat tekniğinde noktalarla bezenmiştir. Hamailin kapak kısmında iki halka bulunmaktadır.

Benzer Örnek: Ankara Etnoğrafya Müzesinde korunan 17055 envanter numaralı Hamail, dönem, şekil ve sarkıtlar açısından benzerlik göstermektedir (Şen, 2019, s.551).



Ankara Etnoğrafya Müzesi (Şen, 2019, s. 551).

**Katalog No: 13****Müze Envanter No:** E-1536**Müze Geliş Şekli:** Satın Alma**Malzemesi:** Gümüş**Yapım Tekniği:** Dövme**Süsleme Tekniği:** Kazıma, Savat**Ölçüler:** Yükseklik: 6,2 cm, Genişlik: 9,9 cm, Kalınlık: 0,9 cm**Dönemi:** 19. Yüzyıl

Tanım: Üçgen formlu, kapağı üstten sürgülü hamail. Savat tekniği ile ön ve arka yüz bezeme kompozisyonu oluşturulmuştur. Her kenarı önce kazıma tekniğinde zikzak çizgi ile sonra savat tekniğinde iki sıra şerit halinde çizgiler ile çerçevelenmiş ve üçgen şekli verilmiştir. Ön yüzde ay-yıldız motifi kıvrım dallar ile çevrelenmiştir. Arka yüzde iki minareli, üç kubbeli cami motifinin alem ucundaki hilaller gökyüzüne açık haldedir. Minareler tek şerefeli, sivri külahlıdır. Caminin iki yanında bitkisel motif bulunurken, alt kısmında hayat ağacı motifi işlenmiştir. Gökyüzünde uçar halde sekiz kuş motifi yer almıştır. Her iki yüzde motiflerin arasındaki boşluk alanlar kazıma tekniğinde kısa zikzak çizgiler ile bezenmiştir. Alt kısmında dokuz adet halkaya zincir ile dokuz adet sikke sarkıtma şeklinde takılmıştır. Hamailin iki yanında birer halka, kapak üzerinde ortada bir halka bulunmaktadır.

Benzer Örnek: İkbâl Tuğçe Şen, 2019 tarihli makalesinde benzer hamail örneğine yer vermiştir. 19. Yüzyıl dönemi, üçgen şekilleri ve sarkıtlar benzer özellikler taşımaktadır (Şen, 2019, s. 545).



Ankara Etnografya Müzesi (Şen, 2019, s. 545).

**Katalog No: 14****Müze Envanter No: E-1537****Müze Geliş Şekli: Satın Alma****Malzemesi: Gümüş****Yapım Tekniği: Dövme****Süsleme Tekniği: Kazıma, Savat****Ölçüler: Yükseklik: 6,7 cm , Genişlik: 10 cm, Kalınlık: 1,1 cm****Dönemi: 19. Yüzyıl**

Tanım: Üçgen formlu, kapağı üstten sürgülü hamail. Savat tekniği ile ön ve arka yüz bezeme kompozisyonu oluşturulmuştur. Her kenarı önce kazıma tekniğinde zikzak çizgi ile sonra savat tekniğinde şerit halinde çizgi ile çerçevelenmiş ve üçgen şekli verilmiştir. Ön yüzde üçgen köşelerinin bağlı oldukları kenarlar ve iki kenar çift kavisli çizgiler ile küçük alanlar oluşturulmuş ve içi bitkisel motifler ile bezenmiştir. Ortada alttan yukarı doru yükselen bitkisel motifin ucunda beş kollu yıldız ve iki yanında hilal ile ay-yıldız motifi oluşturulmuştur. Arka yüzde alttaki köşeden etrafa dağılan bitkisel motifler ile bezenmiştir. Her iki yüzde motiflerin arasındaki boşluk alanlar kazıma tekniğinde kısa zikzak çizgiler ile bezenmiştir. Alt kısmında dokuz adet halkaya zincir ile dokuz adet sikke sarkıtma şeklinde takılmıştır. Hamailin kapak üzerinde üç halkanın izi bulunmaktadır.

Benzer Örnek: Ankara Etnografya Müzesinde korunan 21503 envanter numaralı Hamail, dönem, şekil ve sarkıtlar açısından benzerlik göstermektedir (Şen, 2019, s.547).



Ankara Etnografya Müzesi (Şen, 2019, s. 547).

**Katalog No: 15****Müze Envanter No: E-1538****Müze Geliş Şekli: Satın Alma****Malzemesi: Gümüş****Yapım Tekniği: Dövme****Süsleme Tekniği: Kazıma, Savat****Ölçüler: Yükseklik: 3,2 cm, Genişlik: 4,2 cm, Kalınlık: 0,6 cm****Dönemi: 19. Yüzyıl**

Tanım: Üçgen formlu, kapağı üstten sürgülü hamail. Savat tekniği ile ön ve arka yüz bezeme kompozisyonu oluşturulmuştur. Her kenarı önce kazıma tekniğinde zikzak çizgi ile daha sonra şerit halinde çizgi ile çerçevelenmiş ve üçgen şekli verilmiştir. Üçgen köşelerinin bağlı oldukları kenarlarda yer alan üçlü çizgi ile zemin beşgen form almış ve orta kısım palmet motifi ile bezenmiştir. Palmetin etrafı kazıma tekniğinde zikzak çizgi ile çevrelenmiştir. Beşgenin iç tarafında üstte bir üçgene ve içe doğru küçük çizgilere yer verilmiştir. Arka yüzde üçgen köşelerinin bağlı oldukları kenarlarda çizgilerle ortada beşgen oluşturulmuş olup geometrik motifler yerleştirilmiştir. Bu şekillerin içleri savat ve kazıma tekniği ile bezenmiştir. Yanlarda üst kısımda birer tane, altta bir tane, kapak üzerinde iki tane halka bulunmaktadır. Kaplaması dökülmüştür.

Benzer Örnek: Ankara Etnografya Müzesi'nde hamaillerden 1840 envanter no'lu eser, dönem, biçim, malzeme ve üretildiği dönem açısından benzerlik göstermektedir (Şen, 2019, s.551).



Ankara Etnoğrafya Müzesi (Şen, 2019, s. 551).

**Katalog No: 16****Müze Envanter No:** E-543**Müzeye Geliş Şekli:** Devir**Malzemesi:** Gümüş, yarı değerli taş, cam, yün ip**Yapım Tekniği:** Dövme**Süsleme Tekniği:** Telhari, Kabartma, Gülherse teknikleri**Ölçüler:** Yükseklik: 2,1 cm, Genişlik: 3,1 cm, Kalınlık: 0,5 cm**Dönemi:** 19. Yüzyıl

Tanım: Üçgen formlu, kapağı üstten sürgülü hamail. Her iki yüzde kabartma tekniğinde zincir motifi ile çevrelenmiştir. Çerçeve içi kıvrımlar telkâri tekniği ile süslenmiş olup uçları granülasyon tekniği ile bezenmiştir. Tam ortada yuva içinde mavi renkli taş takılmıştır. Üç kenar yüzünde kabartma tekniğinde ince, kesik ve kavisli çizgiler yer alır. Yanlara ikişer alta ise bir halka bulunur. Altındaki halka ip ve iki büyük, iki küçük mavi boncuk ile süslenmiştir. Kaplaması büyük ölçüde dökülmüştür.

Benzer Örnek: Ankara Etnoğrafya Müzesi'nde hamaillerden 7658 envanter no'lu eser, dönem, biçim, malzeme ve üretildiği dönem açısından benzerlik göstermektedir (Şen, 2019, s.549).



Ankara Etnoğrafya Müzesi (Şen, 2019, s. 549).

**Katalog No: 17****Müze Envanter No:** E-250**Müzeye Geliş Şekli:** Satın Alma**Malzemesi:** Gümüş**Yapım Tekniği:** Dövme**Süsleme Tekniği:** Kazıma, Savat**Ölçüler:** Yükseklik: 3,5 cm, Genişlik: 5 cm, Kalınlık: 0,7 cm**Dönemi:** 20. Yüzyıl

Tanım: Üçgen formlu, kapağı üstten sürgülü hamail. Savat tekniği ile ön ve arka yüz bezeme kompozisyonu oluşturulmuştur. Her kenarı iki sıra şerit halinde çizgiler ile çerçevelemiş ve üçgen şekli verilmiştir. Her iki yüzde köşelerde küçük üçgenler oluşturulmuş olup içinde dıştan içe doğru, tek merkezden çıkan ve çevresine doğru dağılan ışık demetleri vardır. Ön yüzde ortada ay ve yıldız motifi işlenmiştir. Arka yüzde tek kubbeli cami betimlemesi yer almıştır. Caminin alemindeki hilal gökyüzüne bakar şekilde yapılmıştır. Hamailin üstünde zincirin takılacağı iki adet halka yapılmıştır. Hamailin üstünde zincirin takılacağı halkadan biri vardır diğerinin izi bellidir. Her iki yüzde motiflerin arasındaki boşluk alanlar kazıma tekniğinde kısa zikzak çizgiler ile bezenmiştir. Hamailin iki yanında halkalar vardır.

Benzer Örnek: Ankara Etnoğrafya Müzesi'nde bulunan hamailler arasında 15238 envanter numaralı eser, biçim, malzeme ve üretildiği dönem açısından benzerlik göstermektedir (Şen, 2019, s.549).



Ankara Etnoğrafya Müzesi (Şen, 2019, s. 549).



Katalog No: 18

Müze Envanter No: E-783

Müze Geliş Şekli: Devir

Malzemesi: Bafon

Yapım Tekniği: Dövme

Süsleme Tekniği: Kabartma, Kazıma, Oyma

Ölçüler: Uzunluk: 9,3 cm, Gövde Çapı: 1,8 cm

Dönemi: 19. Yüzyıl

Tanım: Silindirik formlu, zincirli, yandan tek kapaklı hamail. Silindirik kenarlarında üçer sıra halinde kabartma tekniği ile bilezik ile çevrenerek sınırlandırılmıştır. Gövde kısmında kazıma tekniğinde çizgiler ile baklava motifi oluşturulmuştur. Silindirin iki ucunda sarkaca bağlanan halka yer alır. Sarkaç halkasına bağlanan küçük zincirin ortasında içi boş yarım küre şeklinde disk bulunur. Yan sarkaçların arka kısmı düz, ön kısmı bombelidir ve ön kısmında dörder tane delik bulunur. Bu deliklerin araları kazıma tekniğinde çizgiler ile bezenmiştir. Silindirik gövdenin alt kısmında sekiz adet halkanın ortadaki beş tanesine delikli pullar sarkıtma şeklinde takılmıştır. Pulların deliklerinin üç tanesi tam yuvarlak, üç tanesi hilal şeklinde yapılmıştır. Silindirik gövdenin üst kısmında üç adet halka olup, zincire bağlanmıştır. Kaplaması büyük ölçüde dökülmüştür.

Benzer Örnek: Ankara Etnoğrafya Müzesi'nde bulunan hamailer arasında 16465 envanter numaralı eser, biçim, malzeme ve üretildiği dönem açısından benzerlik göstermektedir (Şen, 2019, s.552).



Ankara Etnoğrafya Müzesi (Şen, 2019, s. 552).



Katalog No: 19

Müze Envanter No: E-1557

Müze Geliş Şekli: Satın Alma

Malzemesi: Gümüş

Yapım Tekniği: Dövme

Süsleme Tekniği: Kazıma, Savat

Ölçüler: Uzunluk: 5,2 cm, Silindir Çapı: 1,1 cm, Madalyon Çapı: 2,9 cm

Dönemi: 19. Yüzyıl

Tanım: Silindirik formlu, zincirli, yandan tek kapaklı hamail. Gövde kısmı savat ve kazıma tekniğinde geometrik bölümlere ayrılarak çerçevelenmiştir. Ön yüzünde ayrılan bölmelerin içi tekrar geometrik motifler ile bezenmiştir. Arka yüzde iki büyük bölümde birer tane tek eğrisel çizgi yapılmıştır. Alt kısımda beş adet halka ve bu halkalara bağlı sarkaçlar yer alır. Ortadaki sarkaç madalyon şeklindedir. Madalyonun ön yüzü savat ve kazıma tekniğinde dış kısmı bitkisel motif ile çerçevelenmiş olup ortasında şaş berk motifi yer alır. Madalyonun arka yüzü düz ve bezemesizdir. Madalyonun iki yanında ikişer tane üçgen formlu pullar yer alır. Pulların ön yüzü geometrik motifli olup, arka yüzü düz ve bezemesizdir. Üst kısmında üç adet halka vardır ve zincire takılıdır. Kaplaması büyük ölçüde dökülmüştür.

Benzer Örnek: İkbâl Tuğçe Şen, 2019 tarihli makalesinde benzer hamail örneğine yer vermiştir. 19. Yüzyıl dönemi, üçgen şekilleri ve sarkıtlar benzer özellikler taşımaktadır (Şen, 2019, s. 545).



Ankara Etnoğrafya Müzesi (Şen, 2019, s. 545).



Mardin Müzesi, (Allak, 2021, s. 42).

**Katalog No: 20****Müze Envanter No:** E-980**Müze Geliş Şekli:** Satın Alma**Malzemesi:** Gümüş**Yapım Tekniği:** Dövme**Süsleme Tekniği:** Kazıma, Savat**Ölçüler:** Uzunluk: 9,2 cm, Gövde Çapı: 1,9 cm**Dönemi:** 20. Yüzyıl

Tanım: Silindirik formlu, zincirli, yandan tek kapaklı hamail. Silindirik kenarlarında ikişer sıra halinde kabartma tekniği ile bilezik ile çevrelenerek sınırlandırılmıştır. Gövde kısmı savat tekniği çizgiler iki bölüme ayrılarak çerçevesi oluşturulmuştur. Bir yüzünde helezonik rumi motif diğer yüzünde eşkenar ortasında daire şekli ulunan dörtgen dizisi motif yer almıştır. Silindir iki uçta yarım küre ile sonlanır. Silindirin üst kısmında bilezik kısmında zincire bağlanan iki halka kısmına yer verilmiştir. Silindirik gövdenin alt kısmında beş adet halkaya zincir ile beş adet sikke sarkıtma şeklinde takılmıştır. Motiflerin arasındaki boşluk alanlar kazıma tekniğinde kısa zikzak çizgiler ile bezenmiştir. Kaplaması büyük ölçüde dökülmüştür.

Benzer Örnek: Mardin Müzesi envanterinde 2010/440 no ile kayıtlı hamail, dönemi, malzemesi, süsleme tekniği, şekli ve üzerinde bulunan sarkıtmalar yönü ile benzerlik göstermektedir (Allak, 2021, s.42).

Sonuç ve Öneriler

Hamailler toplumların inanç ve kültür yapısı ile doğru orantılı olarak üretilmiş ve kullanılmıştır. Orta Doğu ve Anadolu geleneklerinde hamailler kıyafetlerle ilişkilendirilir ve genel olarak boyna asılır. Şekil tercih nedenleri arasında inanç sistemleri, yaşam tarzları, kültürel tercihleri, pratik taşınma ve dayanıklılık özellikleri sayılabilir. Bu doğrultuda üçgen, dörtgen ve silindirik şekiller gibi tasarımlar uygulanmıştır. Hamaillerde kullanılan madenler, yapıldıkları döneme, bölgeye, kültürel yapıya ve kullanım amacına göre değişiklik göstermektedir. Gümüş madenin nazara ve kötü enerjilere karşı koruyucu bir etkisi olduğu inancı ile ve dayanıklı, işlenebilir bir metal olmasından kaynaklı olarak en çok tercih edilen madenler arasında yer aldığı görülmektedir. Bakır madeni, antik dönemlerden itibaren şifa ve koruma amaçlı ürünlerde tercih edilmiş, uygun maliyetli ve kolay işlenebilir özellikleri hamaillerde de tercih nedenleri arasında yer almıştır. Altın, demir, bronz gibi madenler de nadiren kullanılmıştır. Hamail kullanımlarında kadın erkek ayrımı da bulunmaktadır. Ağırlıklı olarak dörtgen ve üçgen hamailler erkekler tarafından güç, denge ve kötülüklerden korunma, otorite temsili inancı ile kullanılmıştır. Silindirik şekilli hamailler daha çok kadınlar tarafından dişil enerjiyi artırma, doğurganlık ve negatif enerjiyi yumuşatarak daha güçlü korunma inancı ile tercih edilmiştir. Eserler üzerinde kullanılan motifler, süslemeler ve renk seçimleri ayırt edici özellikler arasındadır. Kadınların kullandığı hamaillerde genel olarak gül, karanfil, lale gibi çiçek desenleri, elbeline motifli doğurganlık sembolü, sevgi ve barışı temsil eden kuş motifleri, kırmızı, pembe ve turuncu gibi canlı renkler ve boncuk, püskül ve ip süslemeleri yer almaktadır. Kadınlar evlilik şansını artırma ve güzellik temaları gibi inanışlarla doğru orantılı olarak süsleme tercihleri kullanılmaktadır. Erkeklerin kullandığı hamaillerde geometrik desenler, aslan, kurt gibi hayvan figürleri, ok ve yay gibi savaş sembolleri, mavi, siyah ve kahverengi gibi koyu renkler tercih edilmiştir. Kötü enerjilerden korunma, cesaret ve güç sembolleri olarak erkekler tercihlerini şekillendirmişlerdir.

Çalışmaya konu Ordu Müzesi'nde yer alan hamailer yapım, süsleme teknikleri ve biçim özellikleri yönü ile incelenmiştir. Hamailerin çoğu satın alma yolu ile müzeye kazandırılmış olduğundan üretim yeri belirlenememiştir. Dörtgen, üçgen ve silindir şeklinde gruplandırılmış olan hamailer 19.-20. yüzyıla tarihlenmiştir. Çalışma kapsamında 9 adet dörtgen, 8 adet üçgen ve 3 adet silindir şekilli hamail incelenmiştir. Katalog no 17' de tanımlanmış üçgen şeklinde ve katalog no 20'de yer alan silindir biçiminde hamailer 20. yüzyıla ait olup diğer 18 hamail 19. yüzyıla aittir. En yoğun kullanılan hamailerin dörtgen ve üçgen olduğu anlaşılmaktadır.

Eserler yapıldığı malzeme olarak incelendiğinde, 17 tanesinin sadece gümüş madeni ile üretildiği, katalog no 10'da üçgen formlu hamailde gümüş ile birlikte bakır ve yarı değerli taş kullanıldığı, katalog no 16'da üçgen şeklinde eserde gümüş ile birlikte yarı değerli taş, cam ve yün ipin yer aldığı, katalog no 18'de silindir formlu hamailin ise bafon malzemesi ile üretildiği görülmektedir. Hamailerin yapımında dövme tekniğinin kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Süsleme teknikleri yönü ile incelenen eserlerin, kazıma, savat, mıhlama, kabartma, gülherse, telkari, oyma teknikleri ile bezendiği görülmektedir. Eserlerde kullanılan bitkisel, ay yıldız, cami, palmet, selvi ağacı, Davut yıldızı, hayat ağacı, Osmanlı tuğrası, Osmanlı arması, bayrak ve geometrik motif bezemelerinin yer aldığı belirlenmiştir.

İncelenen hamailerin benzer örneklerine Ankara, Mardin ve Diyarbakır Etnografya müzelerinde rastlanmıştır. Yapım dönemi, şekilleri, süsleme teknikleri ve kullanılan malzemeler yönü ile benzerlikler görülmektedir. Diyarbakır Arkeoloji müzesinde yer alan hamailerin bir kısmında telkâri süsleme tekniği kullanılmıştır. MÖ 3. bin zamanlarına tarihlenen telkâri tekniği ayna, kutu kaplamalar ve takı eşyalarında tatbik edilmiş, Diyarbakır, Mardin, Ankara ve Ordu müzelerinde yer alan hamailerde de rastlanmaktadır. Bu durum, Mardin, Ankara ve Ordu coğrafyasında aynı kültürel ve yaşam anlayışları ile inanç temelinde yaşayan toplulukların varlığını göstermektedir. 19. ve 20. Yüzyıllarda hamailerin geniş kullanım alanı olmuştur. Günümüzde tılsım amaçlı dualar içeren nazarlıklar ve takılar modernize edilerek aynı amaçla varlığını sürdürmektedir. Türk kültüründe kadim geçmişi olan hamailerin kullanımı günümüzde halen devam etmektedir. Yapılan bu çalışma ile Ordu Paşaoğlu Konağı Etnografya Müzesinde korunan hamailerin bilim dünyasına tanıtılmış ve bu alanda çalışan bilim insanlarına faydalı olması amaçlanmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir; B.B.-E.K.M.; Tasarım; B.B.-E.K.M.; Denetleme; B.B.-E.K.M.; Finansman; B.B., E.K.M.; Materyaller; E.K.M.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi; E.K.M.; Analiz ve/veya Yorum; B.B.-E.K.M.; Literatür Taraması; B.B.-E.K.M.; Yazıyı Yazan; B.B.-E.K.M.; Eleştirel İnceleme; B.B.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept; Ş.A.-A.A.B.-F.E.; Design; F.E, Supervision; B.B. E.K.M.; Fundings; Ş.A.-A.A.B.-F.E.; Materials; Ş.A.; Data Collection and/or Processing; Ş.A.-A.A.B.-F.E.; Analysis and/or Interpretation; Ş.A.-A.A.B.-F.E.; Literature Search; Ş.A.-A.A.B.; Writing Manuscript; Ş.A.-F.E.; Critical Review; A.A.B.-F.E

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Akgün, İ. (2022). Sihir ve Kehanet Kavramları Üzerine Bazı Değerlendirmeler ve Hükümler, *Genç Müttefekirler Dergisi*, 3(2), 590-605.
- Akpınarlı, H. F., & Baykanal, Z. (2012). 16-18. Yüzyıllarda İstanbul'da Üretilen Kumaşlarda Bitkisel Bezemelerin İncelenmesi, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Balkan Özel Sayısı-1, 179-209.
- Allak, F. (2021). Mardin Müzesi'nde Bulunan Son Dönem Madeni Hamayilleri (Muskalıklar), *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(1), 35-45.
- Atmaca, E. (2013). Litvanya Tatar Türklerine Ait Hamailer ve Nemézis Köyünde Bulunan İki Hamail. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 2(4), 147-180. <https://doi.org/10.7884/teke.224>
- Baş, E. (2009). *Edirne Beylerbeyi Camii Hazinesi'nde Bulunan Mezar Taşları* (Tez No: 241030). [Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Begic, H. N. (2022). Anadolu Nazar İnanç ve Nazarlıklar. *Hars Akademik Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi*, 5(Özel Sayı 3), 170-187.
- Etikan, S., & Kılıçarslan, H. (2013). Düz Dokumalarda Nazar İnanç ve Göz Motifi, *Art-e Sanat Dergisi*, 5(10), 103-121.
- Kaçar, A. (2019). Eski Mezopotamya Kültüründe Tılsım İnanışı ve Bazı Tılsımlı Objeler, *Archivum Anotolicum*, 13(1), 69-81.
- Kurt, S. (2020). *Muğla Yöresinde Eski Türk İnançlarının İzleri*. [Yüksek Lisans Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Koşay, H. Z. (1956). Etnografya Müzesindeki Nazarlık, Muska ve Hamailer. *Türk Etnografya Dergisi*, (1), 86-90.
- Öger, A. (2017). Uygurlarda Muskacılık Geleneği ve Çağatayca Yazılmış Bir Muska Kitabı. *Gazi Türkiyat*, 20, 55-88.
- Özkarlı, Y. Ş. (2000). *Türk Kültüründe Tılsımlı Objeler* (Tez No: 100293). [Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Öztürk, E. (2005). *Türk Kültüründe Nazar ve Antalya İlinin Akseki, Alanya, Manavgat İlçelerinde Bulunan Nazarlıklar* (Tez No: 161772). [Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Sarı, V. & Şahin, H. A. (2024). Halk İnanışında Büyü ve Tedavi Usulü Olarak Muskanın Tarihi Seyri Üzerine İnceleme, *Yazıt Kültür Bilim Dergisi*, 4(1), 64-72.
- Sayrami, A. & Maimati, M. N. (2024). Divan-i Lugati't – Türk'teki Muskaya Ait Beyanlar, *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 23(2024), 75-81.
- Şen, İ. T. (2019). Ankara Etnografya Müzesi'nde Yer Alan Hamayil Yada Bugünkü Adıyla Muskalıklar. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(99), 542-

555.

Tanker, N., Coşkun, M., & Altun, M. (1996). Studies on Sexual and Seasonal Changes in Alkaloid Content of Ephed. *Journal of Faculty of Pharmacy of Ankara University*, 25(2). https://doi.org/10.1501/Eczfak_00000000465

Uygun, A. (2012). Yazılı Büyü Olarak Muska: Kenzü'l Havas Örneği. *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2(29), 211-236.

Yariş, S. (2025). Diyarbakır Arkeoloji Müzesinde Bulunan Hamailer (Muskalar). *Akademik İncelemeler Dergisi*, 20(1), 85-107. <https://doi.org/10.17550/akademikincelemeler.1588696>.

Giresun Güce İlçesinde Yöresel Mimarinin Temsili: Serenderler (Mâzılar)

Representation Of Traditional Architecture in Güce District, Giresun: Serenders (Mâzıs)

Servet ÖZKAN 

Mustafa Kemal Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Hatay, Türkiye
cayanservet@gmail.com



Geliş Tarihi/Received: 21.07.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 24.09.2025

Yayın Tarihi/Publication Date:
29.09.2025

Cite this article: Özkan, S. (2025). Representation Of Traditional Architecture in Güce District, Giresun: Serenders (Mâzıs). *Journal of Palmette*, 8, 71-79.

Atıf: Özkan, S. (2025). Giresun Güce İlçesinde Yöresel Mimarinin Temsili: Serenderler (Mâzılar). *Palmet Dergisi*, 8, 71-79.



Content of this journal is licensed under a
Creative Commons Attribution-
NonCommercial 4.0 International License.

Öz

İnsanoğlunun yaşam kaynağı olan besinin saklanması ve korunmasının gerekliliği tarihi süreç içinde farklı yapı tiplerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Elde edilen mahsulün çok olması daha büyük bir depolama alanı ihtiyacı ortaya koyarken, daha az mahsulü olan kişilerin depolama alanı küçük olmuştur. Dolayısı ile inşa edilen ambar yapılarının ev sahiplerinin ekonomik durumu ile doğrudan ilişkisi bulunmaktadır. Anadolu'nun farklı yerlerinde yiyeceklerin depolandığı ambar yapıları mevcuttur. İnşa teknikleri, büyüklükleri farklılık arz eden bu yapıların ana malzemesi ahşaptır. Yaygın olarak bilinen ambar yapılarından olan serenderler Doğu Karadeniz'in görsel açıdan da farklılık oluşturan depolama mekanlarıdır. Tabandan tavana kadar ana malzemesi ahşap olan bu yapı tipinin Giresun'un Güce ilçesinde özgün durumunu koruyarak günümüze ulaşmış örnekleri mevcuttur. Güce'de "mâzı" olarak adlandırılan bu yapılar, bazı farklılıklarla beraber inşa tekniği, kullanım amacı ve mekânsal düzenleme bakımından Karadeniz yöresinin geleneksel mimari anlayışını devam ettirmektedir. Çalışma kapsamında, Güce ilçesinin farklı mahallelerinde bulunan 21 adet mâzı örneği incelenmiştir. Fotoğraflarla belgelenen ve bazı örnekleri dijital ortamda çizilerek belgelenen mâzıların bilim camiasına tanıtılması ve gelecek kuşaklara aktarılması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Giresun, Güce, Serender, Ambar, Mâzı

Abstract

The necessity of storing and preserving food, which is the source of human life, has led to the emergence of different types of structures throughout history. A larger harvest created a need for bigger storage spaces, while those with smaller harvests had smaller storage areas. Therefore, the construction of storage buildings is directly related to the economic status of their owners. In various regions of Anatolia, there are storage structures used for food storage. The main material of these buildings, which vary in construction techniques and sizes, is wood. Among the well-known storage structures, serenders are distinctive storage spaces of the Eastern Black Sea region, also in terms of visual appearance. Made entirely of wood from the base to the roof, this type of structure has preserved its original form in the Güce district of Giresun and has surviving examples today. The structures called "mâzı" in Güce continue the traditional architectural understanding of the Black Sea region in terms of construction technique, usage purpose, and spatial arrangement, with some variations. In this study, 21 examples of mâzı located in different neighborhoods of Güce district have been examined. These mâzı structures, documented through photographs and some of which are digitally drawn, aim to introduce these examples to the scientific community and preserve them for future generations.

Keywords: Giresun, Güce, Serender, Warehouse, Mâzı

Giriş

Çalışma alanı Giresun ilinin doğu bölümünde yer alan Güce ilçesidir. Kuzey, doğu ve güneyde Tirebolu, batıda Espiye ilçeleriyle sınırlı olan Güce'nin sahile uzaklığı 14, il merkezine ise 55 km'dir. 1975'te ilk belediye teşkilatı kurulan Güce, 1990'da Tirebolu'dan ayrılarak ilçe statüsü kazanmıştır (Kufacı, 2016, s. 36).

Espiye ve çevresini içine alan bölge Fatih Sultan Mehmet'in Trabzon'u fethetmesi (1461) ile Osmanlı topraklarına katılmıştır. Fetih öncesinde bu bölgede Çepni Türkleri başta olmak üzere çeşitli Türk boyları hakimiyet kurmuştur (Bostan, 2007, s. 21; Tekin ve Cantürk, 2019, s. 814). 16. yüzyılda Güce'nin de içinde bulunduğu Tirebolu yöresinin idare merkezi Trabzon Sancağıdır. Bu dönemlerde Güce Alahnas Nahiyesi içerisindeydi. Osmanlı'nın son zamanlarına kadar Türkler ve farklı etnik gruplar yöreye yerleşmiştir. 1876 tarihli kayıtlarda Güce'de 42 hane olduğu ve 101 kişinin yaşadığı öğrenilmektedir (Kaya, 2023, ss. 22, 25).

Güce'nin tarihte bilinen başka bir adı yoktur. Ancak, bazı araştırmalar Osmanlı döneminde Kırık Nahiyesi dahilinde Göçekse (Gücese) adında bir köyün varlığından bahsetmekle beraber, 1547'den itibaren köy nüfusunun hızla arttığını aktarmaktadır (Fatsa, 2010, s. 220; Kaya, 2019, s. 87). Güce adının kaynağı hakkındaki en yaygın bilgi ise Osmanlı'nın kuruluş yıllarında Gücefarogulları adlı bir sülalenin Doğu Anadolu'dan gelip buraya yerleşmesidir. Bir diğer rivayet ise aynı sülalenin 1461'de Trabzon'un fethinden sonra bölgeye geldiği, zamanla buradaki nüfuslarının arttığı, yerli halkla içi içe yaşayarak çeşitli hizmetlerde bulundukları ve buranın adının bu sülaleden dolayı Güce olarak anılmaya başladığıdır. Zamanla veba salgını ve yöredeki bazı karışıklıklar sebebiyle Gücefarogulları'nın nüfusu azalmış ve huzursuzluklar nedeniyle Güce'den göç etmişlerdir (Kufacı, 2016, ss. 23-24).

Dağlık bir yerleşim özelliği gösteren Güce, konutları, hayvan besinlerinin saklandığı samanlıkları, değirmenleri, fırınları ile geleneksel mimarisini büyük oranda korumuştur. Bu kültürel değerler içinde dikkat çeken bir diğer geleneksel mimari yapı tipi ise kurutma ve depolama işlevi gören mâzılardır. Güce yöresel mimari örneklerinden mâzılar konusunda daha önce yapılmış herhangi bir çalışma bulunmamaktadır. Karadeniz'in çeşitli yerleşim yerlerinde aynı yapı tipi serender olarak bilinmektedir. Serender mimarisi konusunda ise Sinop, Giresun ve ağırlıklı olarak Trabzon örnekleri üzerine farklı araştırmacıların çalışmaları mevcuttur. Bunlardan bazıları serenderlerin mimari kuruluşunu, kullanım amacını, işlevini ve yöre kültüründeki yerini konu alırken, bazıları Türkiye ve dünyanın farklı yerlerindeki depolama amaçlı kullanılan yapılarla bağlantısına dikkat çekmektedir (Karpuz, 1999; Köktürk ve Kukul, 2001; Demir, 2004; Yılmaz vd., 2015; Kandemir, 2019; Şensoy ve Kukoğlu, 2020; Özgel Felek, 2020; Bayraktar, 2023). Bu çalışmanın amacı, Karadeniz geleneksel serender mimarisini Güce özelinde incelemek, yok olma tehlikesi altındaki mâzıları belgeleyerek bilim camiasına tanıtmak ve sanat tarihi disiplini çerçevesinde değerlendirmektir. Çalışma metninin devamında bu yapılardan mâzı olarak bahsedilecektir.

Çalışma Yöntemi

Güce ilçe sınırları dahilinde hemen hemen bütün geleneksel konut örneğinin yakınında bir mâzı bulunmaktadır. Ancak, bunlardan birçoğu yıkılmış ya da âtil durumdadır. Bu araştırma kapsamında, günümüzde ayakta ve sağlam durumda olan Güce merkez mahallesinde beş, Giyimli mahallesinde beş, Kemaliye mahallesinde yedi ve Soğukpınar mahallesinde dört olmak üzere 21 adet mâzı örneği incelenmiştir (Harita 2). Yerinde fotoğraflarla belgelenen mâzılardan üçünün kroki çizimleri yapılarak dijital ortama (AutoCad) aktarılmıştır. Mâzıların inşâ süreci, yapım tekniği gibi konularda bilgi edinebilmek için yöredeki eski ustalar ile görüşmeler gerçekleştirilmiş, mâzıların yapım tarihleri hakkında ev sahiplerinden sözlü bilgi alınmıştır.

Güce mâzı örneklerinin hepsi plan kuruluşu ve işlevsel özellikleri ile aynı düzenlemeyi sergilememektedir. Bu nedenle incelenen örneklerden üçünün çiziminden yararlanılarak mâzılar plan ve mekânsal özellikleri ile tanıtılmış, diğer yapılar ise görsel malzeme olarak bir tablo halinde sunulmuştur.

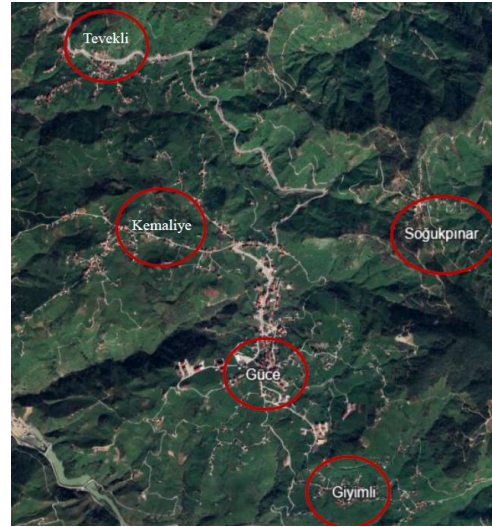
Harita 1.

Giresun İlçelerini Gösteren Harita
(<http://www.giresun.gov.tr/ilimizin-haritasi>)



Harita 2.

Çalışma Kapsamındaki Yerleşimlerin
(Uydu Görüntüsü (Google Earth'ten İşlenerek).



Güce İlçesinde Mâzılar

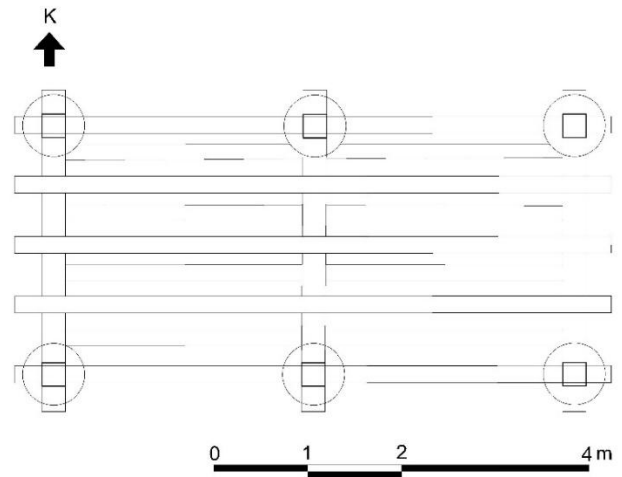
Güce'de incelenen mâzı örneklerinin hepsi ev sahiplerinin kolay ulaşabileceği bir noktada ve eve birkaç metre uzaklıkta inşa edilmiştir. Mâzının yapıldığı yerin belirlenmesinde düz zemin önem arz etmektedir. Bu nedenle Güce'deki mâzılar ağırlıklı olarak düz alanlara konumlandırılmış, eğimli alanlarda ise arazi düz hale getirilmiştir.

Mâzılar, zemin üzerine tek kattan ibarettir (Görsel 1). Dikdörtgen planlı bu yapı tipinin zemin katı odun ve çeşitli eşyaları, üst katı ise mısır kurutmak ve yiyecek depolamak amacıyla kullanılmaktadır. Yapının üst katı, zemin katta altı adet ahşap direğe oturmaktadır. Direkler, nemden korunması için "salma" denilen kalın kalaslar ve bu kalasların toprakla temasını önleyen düzgün yüzeyli taşlar üzerine yükselmektedir. İncelenen örneklerden 20'sinde bu düzen uygulanmış (Görsel 2), yalnızca bir örnekte direklerin doğrudan taş döşenmiş zemine oturduğu görülmüştür (Görsel 3). Sonradan taşların üzeri beton ile sıvanmıştır.

Görsel 1.*Kemaliye mah. Mehmet Kara mâzısı (Özkan, 2024).***Görsel 2.***Direkleri salma (kalas) üzerine oturan mâzı örneği (Kemaliye mah. Ali Bilgin mâzısı) (Özkan, 2024).***Görsel 3.***Direkleri taş üzerine oturan mâzı örneği (Güce mah. Osman Karabatak mâzısı) (Özkan, 2024).*

Yaklaşık 95-100 cm uzunluğundaki direkler alttan yukarı doğru daralan bir form özelliği göstermektedir. Direkler, 45 derecelik açıyla yerleştirilmiş ahşap dirseklerle birbirine bağlanmaktadır. Bu dirsekler bazen düz bazen de bir yay formunda olabilmektedir. Görsel açıdan güzel

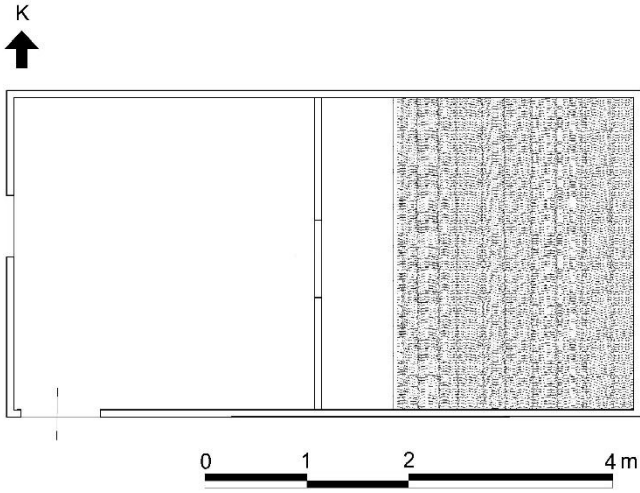
bir görüntü oluşturan bu yöntemle direklerin desteklenmesi sağlanırken, depolanan odunların da düşmesi engellenmektedir. Bazı örneklerde bunların yerine düz tahtaların kullanıldığı ya da tamamen boş bırakıldığı görülmüştür. Direklerin üst bölümüne yörede ve Karadeniz'in diğer yerleşimlerinde tekir olarak adlandırılan başlıklar yerleştirilmiştir (Görsel 4). Konik formu bu başlıklar yaklaşık 45-55 cm çapında, bir şapka gibi direğin üstünü kapatmaktadır. Fare ve çeşitli kemirgenlerin mâziya çıkmasını engelleme işlevi gören tekirlerin etek kısmına bazen metal levhaların yerleştirildiği görülmüştür. Bazı örneklerde ise bu levhalar direklerin üst bölümüne yerleştirilerek hayvanların ayaklarının kayması ve mâziya çıkışının engellenmesi hedeflenmiştir (Görsel 4). Tekirlerin üstünde 10x13-10x15 cm kesitli ana kirişler yer almaktadır. Tekirlerin tepe noktasındaki dar bölüm, geçme sistemiyle bu kirişlerde açılan boşluklara yerleştirilmiştir. Bunların üzerine ters yönde yerleştirilen kirişler ile bir ızgara şeması meydana getirilmiş ve üst kat zemini tahtalarla döşenmiştir (Çizim 1).

Görsel 4.*Tekir örnekleri (Özkan, 2024).***Çizim 1.***Kemaliye mah. Mehmet Kara mâzısı zemin kat planı (Özkan, 2024).*

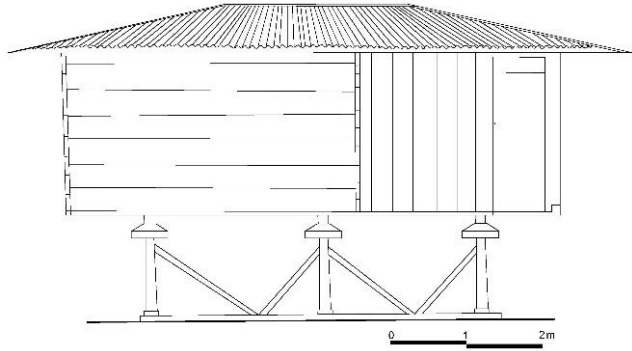
Mâzıların üst katı yörede hayat ya da aşkana (aşhane) olarak adlandırılan bir giriş bölümü ve buranın bir duvarından açılan kapı aracılığı ile geçilen sergen (seren) bölümünden meydana gelmektedir (Çizim 2). Hayat bölümü ağırlıklı olarak kapalı bir mekân özelliği göstermekle birlikte (Çizim 3) yarı açık olarak yapılmış örnekleri de mevcuttur (Çizim 4). Giyimli mahallesi Avni Demirel, Mahir Bahadır, Mustafa Sevinç, Niyazi Uyar, Güce merkez mahallesi Fazlı Karadayı, Hacı Ömer Sevinç, Osman Karabatak, Rasim Usta, Kemaliye mahallesi Ali Bilgin, Galip Kara, Kazım Sevinç, Mehmet Kara, Soğukpınar mahallesi Necip Turan, Özkan Turan ve Veysel Turan mâzıları kapalı tipte hayatlı mâzı örnekleriyken, Güce merkez mahallesi İhsan Geçgel, Kemaliye mahallesi Elber Kara, Ethem Çayan, Kasım Kara ve Soğukpınar mahallesi Şahin Turan mâzıları yarı açık tipte hayatlı mâzı örnekleridir.

Çizim 2.

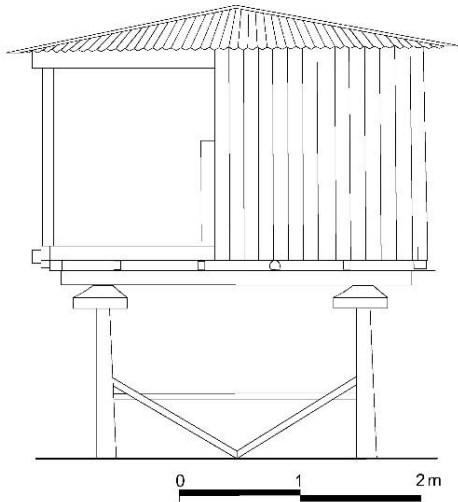
Kemaliye mah. Mehmet Kara mâzısı üst kat planı (Özkan, 2024).



Çizim 3.

Hayat bölümü kapalı tipte mâzı örneği
(Soğukpınar mah. Necip Turan mâzısı) (Özkan, 2024).

Çizim 4.

Hayat bölümü yarı açık tipte mâzı örneği
(Güce merkez mah. İhsan Geçgel mâzısı) (Özkan, 2024).

Hayat kapısı mâzinin dar ya da uzun kenarına yerleştirilebilmektedir. Güce merkez mahallesi Rasim Usta, Fazlı Karadayı, Giyimli Mahallesi Mustafa Sevindik, Mahir Bahadır, Kemaliye mahallesi Kazım Sevindik, Galip Kara, Ali Bilgin ve Soğukpınar mahallesi Veysel Turan mâzıları giriş kapısı dar kenarda yer alan örneklerken, Güce merkez mahallesi Osman Karabatak, Hacı Ömer Sevindik, Niyazi Uyar, Giyimli mahallesi Ahmet Bahadır, Kemaliye mahallesi Mehmet Kara ve Soğukpınar mahallesi Özkan Turan, Necip Turan mâzıları uzun kenardakilere

örneklerdir.

Hayat bölümüne çıkış seyyar ahşap merdiven ile sağlanmaktadır. Genellikle zemin kattaki odunların üzerinde ya da yanında duran bu merdiven kullanılacağı zaman doğrudan hayat giriş kapısının önüne yerleştirilmektedir. Bu kapı önünde bazen ayakların basabileceği küçük bir ahşap sahanlık yer alırken, bazen sahanlık olmaksızın doğrudan merdiven kapının alt bölümüne dayandırılmaktadır. Bir örnekte ise giriş kapısının alt kısmına uçları aşağı bakan iki adet üçgenimsi uzun parça monte edildiği görülmüştür. Ahşaptan yapılan bu parça merdivenin kaymasını önlemektedir (Görsel 5).

Yarı açık tipte hayat örneklili mâzılarda merdiven doğrudan hayatın açık bölümüne yerleştirilerek üst kata ulaşılmaktadır. Kullanım sonrasında merdiven tekrar kullanılmak üzere hayata kaldırılmaktadır (Görsel 7).

Görsel 5.

Mâzı hayat giriş kapısı önünde merdivenin kaymasını önlemek için yapılmış ahşap parçalar (Güce merkez mah. Osman Karabatak mâzısı) (Özkan, 2024).



Çeşitli yiyeceklerin depolandığı hayat bölümünün bir duvarında pencereye yer verilmektedir. Gıda dışında farklı işlevli araç-gereçler de bu bölümde depolanabilmektedir (Görsel 6). Hayatın bir duvarındaki kapı açıklığından sergene girilmektedir. Sergenin girişi ağırlıklı olarak düzdür. Bazı örneklerde ise kademeli kaş kemere yer verildiği görülmüştür (Görsel 8).

Hayatın duvarları ahşap tahtalarla kapalıdır. Bir örnekte ise giriş kapısı ve sergen girişinin bulunduğu duvar tahtayla kapatılmış, diğerleri ise sepet örgü tekniğiyle yapılmıştır (Giyimli mah. Ahmet Bahadır mâzısı). Bu teknikte orman gülü bitkisinin çubukları kullanılmıştır (Görsel 7).

Görsel 6-7.

*Hayat bölümü iç mekân düzeni
(Kemaliye mah. Mehmet Kara ve Giyimli mah. Ahmet Bahadır
mâzıları) (Özkan, 2024).*

**Görsel 8.**

*Sergen (seren) Bölümü Giriş Kapısı (Kemaliye mah.
Mehmet Kara mâzısı) (Özkan, 2024).*



Sergen bölümü, yaklaşık 70x300 cm'lik bir gezinti alanı ve bunun gerisinde yiyeceklerin kurutulduğu sergenden meydana gelmektedir. Sergenin zemini orman gülü bitkisinin çubukları kullanılarak sepet örme tekniğinde yapılmıştır. Bu teknik için çubukların başka bir zeminde yere sabitlenerek örüldüğü ve örme işlemi bittikten sonra sergenin zeminine monte edildiği ifade edilmiştir¹. Çubuklar arasında oluşan boşluklar yiyeceklerin rahatça hava almasını ve kurumasını sağlamıştır (Görsel 9-

10). Mâzıların çatıları da depolama alanı olarak değerlendirildiği için sergenin tavanında küçük bir açıklığa yer verilerek çatıya ulaşım imkânı verilmiştir.

Görsel 9-10.

*Sergen bölümünün iç mekânı ve dıştan görünümü
(Kemaliye mah. Mehmet Kara ve Ali Bilgin mâzıları)
(Özkan, 2024).*



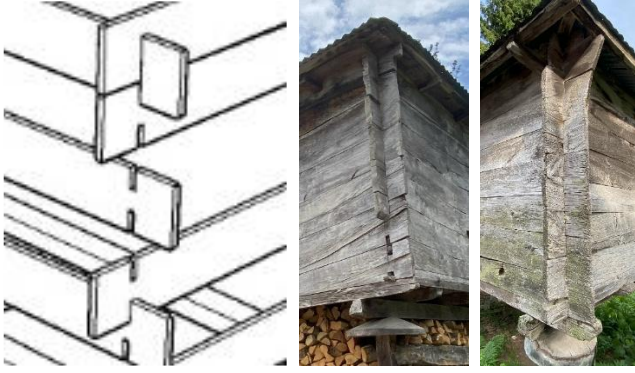
Mâzıların hayat bölümünde yalnızca iki köşede dikmeye yer verilmiş, diğer bölümlerde dikme kullanılmamıştır. Hayat bölümünün duvarlarında kullanılan tahtalar düşey, sergen bölümündekiler ise yatay olarak yerleştirilmiştir. Dikme kullanılmayan duvarlarda, duvarları kapatan tahtaların uçları kertilmiş ve kertilten kısımlar kurtboğazı tekniği ile köşelerde birbirine geçirilmiştir. Bu teknikte hiç çivi kullanılmamıştır (Görsel 11).

Mâzıların çatıları dört omuzludur. Yöredeki konutlarda da uygulanan bu çatı tipi kar ve rüzgâra karşı denge sağlamaktadır. Çatılarda dayanıklı malzeme olduğu için çoğunlukla kestane ağaçları kullanılmıştır. Çatı konstrüksiyonu, kalın ahşap kirişler üzerine üç dikme ve bunların aralarına yatay konumlandırılmış “caplama” denilen daha ince kirişlerle yapılmıştır. Çatı araları depolama işlevi de gördüğü için çatılar yüksek tutulmuştur. Dıştan çinko oluklu metal ile kapatılan çatıların saçakları nispeten geniştir.

¹ Bu konuda yörenin eski ustalarından Mehmet Yavuz'dan bilgi alınmıştır (1944 doğumlu).

Görsel 11.

Kurtboğazı tekniği ve Giyimli mah. Niyazi Uyar ile Güce merkez mah. Rasim Usta mâzıları (Al Şenoy ve Kukoğlu, 2020; Özkan, 2024).



Tabandan tavana kadar inşa malzemesi ahşap olan mâzılarda, kestane, gürgen ve meşe ağaçları kullanılmıştır. Sağlam ve dayanıklı olması nedeniyle çoğunlukla kestane ağacı tercih edilmiştir. Oldukça sade inşa edilen Güce'deki mâzı örneklerinde herhangi bir süsleme unsuruna yer verilmemiştir.

Mâzı Sahibi	Mahallesi	Tarihi	Ustası	Fotoğrafi
Mahir Bahadır	Giyimli	Yaklaşık 150 sene	Bilinmi-yor	
Ali Bilgin	Kemaliye	1933	Bilinmi-yor	
Veysel Turan	Soğukpınar	1936	Bilinmi-yor	
Şahin Turan	Soğukpınar	1938	Bilinmi-yor	
Ethem Çayan	Kemaliye	1938	Bilinmi-yor	

Rasim Usta	Güce Merkez	1941	Bilinmi-yor	
Mustafa Sevindik	Giyimli	1945	Bilinmi-yor	
Fazlı Karadayı	Güce Merkez	1949	Bilinmi-yor	
Kazım Sevindik	Kemaliye	1952	Bilinmi-yor	
Ömer Sevindik	Güce Merkez	1957	Bilinmi-yor	
Osman Karabata k	Güce Merkez	1957	Bilinmi-yor	
Mehmet Kara	Kemaliye	1962	Bilinmi-yor	
Kasım Kara	Kemaliye	1963	Bilinmi-yor	
Galip Kara	Kemaliye	1966	Bilinmi-yor	

Özkan Turan	Soğukpınar	1966	Bilinmi-yor	
Elber Kara	Kemaliye	1969	Bilinmi-yor	
Niyazi Uyar	Giyimli	1970	Bilinmi-yor	
Ahmet Bahadır	Giyimli	Bilinmi-yor	Bilinmi-yor	
Avni Demirel	Giyimli	Bilinmi-yor	Bilinmi-yor	
İhsan Geçgel	Güce Merkez	Bilinmi-yor	Bilinmi-yor	
Necip Turan	Soğukpınar	Bilinmi-yor	Bilinmi-yor	

Tablo 1. Çalışma Kapsamında İncelenen Mâzi Örnekleri

Değerlendirme

Karadeniz geleneksel mimarisi içinde çeşitli yiyeceklerin kurutulduğu ve saklandığı bir depolama alanı olarak kullanılan serenderler ev sahiplerinin ihtiyaçları ve ekonomik varlığına göre şekillenmiştir. Bu nedenle serenderin/ambarın büyüklüğü ile ev sahiplerinin zenginliği arasında yakın bir ilişki olduğu belirtilmektedir (Al Şensoy ve Kukoğlu, 2020, s. 28; Kaya, 2020, s. 334). Serenderlerin bir devamı olan Güce'deki mâzi örneklerinin hepsi yaklaşık aynı boyutlarda, hayat ve sergen bölümünden meydana gelen zemin üzerine tek katlı yapılardır. Bütün geleneksel konut örneklerinin yakınında birer mâzi yer almaktadır. Dolayısıyla her hane sahibinin bir depolama alanına ihtiyaç duyduğu ve mâzıların evlerin vazgeçilmez bir parçası olduğunu söylemek mümkündür. İnceleme yapılan alan kapsamında büyük ölçülerde mâzi örneklerinin bulunmaması, bu çevredeki hane sahiplerinin orta gelirli olduğunu ve daha az mahsulü depolama ihtiyacı duyduğunu göstermektedir.

Tipolojik olarak Karadeniz serenderleri büyüklüğüne göre (ayak sayısına göre) ve balkon/çardak çeşitlerine göre sınıflandırılmaktadır. Ayak sayılarına göre sınıflandırıldığında 4 direkliler (küçük), 6-8 direkliler (orta) ve 10-12 direkliler (büyük) serenderlerdir (Kandemir, 2019, ss. 208-209; Al Şensoy ve Kukoğlu, 2020, s. 28). Bu tipoloji değerlendirmesine göre Güce'deki mâzıların hepsi 6 direkli orta büyüklükteki örneklerdir. Güce örneklerinde balkon/çardak yer almadığından diğer tipoloji değerlendirmesine göre sınıflandırma yapılamamaktadır. Ancak, mâzılar girişi oluşturan hayat bölümüne göre kapalı hayatlı ve yarı açık hayatlı olarak iki tipe ayrılmaktadır. Güce'deki mâzi örneklerinde genellikle kapalı hayat tercih edilmiştir.

Mâzılarda hayat bölümü aşkana (aşhane) olarak da isimlendirilmektedir. Hayat bölümü, Doğu Karadeniz konut mimari tipolojisi içinde oturma ve servis mekânı olarak nitelendirilmiş, yemek pişirme eyleminin yapıldığı yer ise aşhane olarak adlandırılmıştır. Hayatlı-aşhaneli tip olarak adlandırılan bu tip özellikle Trabzon'un doğusu ile Rize ve Artvin'deki konut örneklerinde yaygındır (Sümerkan, 1990, s. 81). Güce'deki mâzi örneklerinde hayat ve aşkananın (aşhane) aynı adla anılması Doğu Karadeniz konut ve serender mimarisine göre bir farklılık ortaya koymaktadır.

Doğu Karadeniz serenderleri özellikle Trabzon ve Rize çevrelerindeki örneklerde detaylı işçilik ve süslemeleri ile dikkat çekmektedir (Karpuz, 1999, s. 81; Kandemir, 2019, ss. 217-222). Güce'deki mâzılar ise bu ambar yapıları içinde oldukça sade bir üsluba sahiptir. Bu özelliği ile daha çok Sinop'ta (Osmanlı) inşa edilen ambarlar/hambarlar ile yakın benzerlik taşıdığı söylenebilir. Mekân tasarımı bakımından farklılıklar olmasına karşın, mimari kuruluş, cephe biçimlenişi ve sadelik bakımından Sinop örnekleri mâzılara yakın özellikler göstermektedir (Bayraktar, 2023, ss. 465-469).

Üzerinde herhangi bir tarih ya da usta ismi veren ibareye rastlanmayan mâzılar, yöredeki konut örneklerini de yapan ustalar tarafından ortaya konmuş eserlerdir. Yapılan araştırmalarda birçoğu hayatta olmayan ustaların isimleri öğrenilmiştir. Mehmet Mert (Huşuto Mehmet), İbrahim Mert, Mehmet Yavuz, Hasan Uyar ve Hasan Türedi adlı ustalar evlerin ve mâzıların inşasında görev almışlardır.

Güce mâzılarında inşa tarihini gösteren herhangi bir kitabe yer almamaktadır. Bu konudaki en önemli veri mâzi sahiplerinin vermiş olduğu bilgilerdir. Yukarıda sunulan tablodaki verilere göre Güce'deki en eski mâzi örneğinin yaklaşık 150 yıllık olduğu ifade edilmiş olup, incelenen örnekler 1933 ile 1970 yılları arasında inşa edilmiştir (Tablo 1).

Çeşitli yiyeceklerin kurutulduğu ve saklandığı bir depolama alanı olarak kullanılan mâzılar, Türkiye ve dünyanın farklı bölgelerinde aynı işleve sahip yapıların bir devamı niteliği taşımaktadır. Anadolu'nun farklı yerlerinde yiyecekleri depolamak amacıyla inşa edilmiş ambar yapıları mevcuttur. Kütahya Çavdarhisar (Ekmekci, 2016, ss. 311-318; Ekmekci, 2023, ss. 232-248), Balıkesir Sındırgı², Antalya Elmalı (Arslan ve Şen, 2021, ss. 35-40) ve Uşak'taki (Polat, 2016, ss. 233-242) ambar yapıları küçük ölçülerdeki ahşap ambar örnekleridir. Herhangi bir direk üzerine yükselmeyen ve Karadeniz ambar örnekleri ile görsel olarak bir yakınlık göstermeyen bu örnekler, Anadolu'daki benzer işlevli yapılar olması ile kayda değerdir. Dünyanın çeşitli yerlerinde taştan ya da ahşaptan inşa edilmiş bazı ambar örneklerinin ise Karadeniz serenderleri ile yakın benzerlikler gösterdiği görülür. Portekiz'deki "Espigueiro", Avusturya'ki "Horreo" (Görsel 12) ve "Panera", Kuzey İspanya'daki "Garaia", Norveç'teki "Stabbur" (Görsel 13) ve "Lof" (Karpuz, 1999, ss. 77-80; Özgel Felek, 2020, ss. 535-542), İngiltere'deki "Granary" (Kandemir, 2019, s. 204) yapıları yerden yüksekçe inşa edilmiş ve direkler üzerine yükselen ambar yapılarıdır. Bu örneklerin çoğunda direkler üzerinde yer alan dairesel kesitli parçaların, Karadeniz serender örneklerindeki tekerlerle benzerliği dikkat çekmektedir. İnşa tekniği ve mekânsal düzenleme açısından farklılıklar olmasına karşın, dünyanın çeşitli

²<https://www.trthaber.com/foto-galeri/sindirgida-kulturel-miras-350-yillik-tahil-ambarlari/36433/sayfa-1.html>

noktalarında bulunan bu ambar yapılarının serenderler ile görsel olarak büyük bir yakınlığa sahip olduğu görülür.

Görsel 12.

Horreo yapısı

(<https://www.veryleer.es/arquitectura-tradicional-de-asturias/>)



Görsel 13.

Stabbur yapısı

(<https://lokalhistoriewiki.no/Stabbur>)



Güce'deki mâzî örneklerinin çoğunlukla ayakta olduğu ve günümüze değin farklı amaçlı malzemelerin depolama işlevini üstlendiği gözlemlenmiştir. Yiyecekleri kurutma ya da depolama ihtiyacına yönelik kullanım ise günümüzde oldukça sınırlıdır. Bunun nedeni ise mısır tarlalarının azalması (mısır tarlalarına çay ekimi yapılması) sonucunda mısır kurutma ve depolama ihtiyacının ortadan kalkmaya başlamasıdır. Ayrıca, günümüz tüketim alışkanlıkları ve depolama alanı ihtiyacının değişmesi de bunda etkili bir faktördür. Mâzılardan bazılarının atıl durumda olduğu görülmekle birlikte eski popülaritesi kaybolmaktadır. Buna karşın ev sahiplerinin mâzıyı yıkmaktan kaçınarak gereksiz malzemeleri depoladığı bir alan olarak değerlendirmesi, bu yapıların ve kültürün yok olmamasını sağlamaktadır. Bu bilincin uzun yıllar devam edip etmeyeceği bilinmemektedir. Ancak, söz konusu yapıların Güce geleneksel dokusu için oldukça önemli bir kültürel değer olması ve korunması gerekmektedir. Bu çalışmada belgelenecek tanıtılan mâzıların, korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması elzemdir.

Sonuç

Tarihsel süreçte dünyanın farklı noktalarında yiyecekleri depolamak amacıyla yapılmış mekanlar inşa edilmiştir. Anadolu'da da bu amaca hizmet etmek gayesiyle inşa edilen farklı ambar yapıları mevcuttur. Bunun en bilinen örnekleri Karadeniz'de serender, Güce yöresinde ise mâzî olarak anılan depolama yapılarıdır. Ev eklentisi bir yapı tipi olarak inşa edilen mâzılar, zemin üzerine bir katlı, orta büyüklükte, altı direkli olup yiyecek saklamak ve kurutmak amacıyla inşa edilmiştir. Oldukça

sade olan bu yapılarda işlevsellik ön planda olduğu için bezemesel bir ayrıntı söz konusu değildir. Mâzılarda zemin kat, kimi zaman mısır soyma, fındık ayıklama gibi gündelik işlerin komşularla yapıldığı bir sosyalleşme alanı olarak da değerlendirilmiştir. Soğuk havvalarda ise bu iş için yapının hayat (aşkana) bölümü kullanılmıştır. Mâzıların büyüklüğü ev sahiplerinin ekonomik durumuyla doğrudan bağlantılı olmakla beraber, geçim kaynağı tarım olan Güce'deki örneklerin hepsi aynı büyüklüktedir. Bu durum, incelenen örneklerin orta gelirli hane sahipleri olduğuna işaret etmektedir. Mâzıların inşasında hammaddeye yakınlık büyük kolaylık sağlamış ve tamamen ahşap kullanımı ön plana çıkmıştır. İncelenen örneklerin hepsi yerel ustaların eseri olmakla beraber, evler ve samanlıklarla birlikte bir haneye ait bileşenleri oluşturmuştur. Yerli malzeme ve ustaların bilgi birikimiyle inşa edilen bu yapılar, Güce'de geleneksel bir mimari anlayışın oluşmasını sağlamıştır. Çoğunluğunun hayatta olmadığı öğrenilen ustaların başka ustalar yetiştirememesi, modernleşmeyle birlikte ihtiyaca cevap veren teknolojik eşyaların ortaya çıkması, mısır tarımının azalması gibi sebepler Güce'de mâzıların kullanımını azaltmıştır. Buna karşın farklı nitelikte eşyaların depolandığı bir alan olarak kullanımının devam etmesi, yapıların ayakta kalmasını sağlamaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir; S. Ö- Tasarım; S. Ö.- Denetleme; S. Ö- Finansman; S. Ö- Materyaller; S. Ö.- Veri Toplanması ve/veya İşlemesi; S. Ö- Analiz ve/ veya Yorum; S. Ö.- Literatür Taraması; S. Ö- Yazıyı Yazan; S. Ö- Eleştirel İnceleme; S. Ö.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.
Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept; S. Ö- Design; S. Ö - Supervision; B.B. S. Ö - Fundings; S. Ö - Materials; S. Ö - Data Collection and/or Processing; S. Ö - Analysis and/or Interpretation; S. Ö- Literature Search; S. Ö - Writing Manuscript; S. Ö - Critical Review; S. Ö.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Al Şensoy, S., & Kukoğlu, S. (2020). Doğu Karadeniz Kırsal Mimari Örneği Serenderlerin Ekoloji ve Sürdürülebilirlik Bağlamında İncelenmesi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 10 (21), 25-44.
- Arslan, M. T., & Şen, C. (2021). Elmalı İlçesindeki Tahıl Ambarlarının Kültürel Coğrafya Açısından İncelenmesi. *Bilim Armonisi Dergisi*, 4 (1), 32-41.
- Bayraktar, M. S. (2023). Sinop Ayancık Yenikonak (Otmanlı) Köyü'nde Geleneksel Kırsal Mimari II. *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 9 (20), 457-488.
- Bostan, M. H. (2007). XV-XVII. Yüzyıllarda Espiye'nin Sosyal ve İktisadi Tarihi. *Tarihi, Kültürel Özellikleri ve Gelenekleriyle Espiye Sempozyumu* (s. 21-61). Espiye Belediyesi Yayınları.
- Demir, N. (2004). Trabzon ve Yöresinde Serenderler. *Erdem*, 14 (41), 99-118.
- Ekmekeci, M. (2023). Çavdarhisar'daki Tahıl Ambarları. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 57, 219-253.
- Ekmekeci, M. (2016). Çavdarhisar'daki Geleneksel Depolama Mekanlarından Bir Grup Örnek. *Aizanoi II* (s. 305-321). Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Fatsa, M. (2010). 15. ve 16. Yüzyıllarda Giresun. Giresun İl Özel İdaresi Yayınları.
- Sümerkan, R. (1990). *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri* (Tez No: 11556). [Doktora Tezi, Trabzon Karadeniz Teknik Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Kandemir, E. (2019). *Şalpazarı'nda Bulunan Serenderler (Tekirler)* (Tez No: 580757). [Yüksek lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Karpuz, H. (2003). Serander ve Loft: Türk ve Norveç Halk Mimarisinde Eş Değerli İki Yapı. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 19 (1-2), 71-82.
- Kaya, M. (2019). Güce Adının Tarihi ve Kültürel Kökenleri. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7 (1), 85-91.
- Kaya, M. (2020). Anadolu Kültüründen Dünya Kültürüne Ambarlar. *Ege Coğrafya Dergisi*, 29 (2), 321-344.
- Kaya, M. (2023). *Güce Tarih-Kültür-Coğrafya*. Arı Sanat.
- Köktürk, Ş., & Kukul, M. H. (2001). Trabzon'un Beşikdüzü İlçesi'nde

Serender'in Köy Hayatındaki Yeri ve Bir Serender Numûnesi. *Erdem*, 13 (38), 361-372.

Kufacı, A. (2016). *Giresun İli Güce Yöresi Araştırmaları*. Sonhaber Yayınları.

Özgel Felek, S. (2020). Doğu Karadeniz Yerel Mimariye Ait Serender ve Dünya'dan Benzer Yapılar. *Karadeniz İncelemeleri Dergisi*, 28, 525-546.

Polat, S. (2016). Uşak İlinde Bir Ev Eklentisi Olarak Ambarlar. *Marmara Coğrafya Dergisi*, 34, 230-243.

Tekin, F., & Cantürk, S. (2019). Doğankent ve Güce Yer Adları Üzerine Bir İnceleme. *Littera Turca Journal Of Turkish Language And Literature*, 5 (4), 808-834.

Yılmaz, C., Zeybek, H.İ., Uzun A., & Bahadır, M. (2015). Giresun Aksu Çayı Havzası Geleneksel Kır Mesken Mimarisinde Güncel Değişimlere Bir Örnek; Serenderler. *Coğrafyaya Adanmış Bir Ömür Prof. Dr. Hayati Doğanay* (s.303-313). Atatürk Üniversitesi Yayınları.

İnternet Kaynakça

<https://www.trthaber.com/foto-galeri/sindirgida-kulturel-miras-350-yillik-tahil-ambarlari/36433/sayfa-1.html>, Erişim Tarihi: 05.04.2025

<https://www.veryleer.es/arquitectura-tradicional-de-asturias/>, Erişim Tarihi: 07.04.2025

<https://lokalhistoriewiki.no/Stabbur>, Erişim Tarihi: 07.04.2025

Görsel Kaynakça

- Giresun İlçelerini Gösteren Harita (<http://www.giresun.gov.tr/ilimizin-haritasi>)
- Çalışma Kapsamındaki Uydu Görüntüsü (Google Earth)
- Kemaliye Mahallesi Mehmet Kara Mâzısı (Yazar Arşivi)
- Direkleri Salma (Kalas) Üzerine Oturan Mâzı Örneği (Yazar Arşivi)
- Direkleri Taş Üzerine Oturan Mâzı Örneği (Yazar Arşivi)
- Tekir Örnekleri (Yazar Arşivi)
- Kemaliye Mah. Mehmet Kara Mâzısı Zemin Kat Planı (Yazar Arşivi)
- Kemaliye Mah. Mehmet Kara Mâzısı Üst Kat Planı (Yazar Arşivi)
- Hayat Bölümü Kapalı Ve Yarı Açık Tipte Mâzı Örnekleri (Yazar Arşivi)
- Mâzı Hayat Giriş Kapısı Önünde Merdivenin Kaymasını Önlemek İçin Yapılmış Ahşap Parçalar (Yazar Arşivi)
- Hayat Bölümü İç Mekân Düzeni (Yazar Arşivi)
- Sergen (Seren) Bölümü Giriş Kapısı (Yazar Arşivi)
- Sergen Bölümünün İç Mekânı Ve Dıştan Görünümü (Yazar Arşivi)
- Kurtboğazı Tekniği Ve Giyimli Mah. Niyazi Uyar İle Güce Merkez Mah. Rasim Usta Mâzıları (Al Şensoy ve Kukoğlu, 2020; ve Yazar Arşivi)
- Çalışma Kapsamında İncelenen Mâzı Örnekleri (Yazar Arşivi)
- Horreo Yapısı (<https://www.veryleer.es/arquitectura-tradicional-de-asturias/>)
- Stabbur Yapısı (<https://lokalhistoriewiki.no/Stabbur>)

Denizli Güney İlçesinin Resimli Çeyiz Sandıkları

The Illustrated Dowry Chests of the Güney District in Denizli

Zeynep ÖZKAN TEKNECİ 

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat
Tarihi Bölümü, İzmir, Türkiye
ozkan.zeynep@gmail.com

Hasan UÇAR 

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat
Tarihi Bölümü, İzmir, Türkiye
hasan.ucar@ege.edu.tr



Öz

Sandık genel tanımıyla; içinde çeşitli eşyaların muhafaza edilerek saklandığı, üstü kapaklı, dikdörtgen prizması şeklindeki bir mobilyadır. Sandıkların, Türk evlerinde depolama mobilyası olarak yaygın bir kullanıma sahip olduğu görülmektedir. Geleneksel Türk evlerindeki sandık odalarında, her aile üyesinin eşyalarını koyduğu bir sandığı bulunmaktadır. Bunun yanı sıra bu odalardaki sandıklar, içerisinde muhafaza edilen eşyalara göre elbise sandığı, çarşaf sandığı, çamaşır sandığı şeklinde işlevine göre ayrı ayrı isimlendirilmiştir. Sandığın önemli bir kullanımı da çalışmamızın konusunu oluşturan çeyiz sandıklarıdır. Bu sandıklarda; evlenecek kızların, baba evinden yeni kuracağı eve götüreceği eşyaları saklanmaktadır. Geleneksel bir sandık çeyizi el emeğiyle yapılmış; halı, kilim, kumaş, bez, dokuma, örgü ve işleme türünden giyim, yatak odası, oturma odası, mutfak eşyaları, sofa ve hamam takımları gibi eşyalardan oluşmaktadır. Günümüzde çeyiz ve çeyiz sandığı geleneği kısmen sürdürülmekle birlikte eski önemini kaybetmiştir. Çeyizlik eşyaların saklanması daha modern tasarımlı sandıklar tercih edilmeye başlanmıştır. Geleneksel çeyiz sandıkları ise belirli bir dönemin modasını yansıtan birer sanat ürününe dönüşmüştür. Bu çalışma kapsamında; Güney ilçesinde yer alan ve bir dönemin modası olan resimli sandık örnekleri incelenmiştir. Bu sandıklar, ahşap malzemenin, metal levhalar ile kaplandığı düşük maliyetli örneklerdir. Sandıkların üzerine çivilerle monte edilen metal levhalar, baskı teknikli çeşitli kompozisyonlarla süslenmiştir. İncelenen çeyiz sandıkları süsleme özelliklerine göre natüremortlu sandıklar; hayvan figürlü sandıklar ve mimari tasvirli sandıklar olarak üç farklı kompozisyonlardan oluşmaktadır. 17. yüzyılda ilk kez Edirneli ustalar tarafından ahşap malzeme üzerine boyama tekniği ile işlenen Edirnekâri üslubunun, baskı tekniği ile metal levhalar üzerine resmedildiği bu çeyiz sandıkları 20. yüzyılın ikinci yarısı ile tarihlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sandık, çeyiz, çeyiz sandığı, Denizli, Güney İlçesi

Abstract

Chests have been utilised for various purposes from the past to the present. Produced in different sizes and materials, they stand out for both their functional and aesthetic qualities. The use of chests has a long history and a significant place in Turkish culture, as well. In general terms, a chest can be defined as a piece of furniture in the shape of a rectangular prism, which has a lid that opens from the top and is used for storing belongings. It is observed that chests have been widely used as storage furniture in traditional Turkish houses. Another significant use of chests, which constitutes the main focus of this study, is their use as a dowry chest. Within the scope of this study, illustrated chest examples, which constituted the majority of dowry chests in the Güney district and were once a fashionable trend, have been examined. Since the chests exhibit uniformity in form, they have been categorised based on their ornamental features. Accordingly, the illustrated chests of Denizli's Güney district have been classified into three categories: still-life chests, chests with animal figures, and chests with architectural depictions. These ornaments were created using a printing technique on metal plates of various sizes. Although the tradition of dowries and dowry chests in the Denizli Güney region, of which the examples constitute our study subject, it has lost its former significance over time. Nevertheless, these dowry chests hold artistic value, as they reflect a particular period's aesthetic preferences and fashion trends.

Keywords: Chest, dowry, dowry chest, Denizli, Güney District

Geliş Tarihi/Received: 08.03.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 11.08.2025

Yayın Tarihi/Publication Date:

29.09.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Zeynep Özkan Tekneci

Cite this article: Özkan Tekneci, Z. & Uçar, H. (2025). The Illustrated Dowry Chests of the Güney District in Denizli, *Journal of Palmette*, 8, 80-88.

Atıf: Özkan Tekneci, Z. & Uçar, H. (2025). Denizli Güney İlçesinin Resimli Çeyiz Sandıkları, *Palmet Dergisi*, 8, 80-88.



Content of this journal is licensed under a
Creative Commons Attribution-
NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Geçmişten günümüze kadar çeşitli kullanım amacına sahip, farklı ebat ve malzemeden üretilmiş sandıklar hem fonksiyonel hem de estetik özellikleri ile ön plana çıkmaktadır. Sandık kullanımına dair somut verilerin, Eski Mısır'a (M.Ö. 1570-1320) kadar dayandığı bilinmektedir (İçel, 2017, s. 3). Bununla birlikte sandığın özellikle Orta çağ Avrupa'sında yaygın olarak kullanıldığı görülür. Sandıklar, bu dönemde hem eşyaların saklandığı hem de üzerinde yemek yenilen, oturulabilen ve hatta yatılabilen bir mobilya işlevine sahipti. Baskın ve yağmalardan kaçan halk, eşyalarını sandıklarda muhafaza ederek taşımaktaydı. Güvenlik amacıyla sandıklar kilitli yapıldı (Yalçın Usal, 2010, ss. 158-159). Orta çağ dönemindeki sandıklar, ağaç kütüklerinden oyularak üretilen basit örneklerdi. 13. yüzyıldan itibaren çeşitli malzemelerle süslenmeye başlanmış ve sandık üretiminde işlevselliğin yanında estetik görünüm de önemsenmiştir (İçel, 2017, s. 3). Avrupa'da Rönesans döneminde de önemini koruyan sandık hem eşya depolama ünitesi hem de çeyiz sandığı olarak kullanılmıştır. Aynı dönemde İtalya'da "Cassoni" denilen çeyiz sandıkları damat ve gelin için çift olarak yapılıyor ve ailelerin armaları bu sandıkların üzerinde işleniyordu. 15. yüzyıl Floransa'sında Cassonilerin incelikli süsleme işleri, dönemin önemli sanatçılarına sipariş verilmekteydi (Kademoğlu, 1999, s. 382). Avrupa'da 17. yüzyıl Barok dönemde, eşyaların muhafaza edilmesinde dolap gibi daha işlevsel mobilyaların üretilmesiyle, sandıklara olan ilgi azalmıştır (Yalçın Usal, 2010, ss. 159-160).

Sandık genel kullanımıyla içinde eşyaların muhafaza edildiği, üstten açılan bir kapağa sahip, dikdörtgen prizması biçiminde bir mobilya olarak tanımlanabilir (Sözen ve Tanyeli, 2010, s. 269). Sandık kelimesinin kökeni, Arapça bir kelime olan "*sandūk* (*sundūk*)" tan gelmektedir (Devellioğlu, 1993, s. 919). Türklerde sandık; "*ükek*", "*kız*", "*kabırçak*", "*kübür*" gibi çeşitli kelimelerle de karşımıza çıkar (İçel, 2017, ss. 1- 3; Ögel, 2022, ss. 283-288). Türk kültüründe sandık, eşyaların saklandığı bir mobilya olmanın dışında, ordunun mühimmatının muhafaza edildiği "*cephane sandığı*", devlet hazinesinin "*mal sandığı*" gibi farklı kavramları da ifade etmektedir (İçel, 2017, s. 5).

Sandığın geleneksel Türk evlerindeki kullanımına bakıldığında, evin en değerli eşyalarından biri olduğu görülür. Sandık yapımında; abanoz, maun, ceviz, servi, sandal, ardıç, sedir, meşe, kestane, kayın ve gürgen gibi çeşitli ağaçlardan elde edilen dayanıklı ahşaplar kullanılmaktadır. Sandıkta kullanılan malzeme, hem yörede bulunan ağaç cinslerine göre hem de yaptırın kişinin maddi gücüne göre değişiklik gösterir. Sandık, Türk evinde sepet sandık ya da kapaklı sandık formları ile yaygın bir kullanıma sahiptir (Kademoğlu, 1999, s. 17; Ögel, 2022, s. 283). Sandığın Türklerde bir depolama mobilyasına dönüşmesinin ise Osmanlı'nın Avrupa ile ilişkilerinin yoğunlaştığı, 19. yüzyılda olduğu düşünülmektedir. Bu dönemin özellikle Avrupai tarzdaki Türk evlerinde bulunan geleneksel yüklük ve gömme dolaplarının yerini, sandıkların sıra ile dizildiği sandık odaları almıştır (Yalçın Usal, 2010, ss. 159-160). Bu sandık odalarında her aile üyesinin eşyalarını koyduğu bir sandığı bulunmaktadır. Bunun yanı sıra bu odalardaki sandıklar, içerisinde muhafaza edilen eşyalara ve işlevine göre elbise sandığı, çarşaf sandığı, çamaşır sandığı gibi ayrı ayrı isimlendirilmiştir (Arseven, 1998, s. 1764). Sandığın önemli bir başka kullanımı da evlenecek kızın, baba evinden yeni kuracağı eve götüreceği eşyalarını muhafaza ettiği çeyiz sandıklarıdır.

Çeyiz sandıkları Türk folklorunda geçmişten günümüze kadar, önemli yere sahip olan çeyiz geleneğinin somut bir ögesidir. Zamanla eski önemini yitiren çeyiz sandıkları, içerisinde unutulmuş eşyaları barındıran

ve üzeri yüklük işleviyle kullanılan mobilyalara dönüşmüştür. Bununla birlikte günümüzde yerini modern örneklerin aldığı geleneksel çeyiz sandıkları, belirli bir dönemin zevkini ve modasını yansıtan otantik bir eşya ve birer sanat ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çeyiz geleneğinin insanlık tarihinin çok eski dönemlerine kadar uzandığı düşünülmektedir (Kademoğlu, 1999, s. 374). Çeyiz; Arapça'da "*cehâz*", "*cihâz*" şeklinde geçmektedir. Bu terimler, gelinin ya da sefere çıkacak ordunun yani bir yolcunun giysi, gıda maddesi, silah gibi eşyalarından oluşan malzemelerini ifade eder. Türkçe 'ye "*cihâz*" şekliyle geçen kelimenin kullanımı "*cehiz*" ve "*çeyiz*" olarak yaygınlık kazanmıştır (Ed-Dib, 1993, s. 296). Türk kültüründe çeyiz, aile kurma ile ilgili bir kavramdır. Aile kurma sürecinde, evlenecek çiftlerden hem kız hem erkek tarafının üzerine düşen bazı sorumluluklar vardır. Kız tarafı çeyiz hazırlamakla yükümlüdür. "*Kalın*" olarak bilinen, erkek tarafından kızın ailesine aile malından bir pay verilmesi geleneği de bazı bölgelerde adet olarak uygulanmaktadır (Ögel, 2022, ss. 256, 162). Anadolu'da sıklıkla kullanılan; "*Kız beşikte (kundakta) çeyiz sandıkta*" atasözü ile kız çocuğu doğar doğmaz çeyiz hazırlıklarına başlanması gerektiği dile getirilir. Ailelerin kızlarına çeyiz hazırlama geleneği, kızın çocukluğundan başlar ve düğün hazırlıklarına kadar devam eder (İçel, 2017, s. 12). Zaman içerisinde, toplumların yaşam şekilleri ve ihtiyaçlarına göre çeyizin niteliği değişmiştir. Göçebe Türk toplumlarında, evlenecek kızların çeyizi; kilim, yaygı, örtü, çul, keçe, namazlık, minder, sofrası gibi kullanım eşyaları ile kömlek, kaftan, kürk, börk, işlemeli yün ve keçe elbiseler, meşin kemer gibi giyim eşyalarından oluşmaktadır (Kademoğlu, 1999, s. 57). Çeyiz sandığının içerisindeki eşyalar, sonraları yerleşik hayatın ihtiyaçlarına göre şekillenmiştir. Bununla birlikte genel tanımıyla evlenecek olan kız için el emeğiyle yapılmış ve bir sandıkta saklanan; halı, kilim, kumaş, bez, dokuma, örgü ve işleme türünden giyim, yatak odası, oda, mutfak, sofrası ve hamam takımlarından oluşan çeyiz eşyasına sandık çeyizi denilmektedir (Kademoğlu, 1999, s. 374). Evlenecek kız için çeyiz kadar, bu çeyizin muhafaza edildiği sandıklar da önem arz etmektedir. Çünkü sandık aynı zamanda malzeme ve süsleme özellikleriyle, gelinin mal varlığını ve statüsünü ifade eden bir gösteriş ürünüdür. Varlıklı ailelerin çeyiz sandıkları çoğunlukla, masif ağaçtan sedef kakmalı, telkâri süslemeli ya da oymalı, ince işçiliğe sahip mobilyalar olarak karşımıza çıkar (Yalçın Usal, 2020, s.158).

Yıllar boyunca hazırlanan ve özenle muhafaza edilen çeyiz, düğün zamanı gelince "*çeyiz asma*", "*çeyiz getirme*", "*çeyiz serme*", "*çeyiz yazma*" adı verilen eğlencelerle kız evinde sergilenip sonrasında toplanarak, çiftin yeni oturacakları evlerine taşınır. Bu geleneğin en gösterişli şekli, Osmanlı dönemindeki saray düğünlerinde karşımıza çıkar. Bu dönemde, kurulan çeyiz alayları ile sergilenen değerli çeyiz eşyaları, halk tarafından hayranlıkla seyredilirdi. Yılların emeği olan ve kız ailesi için aynı zamanda bir gösteriş olan çeyizin sergilenmesi, Anadolu halk yaşamının da önemli bir geleneğidir. (Ekici, 2004, s. 187; Yayan ve Kılıç, 2014, s. 17).

Çeyiz geleneğine, Denizli Güney ilçesi bağlamında baktığımızda, bu geleneğin yöredeki birçok köyde kısmen hala uygulanmakla birlikte eski önemini büyük ölçüde kaybettiği gözlenmektedir. Bu durumun başlıca sebeplerinin genç nüfusun ekonomik fırsatlar, eğitim imkânları ve sosyal olanaklar gibi çeşitli sebeplerle şehirlere göç etmesi aynı zamanda satın alma imkânlarındaki değişimler olduğu düşünülmektedir. Günümüzde evlenecek çiftlerin yeni evleri için ihtiyaç duyacakları eşyalar, satın alma yolu ile çeşitli mağazalardan kolay ve kısa bir sürede temin edilebilmektedir. Bu durum çeyizin niteliğinin değişmesine ve el işçiliği ürünlere rağbetin azalmasına neden olmaktadır. Çeyizlik eşyaların muhafazasında ise artık daha çok fonksiyonel özellikleri ile ön plana çıkan

modern tasarımlı sandıklar tercih edilmektedir. Kapağı açıldığında, geçmişin hikâyesini günümüze taşıyan; hayallerle, umutlarla ve el emeğiyle hazırlanan çeyizlerin saklandığı geleneksel çeyiz sandıkları, artık bir dönemin modasını yansıtan otantik bir eşya görünümündedir. Bununla birlikte bu çeyiz sandıkları, geçmişten günümüze uzanan kültürel bir miras ve estetik değere sahip birer sanat eseri olarak değerlendirilmektedir.

Bu çalışmada Denizli'nin 75 km. güneyindeki Güney ilçesinin çeşitli köylerinde yer alan geleneksel çeyiz sandıkları malzeme, biçim ve süsleme özellikleri göz önüne alınarak değerlendirilmiştir. Söz konusu sandıklar, yörede yaşayan kişilerin evlerinde bulunmaktadır. Yörede, ceviz oyma sandıklar birkaç örnek ile sınırlıdır. Bunun dışında, deri ya da kumaş ile kaplanmış ahşap sandık örneklerine rastlanmaktadır. Güney ilçesindeki çeyiz sandıklarının dikkat çekici bir grubunu ise, konumuzu oluşturan dış yüzü metal levhalarla kaplı örnekler oluşturmaktadır. Bu sandık örneklerinin tümü, yatay dikdörtgen prizma biçiminde olmak üzere tek tiptir. Yan yüzlerinde tutma kulpları bulunmaktadır. Tüm örneklerin içi tek bölümlüdür. Bazı sandıkların iç yüzlerinin desenli ve renkli kâğıtlarla kaplı olduğu görülür. Söz konusu sandıklar, ön yüzlerinde ve kapaklarında yer alan baskı teknikli resimlerle dikkat çeker. Çalışma kapsamında; Güney ilçesindeki çeyiz sandıklarının çoğunluğunu oluşturan ve bir dönemin modası olmuş bu resimli sandık örnekleri incelenecektir.

Denizli Güney İlçesinin Resimli Çeyiz Sandıklarından Örnekler

Çalışmada; incelenen sandık örneklerinin form açısından tek tipte olmalarından dolayı, sandıklar süsleme özelliklerine göre kategorize edilmiştir. Buna göre, Denizli Güney ilçesinin resimli sandıkları; natürmortlu sandıklar, hayvan figürlü sandıklar ve mimari tasvirli sandıklar olmak üzere üç bölümde ele alınabilir. Bu süslemeler, farklı ebatlardaki metal levhaların üzerine baskı tekniği ile oluşturulmuştur. Süslemeli metal levhalar, düşey dikdörtgen formlu parçalar halinde ahşap sandıklara çivilenmek suretiyle monte edilmiştir. Sandıkların sadece ön yüzleri ve kapağının üst yüzü metal levhalarla kaplanmış olup arka ve yan kısımları imal edildiği şekilde, süslemesiz olarak bırakılmıştır.

Natürmortlu Sandıklar

Denizli Güney ilçesindeki çeyiz sandıklarının bir grubunu, natürmortlu sandıklar oluşturmaktadır. Bu sandıkların bir örneği, 85×43×40 cm ebatlarındadır. Sandığın ön yüzü, farklı genişliklerde düşey dikdörtgen yedi levha ile kaplanmıştır. Ön yüzün orta kısmında yer alan geniş levha üzerinde; dilimli kemerli düzenleme içerisinde, vazodan çıkan çiçek motiflerinin resmedildiği bir kompozisyon görülür (Görsel 1). Natüralist üsluptaki çiçek demeti; krizantem, papatya ve sümbüllerden oluşmaktadır. Vazonun kaidesinin iki yanında, dairesel bir çerçeve içinde birbirine bakar şekilde konumlandırılmış, bir dalın üzerine konmuş kuş figürleri yer alır. Vazonun hemen altında ise “*yeni karnik çiçeği*” yazısı dikkat çekmektedir. Mavi renkli dilimli kemerin, turuncu zeminli köşelikleri, uçları rumillerle düzenlenen sarı renkli kıvrımlı dallar ile süslüdür. Aynı motif çerçevenin altında kalan kısımda da uygulanmıştır. Kompozisyona; kırmızı, sarı, turuncu, yeşil ve mavi renklerin canlı tonları hâkimdir. Sandığın merkezindeki bu kompozisyonun iki yanına altın yıldız boyalı, daha dar ebattaki levhalar yerleştirilmiştir. Bu levhalardan en dıştakilerin iç tarafında kazıma teknikli düşey yönlü çift kontur yer alır. Ortadaki levhayı iki yandan çevreleyen daha geniş levhalarda ise yine aynı yöntemle iki yandaki konturlardan diyagonal olarak çiftli konturlar çekilerek kesişim noktalarına birer iri kabaralı çivi çakılmıştır. Bu levhaların yanlarında da merkezdeki levhanın ortadan bölünmüş hali iki parça olarak karşılıklı yerleştirilmiştir. Sandık kapağının üst yüzü de aynı

kompozisyonla bezelidir (Görsel 2).

Görsel 1.

Çiçekli natürmort tasvirli çeyiz sandığı, (Özkan Tekneci ve Uçar, 2024).



Görsel 2.

Çiçekli natürmort tasvirli çeyiz sandığı kapağının üst yüzey süslemesi, (Özkan Tekneci ve Uçar, 2024).



Bu grupta yer alan bir diğer sandık örneği, 100×43×40 cm ebatlarındadır. Sandığın ön yüzü, düşey dikdörtgen yedi levha ile kaplanmıştır. Levhalardan üçü; dilimli kaideli, armudi gövdeli ve çift kulplu bir vazodan çıkan çiçek demetiyle süslüdür. Natüralist üsluplu çiçekler arasında sarı ve kırmızı ile renklendirilmiş açmış güller, bir gonca gül ve papatya tasvirleri seçilebilmektedir (Görsel 3). Süslemede yeşil zemin üzerine mavi, sarı ve beyaz tonları hâkimdir. Kompozisyon, kurdele ve yine çiçek motifleriyle süslü düşey dikdörtgen bir çerçeve içine alınmıştır. Bu üç levhanın aralarına yerleştirilen diğer iki levha üzerinde, kilim desenlerine özgü süslemelere yer verildiği dikkati çeker. Kol uçlarından birbirlerine teğet yerleştirilen eşkenar dörtgenler yatay sıralarda bir sarı bir kırmızı ile renklendirilmiş olup her bir eşkenar dörtgenin içine birer çengel motifi işlenmiştir. Levhalar üzerinde iri kabaralar yer almaktadır. Bu düzenleme dıştaki iki kenarda, mavi ve mor renklerle tekrarlanmıştır. Sandık kapağının üst yüzü, sandık ön yüzü ile aynı düzene sahiptir (Görsel 4).

Görsel 3.

*Çiçekli natürmort tasvirli bir diğer çeyiz sandığı
(Özkan Tekneci ve Uçar, 2024).*

**Görsel 4.**

*Aynı çeyiz sandığının kapak üst yüzey süslemesi
(Özkan Tekneci ve Uçar, 2024).*



Benzer bir diğer sandık örneğinin ebatları; 80×45×40 cm'dir. Ön yüz ve kapağının üst yüzeyi ahşap üzerine monte edilen düşey dikdörtgen yedi metal levha ile süslüdür. Vazodan çıkan çiçek motiflerinin yer aldığı süslemeli levhalar sade özellikteki yıldızlı düz metal levhalarla dönüşümlü olarak yerleştirilmiştir (Görsel 5). Süslemeli levhada; dilimli kaideli, armudi gövdeli, silindirik boyunlu, dilimli ağız kenarlı ve çift kulplu bir vazo içerisinde çıkan çiçek buketi resmedilmiştir. Bu çiçekler arasında sarı ve kırmızı renkli açmış güller ile goncagül betimlemesi görülmektedir. Vazodaki buketi küçük bahar çiçekleri tamamlamaktadır. Kompozisyonda zeminde yeşil ve pembe; vazo ve çiçek motifinde sarı, kırmızı, mavi ve yeşilin tonları kullanılmıştır. Süsleme, düşey dikdörtgen bir çerçeve içine alınmıştır. Kenarları kurdele motifiyle kuşatılan çerçevenin dört köşesine ay yıldızlı Türk bayrağı flamları yerleştirilmiştir. Sandık kapağının üst yüzü, sandığın ön yüz düzenlemesiyle benzer özelliktedir (Görsel 6).

Görsel 5.

Benzer kompozisyondaki çiçekli natürmort tasvirli bir diğer çeyiz sandığı, (Özkan Tekneci ve Uçar, 2024).

**Görsel 6.**

*Çiçekli natürmort tasvirli çeyiz sandığının kapak üst yüzey süslemesi,
(Özkan Tekneci ve Uçar, 2024).*



Hayvan Figürlü Sandıklar

Denizli Güney ilçesindeki resimli çeyiz sandıklarının bir diğer grubunu, hayvan figürlü süsleme kompozisyonuna sahip örnekler oluşturmaktadır. Bu sandıklardaki hayvan figürleri tavus kuşu ve papağan gibi çeşitli kuş türleri şeklinde karşımıza çıkar. Bunların bir örneğini teşkil eden sandık; 60×45×45 cm. ölçülerindedir. Sandık kapağı üzerine monte edilen metal kaplamalar günümüze ulaşamamıştır. Süslemeler sadece sandığın ön yüzünde görülmektedir. Ön yüz, yedi parça metal levha ile kaplıdır. Ortadaki süslemeli levhada kuyruğunu açmış bir tavus kuşu figürü görülür (Görsel 7). Tavus kuşu bir teras üstünde resmedilmiştir. Kompozisyonda sarı, kırmızı, mavi ve yeşilin tonları baskındır. Resmi çevreleyen çerçevenin dört köşesine, içerisinde yine tavus kuşu süslemesi olan madalyonlar yerleştirilmiştir. Ortadaki bu resimli levha, iki yanda yer alan diğer iki resimli levhadan; altın renkli, dar metal parçalarla ayrılmıştır. İki yan levhada, bir dal üzerine konmuş tavus kuşu yan profilden görünüşü ile verilmiştir. Tavus kuşu alt ve üst kenarı "C" kıvrımlı düşey dikdörtgen bir çerçeve içerisinde. Çerçevenin üstünde kanatlı bir madalyon süslemesi yer alır. Tüm kompozisyon tekrardan dikdörtgen bir çerçeve ile çevrelenmiştir.

Görsel 7.

*Hayvan figürleriyle süslü çeyiz sandığı örneği
(Özkan Tekneci ve Uçar, 2024).*



Bu gruba dâhil bir başka sandık örneği, 80×45×40 cm. ölçülerindedir. Sandığın ön yüzü yedi düşey dikdörtgen levhadan oluşur. Ön yüzün ortasında yer alan süslemeli levhada bir ağaç dalının üzerine konmuş papağan figürü yandan görünüşü ile resmedilmiştir (Görsel 8). Kompozisyon düğüm motifleriyle ve üst kısmı dilimli hatlarla düzenlenen bir çerçeve içine alınmıştır. Bu düzenleme dıştan dikdörtgen bir

çerçeveyle daha çevrenmiştir. Dilimli kemerin köşelikleri, farklı boyutlardaki beş kollu yıldızlarla süslüdür. Ortadaki bu süslemenin iki yanında yer alan levhaların birinde benzer şekilde bir dal üzerine konmuş papağanın, diğerinde ise yine bir dal üzerine konmuş tavus kuşunun yandan görünümü resmedilmiştir. Kompozisyona sarı, kırmızı, yeşil ve mavi renkler hâkimdir. Kuş figürlü levhalar arasında kalan altın yaldızlı metal levhalar üzerine ince uçlu bir aletle küçük noktalar şeklinde çöktürülerek, dallar ve çiçek motifleri işlenmiştir. Çiçeklerin orta kısmı, kumaş parçaları yerleştirilerek vurgulanmıştır. Sandık kapağının üst yüzü yine metal levhalar ile düzenlenmiş olup bu metal levhaların üzeri aralıklı bir şekilde kumaş parçaları monte edilerek süslenmiştir. Kumaş parçaları iki farklı desene sahiptir. Bunlardan ortadaki ikisi içbükey kavisli karelerin yan yana bezenmesiyle oluşturulmuştur. Karelerde stilize dört kollu çiçek ile benek motifinin dönüşümlü olarak kullanıldığı dikkati çeker. İki yandaki kumaşlarda ise siyah zemin üzerinde yeşil, kırmızı ve beyaz renklerin hâkim olduğu hatayi ve yaprak motifleri görülür.

Görsel 8.

Hayvan figürleriyle süslü çeyiz sandıklarının bir diğer örneği (Özkan Tekneci ve Uçar, 2024).



Mimari Tasvirli Sandıklar

Yöredeki metal levhalarla kaplı ahşap sandıkların bir diğer grubunu, levhaların mimari tasvirler ile süslediği örnekler oluşturmaktadır. Bu sandıkların bir örneği; 110×45×45 cm. ebatlarındadır. Sandığın ön yüzü ve kapağının üst yüzünde dört süslemeli levha yer almaktadır. Bunların arasına bronz renkli, süslemesiz, daha dar levhalar yerleştirilmiştir. Mimari tasvirli levhalarda, İzmir Saat Kulesi'nin resmedildiği görülür (Görsel 9). Tasvirde yapının mimari özelliklerini gerçekçi olarak yansıtılmaktadır. Kompozisyonda yapı, Oryantalist üsluplu üç dilimli bir kemer içine alınmıştır. Kemerin alt kısmı, saat kulesinin hemen önünde bulunan geniş ağızlı kulpsuz bir vazoya benzeyen, içinde nilüferlerin yer aldığı su dolu bir havuz tasviri ile süslüdür. Saat kulesini çevreleyen çerçevenin iki yanındaki dışa taşkın kenarları üzerine, bir saksı içerisinde çıkan çiçek süslemeleri yerleştirilmiştir. Saksıdan yukarı doğru uzanan zambaklar, çerçevenin üst kısmında birleşir. Levhanın dört köşesinde birer çiçek süslemesi daha yer alır. Sandık kapağının üst yüzeyinde de aynı kompozisyonun bulunduğu görülmektedir (Görsel 10). Bununla birlikte, ortada yan yana yerleştirilmiş İzmir Saat Kulesi tasvirli iki levhada yapı, krem rengi zemin üzerine resmedilirken; iki yanda yer alan levhalarda yapı kontrast yaratacak şekilde siyah zemin üzerine işlenmiştir. Her iki kompozisyonda da sarı, kırmızı, mavi ve yeşil renkler kullanılmıştır.

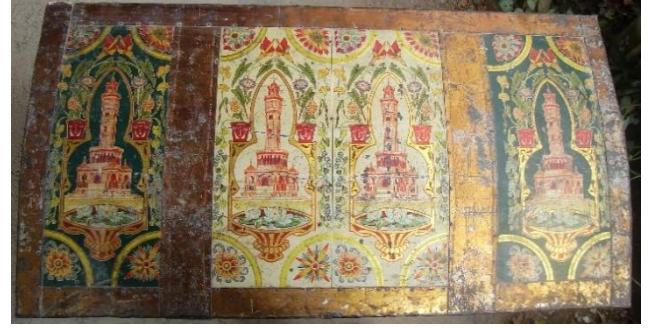
Görsel 9.

İzmir Saat Kulesi tasvirli çeyiz sandığı, (Özkan Tekneci ve Uçar, 2024).



Görsel 10.

Aynı çeyiz sandığının kapak üst yüzey süslemesi (Özkan Tekneci ve Uçar, 2024).



Mimari tasvirli sandıklardan bir diğeri, benzer şekilde 110×45×45 cm. ebatlarındadır. Sandığın ön yüzü ve kapak üstünün orta bölümünde yan yana monte edilmiş üç levhada İzmir Tarihi Asansör resmedilmiştir (Görsel 11). Tasvir, yapının mimari özelliklerini gerçekçi şekilde yansıtmaktadır. Kırmızı zemin üzerine resmedilen yapının iki yanı, yapraklarla süslü kıvrım dallar ile düzenlenmiştir. Levhanın dört köşesine natüralist üslupta birer çiçek süslemesi yerleştirilmiştir. Tüm kompozisyon dikdörtgen bir çerçeve içine alınmış olup ince çerçeve bordürü minik çiçeklerle bezenmiştir. Asansör tasvirinin yer aldığı ortadaki üç levhanın iki yanı yüzeyi boş bırakılmış bronz metal levhalarla düzenlenmiştir. Sandık ön yüzünün iki kenarındaki levhalar ise çift kulplu vazo içerisinde çıkan çiçek demetleri ile süslenmiştir. Krem zemin üzerine işlenen süslemede sarı, yeşil ve pembe renkleri kullanılmıştır. Sandık kapağının üst yüzey süslemeleri, sandığın ön yüz süslemeleri ile aynı özelliktedir.

Görsel 11.

İzmir Tarihi Asansör tasvirli çeyiz sandığı (Özkan Tekneci ve Uçar, 2024).



Bir diğer sandık örneği, 85×50×40 cm. ebatlarındadır. Bu sandık örneğinin ön yüzündeki iki levhada Ayasofya tasviri yer almaktadır (Görsel 12, 13). Tasvirde, yapının mimari özellikleri gerçekçi bir üslupla yansıtılmıştır. Kompozisyon dairesel bir çerçeve içine alınmıştır. Çerçevenin üst kısmında kırmızı zemin üzerine beyaz ile işlenmiş olan bir ay yıldız motifi görülür. Bu çerçevenin alt kısmına ise akant yaprakları ile çevrelenmiş büyük bir dilimli madalyon yerleştirilmiştir. Çerçevenin dışında kalan levhanın yüzeyi boşluk bırakılmaksızın natüralist çiçek motifleriyle süslüdür. Mimari tasvirli iki levha birbirinden yeşil renkli, bir levha ile ayrılmıştır. Levhanın üzerine dikkatlice bakıldığında metal levhaların üzerinin ince uçlu bir aletle küçük noktalar şeklinde çöktürülerek karşılıklı iki üçgen motifinin oluşturulduğu görülür. Sandık yüzeyinin iki kenarında yer alan, bordür niteliğindeki dar formulu altın sarısı levhaların yüzeyi de süslemesizdir. Sandık kapağının üst yüzeyi, ön yüz ile benzerdir. Farklı olarak, ortada yer alan yeşil renkteki levhanın üzeri küçük karelere ayrılmıştır (Görsel 14). Bunun dışında, sandık kapağında levhaların alt kısmında boş kalan bölüme, yatay dikdörtgen formulu mavi renkte metal bir levha parçasının daha monte edildiği görülür.

Görsel 12.

Ayasofya tasvirli çeyiz sandığı
(Özkan Tekneci ve Uçar, 2024).



Görsel 13.

Ayasofya tasvirli çeyiz sandığının ön yüzünden bir görünüm
(Özkan Tekneci ve Uçar, 2024).



Görsel 14.

Ayasofya tasvirli çeyiz sandığının kapak üst yüzey süslemesi
(Özkan Tekneci ve Uçar, 2024).



Değerlendirme ve Sonuç

Çeyiz sandıkları, Türk kültüründe evlilik ritüelinin önemli bir simgesidir. Kişilerin maddi durumuna göre, sandıklar daha kaliteli malzemeden üretilmekte ve çeşitli değerli malzemelerle süslenebilmektedir. Denizli'nin Güney ilçesinde, oyma teknikli ceviz sandıklar ile deri ve kadife gibi çeşitli kumaşlarla kaplanmış sandık örneklerine de rastlanmıştır. Ancak bu çalışmada, yöredeki sandıkların çoğunluğunu oluşturan ve süsleme özellikleri açısından ortak bir üsluba sahip olan ahşap malzemenin resimli metal levhalarla kaplandığı sandık örnekleri ele alınmıştır.

Denizli Güney ilçesinde yer alan resimli çeyiz sandıklarının tümü dikdörtgen prizması şeklindedir. Bu sandıklar, ahşap dikdörtgen parçaların birleşmesinden yapılmış düşük maliyetli örneklerdir. Sandıkların üzerine çivilerle monte edilen metal levhalar, baskı teknikli çeşitli kompozisyonlarla süslüdür. Sandıklardaki süsleme kompozisyonlarında genel olarak vazodan çıkan çiçek demetlerinin işlendiği natürlmortlar; tavus kuşu, papağan gibi kuş figürlerinin görüldüğü hayvan tasvirleri ya da çeşitli mimari yapıların resmedildiği dikkat çeker. Söz konusu süslemeler, sandıkların ön yüzünde ve sandık kapaklarının üst yüzeyinde yer almaktadır. Arka ve yan yüzlerde ise süslemeli levhalara yer verilmemiştir¹.

Süsleme kompozisyonlarına göre kategorize edilen sandıkların ilk grubunu natürlmortlu sandıklar oluşturmaktadır. Metal levhalara işlenen çiçekli natürlmortlarda, vazunun oturtulduğu zemin arka plan renginden farklı bir renkte verilerek, vazo bir sehpa ya da masanın üzerindeymiş gibi tasvir edilmiştir. Çiçek demetleri; gül, krizantem, papatya, sümbül gibi natüralist çiçeklerden oluşmaktadır. Sandıkların bir diğer grubunu hayvan figürleriyle süslü örnekler oluşturur. Bu hayvan figürlerinin tümü papağan ya da tavus kuşu olmak üzere kuş türleri olarak karşımıza çıkar. Sandıklarda yer alan kuş figürleri bir dal üzerinde ya da bir zemin üzerinde, önden ya da yandan görünüşüyle durağan pozisyonda verilmiştir. Sandığın ön yüzünde kuyruğunu açmış şekilde duran tavus kuşunun yer aldığı kompozisyonda, tavus kuşu siyah-beyaz karolu yer döşemeleri ve dekoratif korkuluklu bir teras ile detaylı şekilde resmedilmiştir (Görsel 7). Bu kompozisyon, bahçesinde çeşitli hayvanlarla birlikte tavus kuşlarının da yetiştirildiği bilinen Levanten köşklerinden bir görünümü aklı getirmektedir (Erpi, 1987, ss. 171-179; Uçar, 2013, s. 208). Arka planda ağaçlı bir manzara dikkat çeker. Kompozisyonda perspektif anlayışı gözetilmiştir. Süslemeler Batılı üslubun etkisindedir.

¹ İstanbul Deniz Müzesi'nde bulunan çeyiz sandıklarını konu alan bir başka çalışmada, sandıkların kapak iç yüzlerinin de süslemeli olduğu örneklerin olduğu görülür. Kapağın iç yüzüne boyama teknikli gemi tasvirleri resmedilen sandık örnekleri bu bağlamda dikkat çekici bir örnek oluşturmaktadır. Bkz. Beydiz, 2014. Denizli

Güney İlçesinin çeyiz sandıklarının kapak iç yüzleri ise süslemesizdir. Bazı örneklerde sandık kapağı içlerinin baskı teknikli kâğıt malzemelerle kaplanmış olduğu görülmektedir.

Sandıklarda görülen bir diğer süsleme kompozisyonu mimari tasvirlerdir. Yapı betimlemeleri, Geç Dönem Osmanlı tasvir sanatlarında da işlenen bir konudur. 17-18. yüzyıl Osmanlı minyatürlerinde, Batı resim anlayışının etkisiyle orantılı ve çizgisel perspektifin olduğu mimari tasvirlerin işlendiği görülür (Kösem, 2019, s. 374). Bunu takip eden dönemde, özellikle duvar resimlerinde manzara ve mimari tasvirler sıklıkla karşımıza çıkar. Bu resimlerde hem hayali manzaralara hem de İstanbul, Mekke, Medine, Edirne gibi şehirlerin daha gerçekçi betimlemelerine yer verilmiştir (Karaçağ, 2011, s. 254). Geç Dönem Osmanlı mimarisinin duvar resimlerine benzer kompozisyonların sandıklara da işlendiği dikkat çekmektedir. Bununla birlikte çeyiz sandıklarında da mimari tasvirlerin yer aldığı örnekler bulunmaktadır (Şahin Tekinalp ve Karaaslan, 2024, s. 121). Bu sandık örneklerinin bazıları ahşap üzerine boyama tekniklidir. Denizli Güney ilçesi sandıklarında benzer şekilde şehirlerin simgesi olan çeşitli mimari yapıların işlendiği görülür. Bu sandıklardaki tasvirler, baskı tekniği ile işlenen metal levhaların üzerinde yer almaktadır. Metal levhalar, ahşap sandığın üzerine monte edilmiştir. İzmir Saat Kulesi, İzmir Tarihi Asansör ve Ayasofya'nın yer aldığı tasvirlerde, yapıların mimari özellikleri gerçekçi olarak verilmiştir. Bununla birlikte kompozisyonun tamamına bakıldığında, bu gerçeklik yapıların etrafını saran natüralist çiçekler, kıvrım dallar ve çerçevelerle romantize edilmiştir.

İncelenen sandıklarda yer alan süsleme kompozisyonları, 18. yüzyılda Batılı etkilerin yoğunlaştı Osmanlı dönemi tasvir sanatlarının özelliklerini sürdürür nitelikte görülmektedir. Vazoda çiçek kompozisyonları ve mimari tasvirler dönemin minyatür, halı, kilim, dokumalar ile duvar resimleri gibi birçok farklı sanat dallarında karşımıza çıkar. Batılı etkilerin yanı sıra sandıklardaki bazı süsleme detaylarının kaynağı, Anadolu dokuma sanatına dayanmaktadır. Özellikle Anadolu kilim ve halılarında nazara karşı kullanıldığı bilinen çengel motifi² gibi geleneksel unsurlara incelenen sandıklarda yer verilmesi, Batılı kompozisyonların yerel etkiler ile bir birleşimi olarak görülebilir (Görsel 3, 4).

Denizli Güney ilçesi sandıklarında dikkat çeken bir konu da “*Karnik Derbekyan*” ismidir. İncelenen iki örnekte “*Derbekyan*” ismine rastlanır. Bir sandık örneğinde ise “*Yeni Karnik Çiçeği*” yazısı görülür (Görsel 15). Öncelikle bu kişinin bir usta ismi olabileceği akla gelse de çeşitli belgelerden Karnik Derbekyan'ın ithalat işleri ile uğraşan bir tüccar olduğu anlaşılmaktadır. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı'nda yer alan 1951 tarihli bir belgede, Derbekyan'ın İstanbul'da Balkapan Han Caddesi No: 19 adresinde faaliyet gösterdiği ve Almanya ile ithalat ilişkisi içinde olduğu açıkça görülmektedir (URL-1). Ayrıca 17.03.1961 tarihli Resmî Gazete'de Karnik Derbekyan ismine, ithalat yapan kişiler arasında yer verilmektedir (URL-2). Söz konusu belgelerden de anlaşılmaktadır ki Derbekyan söz konusu yıllarda, aktif olarak uluslararası ticaret ağında yer almakta ve özellikle Avrupa menşeli ürünlerin ithalatını gerçekleştirmektedir. Bu bilgilerden yola çıkarak, Derbekyan'ın muhtemelen metal sektöründe faaliyet gösteren bir tüccar olduğu düşünülmektedir. Sandıkların üzerinde yer alan süslemeli metal levhalar ise Derbekyan'ın çeyiz sandıkları için standart ölçülerde ürettiği ürünler olarak İstanbul'dan Anadolu'nun birçok bölgesine yayılmış olmalıdır.

Görsel 15.

Sandıkların üzerinde yer alan “Karnik Derbekyan” ismi (Özkan Tekneci ve Uçar, 2024).



Sonuç olarak incelenen örnekler ile Derbekyan hakkındaki bilgiler birlikte değerlendirildiğinde, Denizli Güney ilçesinde bir dönemin modası olmuş söz konusu sandıklarla ilgili bir tarihleme yapmak mümkündür. Bu doğrultuda konu kapsamında ele alınan sandık örneklerinin, 20. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendiği düşünülmektedir. Denizli Güney ilçesindeki çeyiz sandıklarının en dikkat çekici yönü ise süsleme özellikleridir. Söz konusu sandıklarda karşımıza çıkan süslemeler; 17. yüzyılda ilk kez Edirneli ustalar tarafından ahşap, taş ya da deri malzeme üzerine işlenen ve Edirnekâri olarak adlandırılan üslubun metal levhalar üzerine uygulanan baskı teknikli birer taklidi görünümündedir (Yalçın Usal, 2010, s. 165; Çayan, 2017, s. 218). Edirnekâri sandıklarda, sıklıkla vazodan çıkan çiçek demetleri ve kıvrım dallar gibi motifler, canlı renklerle ahşap üzerine boyanarak işlenmiştir. Aynı kompozisyonların metal levhalara resmedildiği Denizli Güney yöresi çeyiz sandıklarının benzerlerine, Anadolu'nun başka yörelerinde de rastlanmaktadır. Bunlar, Denizli örnekleriyle benzer ölçü ve desen özelliklerine sahiptir (Görsel 16, 17, 18). Söz konusu sandık örnekleri, belirli bir dönemin beğeni anlayışını ifade eden birer sanat ürünü niteliğindedir. Günümüze ulaşan az sayıdaki bu örnekler Denizli Güney ilçesinin, unutulmaya yüz tutmuş bir kültürel değerini temsil etmektedir.

Görsel 16.

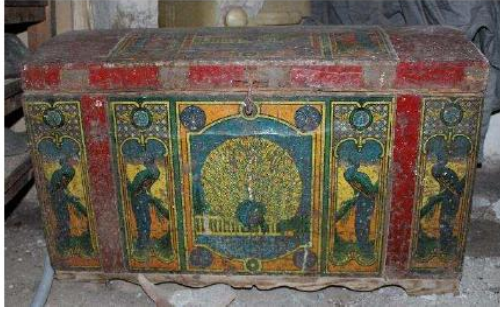
Hatay Dağdüzü'nde yer alan üzeri metal levha ile kaplı ahşap çeyiz sandığı örneği, (Çayan, 2017, s. 214).



² Çengel motifi, Anadolu'da “çakmak”, “eğri alabalık”, “küçük karabalık” gibi çeşitli isimlerle de bilinmektedir. Bkz. Erbek, 1990; Balkanal, 2019, s. 346. Çengel motifi, uçları kıvrımlı formuyla tanınan ve özellikle Selçuklu döneminde sıklıkla karşımıza çıkan bir süsleme ögesidir. Bkz. Deniz, 2010, s. 54.

Görsel 17.

Hatay Yayladağ'da yer alan üzeri metal levha ile kaplı ahşap çeyiz sandığı örneği, (Çayan, 2017, s. 215).

**Görsel 18.**

Edirne köylerinden metal levha ile kaplı ahşap sandık örneği (Cömert, 2002, s. 105).



Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir: Z.Ö.T., H.U.; Tasarım: Z.Ö.T., H.U.; Kaynaklar: Z.Ö.T., H.U.; Malzemeler: Z.Ö.T., H.U.; Veri Toplama ve/veya işleme: Z.Ö.T., H.U.; Analiz ve/veya yorum: Z.Ö.T., H.U.; Literatür Taraması: Z.Ö.T., H.U.; Yazıyı yazan: Z.Ö.T., H.U.; Eleştirel İnceleme: Z.Ö.T., H.U.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept: Z.Ö.T., H.U.; Design: Z.Ö.T., H.U.; Supervision: Z.Ö.T., H.U.; Resources: Z.Ö.T., H.U.; Materials: Z.Ö.T., H.U.; Data Collection and/or Processing: Z.Ö.T., H.U.; Analysis and/or Interpretation: Z.Ö.T., H.U.; Literature Search: Z.Ö.T., H.U.; Writing Manuscript: Z.Ö.T., H.U.; Critical Review: Z.Ö.T., H.U.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

Arseven, C. E. (1998). *Sanat ansiklopedisi* (Cilt 4). Milli Eğitim Basımevi.

Balkanal, Z. (2019). Türk kültürünün değer yargılarını yansıtan kilim motiflerine tasarım açısından alternatif bir yaklaşım; Kaat'ı sanatında uygulamaları. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 35, 341–352.

Beydiz, M. G. (2014). Gemi tasvirli çeyiz sandığı kapakları. *Kalemişi Geleneksel Türk Sanatları Dergisi*, 2(3), 11–22.

Cömert, M. (2002). Edirnekari sandıklar. *Antik Dekor Dergisi*, 72, 102–106.

Çayan, S. (2017). Hatay ilinde bezemeli çeyiz sandıkları. *1. Uluslararası Sosyal Bilimler ve Eğitim Araştırmaları Sempozyumu Bildiri Kitabı (3–5 Kasım 2017)* (ss. 212–222). Nobel Akademik Yayıncılık.

Deniz, B. (2010). Anadolu-Türk halı ve düz dokuma yaygılarında bazı motiflerin isimlendirilmesi. *Akdeniz Sanat*, 3(5), 51–68.

Devellioğlu, F. (1993). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lugat*. Aydın Kitabevi Yayınları.

Ed-Dib, A. (1993). Çeyiz. *İslam ansiklopedisi* (Cilt 8, ss. 296–297). Türkiye Diyanet Vakfı.

Ekici, M. (2005). Çal-Denizli yöresi düğün gelenekleri ve geleneksel Türk düğün yapısında meydana gelen değişimler. *Halk Kültüründe Değişim Uluslararası Sempozyumu Bildirileri (17–19 Aralık 2004, Kocaeli)* (ss. 184–191).

Erbek, G. (1990). *Kilim catalogue no: 1*. Selçuk A.Ş.

Eрпи, F. (1987). *Buca'da konut mimarisi (1838–1934)*. ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.

İçel, H. (2017). *Türk folklorunda sandık*. Kömen Yayınları.

Kademoğlu, O. (1999). *Çeyiz sandığı*. Duran Ofset.

Karaçağ, A. (2011). Bir halk sanatı örneği: 1879–80 (1297 H.) tarihli Edirnekari ahşap sandık. *Milli Folklor*, 89, 248–256.

Kösem, A. (2019). Osmanlı minyatür eserlerinde yer alan manzara tasvirleri içerisindeki mimari öğelerin değerlendirmesi. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(2), 365–374.

Ögel, B. (2022). *Türk kültür tarihine giriş III: Türklerde ev kültürü (Göktürklerden Osmanlılara)*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Sözen, M., & Tanyeli, U. (2010). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

Şahin Tekinalp, A. P. V., & Karaaslan, M. (2024). Halk kültüründe resimli sandıklar. *Milli Folklor*, 144, 111–125.

Uçar, A. (2013). İzmir konutlarında çakıl mozaik örnekleri. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 28, 207–222.

Yalçın Usal, S. S. (2010). Türklerde çeyiz sandığının kullanımı ve geleneksel süslemeleri. *ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 157–167.

Yayan, G., & Kılıç, A. (2014). *Kahramanmaraş sandıklarında kullanılan motiflerin ve sembollerin dili*. Kahramanmaraş Belediyesi.

İnternet Kaynakları

URL-1: Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi. (08.12.1951). Belge No: 34245-134302-1.

(<https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/eSatis/BelgeGoster.aspx?ItemId=104861796&Hash=FE7DABFA5B6CB604616CE547F57A2EAC47507C5C09DEC8BD9771BF500FFB9C36&Mi=0&A=3>) (Erişim Tarihi: 15.09.2023)

URL-2: Resmî Gazete. (17.03.1961). (<https://www.resmigazete.gov.tr/arxiv/10760.pdf>) (Erişim Tarihi: 20.10.2023)

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Özkan Tekneci ve Uçar, 2024
- Görsel 2. Özkan Tekneci ve Uçar, 2024
- Görsel 3. Özkan Tekneci ve Uçar, 2024
- Görsel 4. Özkan Tekneci ve Uçar, 2024

- Görsel 5. Özkan Tekneci ve Uçar, 2024
Görsel 6. Özkan Tekneci ve Uçar, 2024
Görsel 7. Özkan Tekneci ve Uçar, 2024
Görsel 8. Özkan Tekneci ve Uçar, 2024
Görsel 9. Özkan Tekneci ve Uçar, 2024
Görsel 10. Özkan Tekneci ve Uçar, 2024
Görsel 11. Özkan Tekneci ve Uçar, 2024
Görsel 12. Özkan Tekneci ve Uçar, 2024
Görsel 13. Özkan Tekneci ve Uçar, 2024
Görsel 14. Özkan Tekneci ve Uçar, 2024
Görsel 15. Özkan Tekneci ve Uçar, 2024
Görsel 16. Çayan, 2017.
Görsel 17. Çayan, 2017.
Görsel. 18. Cömert, 2002.

Doğu Lydia Bölgesine Ait Adak Stellerinde Tapınak ve Toplum İlişkisi

The Relationship Between Temple and Society in the Votive Steles of the Eastern Lydia Region

Muradiye KÜÇÜKCAN 

Uşak Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü, Uşak, Türkiye
kucukcanmuradiye@gmail.com

Münteha DİNÇ 

Uşak Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü, Uşak, Türkiye
munteha.dinc@usak.edu.tr

Emre TAŞTEMÜR 

Uşak Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü, Uşak, Türkiye
emre.tastemur@usak.edu.tr



Öz

Bu makalenin konusunu, Roma İmparatorluğu Dönemi'nde Doğu Lydia Bölgesi'ne ait olduğu düşünülen, Uşak Müzesi'nde yer alan sekiz adet yazıtlı adak steli oluşturmaktadır. Bu stellerde yer alan yazıtlar; genellikle bireyler, aileler, toplum ve yerel toplulukların temsilcileri arasında günlük yaşamda ortaya çıkan, zorlayıcı ve çoğu zaman tartışmalı, uzun süreli olayların bir sonucu olarak değerlendirilen; toplumun ve bağlı oldukları tapınağın çıkarlarını en iyi şekilde savunmaya çalışan içerikleri kapsamaktadır. Makalenin odak notasını "kişi/aile", "tapınak" ve "toplum" ilişkileri oluşturmakta olup, özellikle bölgesel çalışmalarda, tapınak ile toplum arasındaki iletişim, daha önce yeterince vurgulanmamış bir konu olarak bu makalenin merkezinde yer almaktadır. Bu stellerin ortaya çıkışında en büyük etken, küçük köy topluluklarındaki bireyler, toplum ve yerel tapınak görevlileri arasındaki olaylardır. Çalışma, "toplum" ve "tapınak" arasında insanların dini yaşamda üstlendikleri rollere odaklanarak yeni bir bakış açısı sunmayı hedeflemektedir; adak stellerinin tipolojisi ve ikonografisi ile birlikte bu bölgenin Roma Dönemi'ndeki toplum ve tapınak ilişkilerinin yerel sanata olan yansımaları hakkında bilgi sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Doğu Lydia, Adak steli, Tapınak, Toplum, İlişkiler.

Abstract

The subject of this article is eight inscribed votive steles located in the Uşak Museum, believed to belong to the Eastern Lydia Region during the Roman Empire period. The inscriptions on these steles generally cover issues that arose in daily life between individuals, families, communities and representatives of local communities, which were considered to be the result of challenging and often controversial, long-term events, and which sought to best defend the interests of the community and the temple to which they belonged. The focus of the article is on the relationships between "individual/family", "temple", and "community" and communication between the temple and the community, which has not been sufficiently emphasised in previous regional studies, is at the centre of this article. The most significant factor in the emergence of these steles is the events involving individuals, society, and local temple officials in small village communities. The study aims to offer a new perspective by focusing on the roles people assumed in religious life between "society" and "temple"; it provides information about the typology and iconography of votive steles, as well as the reflections of society and temple relations in this region during the Roman period on local art.

Keywords: Eastern Lydia, Votive stele, Temple, Community, Relationships

Geliş Tarihi/Received: 30.07.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 26.09.2025

Yayın Tarihi/Publication Date: 29.09.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding author: Muradiye Küçükcan

Cite this article: Küçükcan, M & Dinç, M. & Taştēmūr, E. (2025). The Relationship Between Temple and Society in the Votive Steles of the Eastern Lydia Region, *Journal of Palmette*, 8, 89-103.

Atıf: Küçükcan, M & Dinç, M. & Taştēmūr, E. (2025). Doğu Lydia Bölgesine Ait Adak Stellerinde Tapınak ve Toplum İlişkisi. *Palmet Dergisi*, 8, 89-103.

Açıklama: "Arkaik Dönem'den Geç Antik Dönem'e kadar Mermer (kabartma, heykel, mimari kabartma) Heykeltraşlık Eserleri" üzerine yaptığımız çalışmada desteği için Uşak Müzesi Müdürü Şerif SÖYLER'e teşekkür ederiz. Bu çalışma Uşak Müze Müdürlüğü'nün 09.05.2025 tarih ve 6719887 sayılı izinleriyle gerçekleştirilmiştir. Bu makale, Muradiye KÜÇÜKCAN'ın "Doğu Lydia Bölgesi Figürlü Stellerin Sanatsal Üslubu" başlıklı tezinden türetilmiştir.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Makalenin konusunu oluşturan, tipolojik ve ikonografik olarak Doğu Lydia Bölgesi'ne ait olan sekiz adak steli, Uşak Müzesi koleksiyonuna satın alma yoluyla kazandırılmıştır. Çoğunun buluntu yeri kesin olarak bilinmemekle birlikte, bu steller arkeolojik açıdan ilk kez ele alınmaktadır. Bu çalışmada, Uşak Müzesi'nde tespit edilen ve Doğu Lydia Bölgesi için karakteristik olan formlar, kendi içinde genel bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Kent özelinde değerlendirildiğinde, stellerin yerel tarzda figürler, giysi tipleri ve oldukça stilize edilmiş hayvan betimlemeleri içerdiği görülmektedir.

Çalışma kapsamında adak stellerinde yer alan metinler, öncelikli olarak Katakekaumene Bölgesi'nde¹ keşfedilen karakteristik mezar stellerine (Uzunoglu, 2018, s. 515, fig 2a; Çelgin ve Malay, 1986; Tafel 16-17, No. 1-2-3-5-7) benzetilmektedir. Steller üzerinde yer alan metinlerde bireyler, aileler, tapınak temsilcileri ve yerel toplum arasında gerçekleşen olaylara dikkat çekmektedir. İkonografik açıdan farklılıklar taşıyıcılar da tipolojik olarak ortak şablona sahip bu stellerin tamamı, küçük kırsal yerleşimlerde yaşayan toplumsal ve ekonomik açıdan üst gelir grubunda yer alan bireylere aittir.

Antik dönemde tanrılara ya da kutsal varlıklara adanmış olan bu steller (Petzl, 1997, No.1-2; Riel, 1999, ss. 35-43; Malay, 1999, No 111-112; Malay, 2003, s. 13; Malay & Sayar, 2004, s. 183; Herman ve Malay, 2007, s. No. 46, 47, 51, 52, 54, 56, 66, 70, 83, 85; Akıncı vd., Tanrıver, 2009, s. 87- 97), bireylerin tanrılarla iletişim kurmak, minnettarlık ifade etmek ya da kutsal düzenle ilişkisini sürdürmek amacıyla başvurdukları dini araçlar arasında yer almaktadır. Adak stelleri, tarihin her döneminde bireysel ve toplumsal arınmanın bir simgesi olarak ortaya çıkmıştır (Burkert, 1987, ss. 43-45). Araştırma sonucunda, bu çalışmada Doğu Lydia Bölgesine ait olması muhtemel adak stelleri; tipolojik, ikonografik ve epigrafik verilerle birlikte bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir.

Adak Stelleri'nin Tipolojik ve İkonografik Özellikleri

Adak stelleri, çoğunlukla mermer üzerine işlenmiş ve üretim sürecinde belirli bir form anlayışıyla şablonlaşmış tipolojik özellikler gösteren eserlerdir. Bu çalışmada ele alınan örnekler, menşei büyük olasılıkla Katakekaumene Bölgesi'ne ait olup bugün Uşak Müzesi'nde korunan sekiz adet stel ile temsil edilmektedir. Söz konusu eserler, mimari düzenlemeleri (alınlık, baştaban, tenon gibi yapısal unsurlar) bakımından teknik bir bütünlük sergilerken, aynı zamanda yüzeylerinde yer alan betimler aracılığıyla ikonografik açıdan da dönemin adak geleneklerini yansıtmaktadır.

Steller, alınlıklı yapısıyla tapınak mimarisinin ön cephesini yansıtmaktadır (Fıratlı, 1965, s. 271). Genel olarak adak stellerinin mimari elemanları, küçük bir tapınak cephesini andıracak biçimde düzenlenmiştir. En üstte çoğu kez üçgen formda bir alınlık (tympanon) ve onun köşelerinde ya da tepe noktasında yer alan akroterler bulunur. Alınlığın hemen altında, cepheyi yatay biçimde sınırlayan baştaban (epistyl/architrav) yer alır. Bu bölümün altında, stelin bezemeli yüzeyini oluşturan ve çoğu zaman ikonografik betim ile yazıt içeren ana gövde

kısmı gelir. En altta ise stelin dikilmesini ve zemine sabitlenmesini sağlayan, toprağa gömülen tenon bölümü yer almaktadır.

Adak stelleri tipolojik olarak; üçgen alınlıklı, ortasında genellikle rozeti bulunan akroterli, stelin alt kısmından (tenon başlangıcından) alınlığa doğru daralan, trapezoidal biçimli eserlerdir.² İkonografik olarak; kadın/erkek betimi³, insana ait vücut bölümleri⁴, stilize hayvan⁵ ve hilal (Aytaçlar, 2012, ss.165, 166; Kat. No. 4, 5 ve 8) betimleri yer almaktadır.

Adak Stellerinin Epigrafik Kategorilerine Göre Değerlendirilmesi

Doğu Lydia bölgesindeki adak stelleri; tanrı veya tanrıça kültü ve kimliğine ilişkin bilgiler veren, tanrı-tanrıça ile adak sahipleri arasındaki ilişkiyi açıklayan aynı zamanda bölgedeki dinsel hayata dair ipuçları veren eserlerdir. Bu steller epigrafik içeriğine göre 4 gruba değerlendirilmiştir.

1. Şükran Stelleri: Bu tür steller, bir dileğin kabul edilmesi veya tanrı yoluyla bir sorunun çözülmesi durumunda sunulan şükran ifadeleridir. İyileşme, savaşta zafer ya da başarılı yolculuk gibi konuları içerir (Kat. No. 3; Kat. No. 4). Aşağıda yer alan Kat. No.3 ve Kat. No.4'teki steller, bu gruba ait buluntular arasında gösterilebilir.

Kat. No. 3 Apollonios, Pereudos'taki Tanrılara şahadet eder, Anam bana ilenince, Tanrılara danıştım: kardeşim Eupelastos'la birlikte Myrmeks'in satın almış olduğu dam için 100 dinar ödedik, Pırnalın yanibaşında Promiasse'deki geri kalan budanmış asmaların tümü için ise ben 50 dinar ödedim. Tanrılara iki kez danıştım, iki kez(lütfâ) eriştim. Şükürler olsun! (Hermann ve Varinlioğlu, 1984, s.18).

Kat. No. 4 283 yılında, Ksandikos ayında, Tanrılar, ben Arios kızı Markia'dan bir günlük bir vecibe savsaklaması nedeniyle, kefarete talep ettiler. Ben de bunu yazılı olarak itiraf edip, şükranlarını belirtiyorum (Hermann ve Varinlioğlu, 1984, s. 18).

2. İtiraf Stelleri: Özellikle pişmanlık duygusunu ifade etmek veya tanrıların gazabını yatıştırmak amacıyla dikilir. Bu tür stellerde kişiler, işledikleri günahları ya da yaptıkları hataları itiraf ederek tanrıların merhametini kazanmaya çalışırlar. "İtiraf metinleri" olarak bilinen bu yazıtlar, günlük dinsel pratiklerin önemli bir parçasıdır (Kat. No. 1; Kat. No. 6 ve Kat. No. 7). Aşağıda yer alan Kat. No.1, Kat. No. 6, ve Kat. No.7'deki steller, bu gruba ait buluntular arasında gösterilebilir.

Kat. No. 1 279 yılında, Audnaios ayında. Pereudos Tanrıları, Agathopus'tan, günlerce (ya da gün boyu) ortalarda görünmemesi- işi savsaklaması- nedeniyle hesap sordular ve gözlerinden çarptılar. Ben Agathopus- de hamdüsena ile (bunun) kefareti ödüyorum (Hermann ve Varinlioğlu, 1984, s. 18).

Kat. No. 6 Pereudos Tanrılarına. Iulia, beslemesi Onesime'ye ilendi, ama bir şey elde edemedi. Bunun üzerine Tanrılar ondan kefarete talep edip Iulia'dan (?) yana çıktılar. Bundan böyle tanrılara hamd ederim! 294 yılında (Hermann ve Varinlioğlu, 1984, s. 18).

¹ Kula civarında yer alan volkanik bölgeye antik dönemde Katakekaumene denilmektedir. "Yanmış arazi/ Yanık" anlamına gelen bu terimi Strabon (MÖ 54- MS 24) başta olmak üzere Vitruvius (MÖ I. yy) , Byzantionlu Stephanos (VI-VII. yy), Eustathios (XII. yy)' ta görmekteyiz (Malay, 2007, ss. 8-9; Berber, 2024, s. 125). H. Malay, Katakekaumene'nin, güneyinde modern Kula ve Esenyazı, kuzeyinde Gediz Nehri, batısında Gökçeören (Maionia) ve doğusunda Kollyda (İncesu-Gölde) ile çevrili bir alan olduğunu düşünmektedir (Malay, 2007, ss. 10-11).

² Bu steller, komşu bölgelerden gelen birçok adığa kıyasla daha kaliteli olsa da tipolojik benzerlikleri nedeniyle Katakekaumene (Kula) Bölgesi'ne ait mezar stelleriyle (Petzl, 1994, xvi-xvii; Gordon, 2004, ss. 182-189) benzerlik göstermeleri nedeniyle ayrıtılamamaktadır.

³ Kadın ve erkek betimlerinde kabartmalarla sağ veya sol ellerini açık bir şekilde kaldırdığı görülmektedir. Bu durumun tanrıya ya da tanrıçaya seslenirken yapılan bir hareket olduğu düşünülmektedir (Aytaçlar, 2010, s. 78). Ayrıca Kat. No. 6, 7 ve 8 bakınız.

⁴ Hastalıklı, iyileşmesi istenilen organ ya da iyileşme sonrası tanrıya teşekkür amacıyla sunulur.

Makalemizde Kat. No. 1'de göz organı vardır. Göz betimi, görme veya göz kaybının iyileşmesi amacıyla yapılır (Aytaçlar, 2012, ss. 154, 168).

⁵ Stel üzerine yapılan stilize hayvanlar gerçek anatomiden oldukça uzak yapılmıştır. (Aytaçlar, 2012, s.166); Kat. No. 7

Kat.No.7 Philippikos süt kardeşi Bunion 'la birlikte malları (sığırları) için Pereudos Tanrılarından dilekte bulunup adak adadı. Tanrılar dileklerini yerine getirince, bu steli şükranlarının belirtisi olarak dikti. 332 yılında, Laos ayının 20'sinde (Hermann ve Varinlioğlu, 1984, ss. 1- 18). Bu stel, hem itiraf hem de şükran içerikli metinleri bir arada barındıran örneklerden biridir.

3. Sunu stelleri: Kişi, bir dileğin gerçekleşmesi halinde tanrıya adak adayacağına söz verir ve bu niyetini belgelemek amacıyla steli diker. Bu tür stellerde genellikle ayrıntılar ve kişinin tanrıya sunduğu adak belirtilir (Kat. No. 8). Aşağıda yer alan Kat. No.8'deki stel, bu gruba dahil edilmektedir.

Kat. No. 8 Ulu Zeus Oreite'e ve Perkos'ta oturan Tanrı Aksiottali Men'e...Po(l)ion bir gün bilmeden kuralları çiğneyip tanrıların (kutsal) toprağına ayak basıp kirletti. Tanrılar da onu cezalandırır. 323 yılında Dystros ayının 30'unda. Bir kör fare (kör köstebek), bir serçe, bir balıkla bu günahı kurtuldu. Tanrılar onun aklını başından almıştı. Kurallara uygun olarak nezir taşıdı. Rahiplere de bir ölçü buğday (7,3 l.), bir ölçü şarap (3,3 l.), bir buçuk ölçü de (21,9 l) kahvaltılık buğday, bir buçuk ölçü şarap (4,95 l.), gene nohut ve bulgur verdi. Tanrıların öfkesini kuşaklar boyu yatıştırdı (Varinlioğlu, 1989, s. 50).

4. Miras Stelleri: Bu stellerde işlenen suçlar genellikle dinsel nitelikte olup; arsa ve ev alım satımı ile miras meseleleri gibi konuları da içermektedir (Kat. No. 2; Kat. No. 5). Aşağıda yer alan Kat. No.2 ve Kat. No.5'teki steller, bu gruba ait buluntular arasında gösterilebilir.

Kat. No. 2 (Bu sunu) Pereudos Tanrıları için; çünkü (onlar) Gaiuslunites'in payına düşen kalıcı(mirası) ortaya çıkardılar; içinde bir meşeyle başka ağaçlar bulunan bir tarladan ve evin 75 dinarlık hissesinden oluşan kalıt(miras) payını kardeşi Glykon(ona) devretti. 283 yılında, Delos ayında (Hermann ve Varinlioğlu,1984, s. 189).

Kat. No. 5 Tanrılar, Hygie Myrton 'un kalıtı(mirası) olan Promise'nin Lakoi mevkiindeki tarlada bulunan asmalarla tepedekiler hakkında soruşturma açtılar. Eupelastos, Apollonios'un kalıtçıları ve Philip(p)os oğlu Philip(p)ikos bunların yanı sıra sıkılmış üzümle ve vergisini de geri verdiler. Hepimiz, sözünü ettiğimiz cezaya çarptılınca, bağdan payımıza düşeni Tanrılara geri verdik (Hermann ve Varinlioğlu, 1984, s. 18; Aytacılar, 2012, s. 159).

Adak stellerinde yer alan metinlerde, kurtuluş nedeniyle ifade edilen minnet duygusu göze çarpmaktadır. Bunun yanı sıra, adı geçen bölgede yaygın olarak kişilerin tanrılara karşı işledikleri suçlar, tanrısal cezalar ve günahların affına ilişkin konulara da yer verilmektedir (Hermann ve Varinlioğlu, 1984, ss. 1-18).

Adak Stellerinde Tapınak ve Toplum İlişkisi

Tapınak, yalnızca ibadet edilen kutsal bir yapı olmanın ötesinde, iyi organize edilmiş ve belirli kurallara dayanan kurumsal bir merkez niteliği taşır. Bu kurum; toplumsal düzenin, dini otoritenin ve tanrısal iradenin dünyevi yansımasının somutlaştığı bir mekân olarak işlev görür. Tapınaklar, bu yönüyle yalnızca tanrılara adanmış yapılar değil, aynı zamanda ekonomik, hukuki ve kültürel düzenin de şekillendiği iyi organize olmuş kurumlardır (Aytacılar, 2012, s. 67).

Adak ritüelleri, bu kurumsal yapının en görünür etkinliklerinden biridir. Bireyler veya topluluklar, tapınak aracılığıyla tanrılara teşekkürlerini sunar, dileklerini iletir ve kutsal iradeyle bağ kurar. Bu bağ, maddi

adakların sunulması kadar, görsel ve yazılı belgelerle de desteklenir. Adak stelleri, tapınak çevresinde konumlanan ve bu iletişimi somutlaştıran en önemli araçlardan biridir.

Söz konusu steller, hem tapınağın kutsallığını pekiştirir hem de adak sahibinin inanç dünyasını kalıcı kılar. Üzerlerindeki yazıtlar ve ikonografik betimler, bir yandan tanrılara yöneltilen şükranı ve dileği ifade ederken, diğer yandan toplumsal düzeni gözler önüne serer. Böylece adak stelleri; tapınak ile toplum arasındaki karşılıklı etkileşimin belgelenmesini sağlayan görsel ve kültürel belgeleridir.

Adak stellerinde yer alan metinler ise tanrıların cezalandırması, arabululuğu ve bir stelin dikilmesi ile ilgilidir. Bu metinlerdeki anlatılar, olaylara dahil olan kişilerin aktardığı hikayelerdir (Rostad, 2006, ss. 183–185). Bu anlatılar, tapınağın fiziksel bir mekân olmasının ötesinde, toplumsal düzenin ve dini otoritenin somutlaştığı bir merkez olarak işlev gördüğünü gösterir. Bireylerin kendi algı ve yorumları olsa da tanrılarla olan ilişkiler esas olarak tapınak aracılığıyla yönlendirilir ve düzenlenir.

Bu çerçevede metinlerde sıkça ele alınan hastalık olgusu, yalnızca fiziksel bir durum olarak değil, aynı zamanda tanrısal müdahalenin bir işareti olarak değerlendirilir. Hastalık, toplumsal yapı ile tapınak arasındaki ilişkiyi görünür kılan bir kesişim noktasıdır; birey, hastalığı tanrısal bir uyarı olarak algılar ve tapınağın kurumsal yönlendirmesiyle uygun ritüelleri yerine getirir. Burada sözü edilen hastalıklar, sıradan rahatsızlıklar değil, uzun süreli, bireyi güçten düşüren ve şiddetli göz hastalıkları gibi ciddi sağlık sorunlarıdır (Kat.No.1'e bakınız. Gordon, 2013, ss. 269–272). Bu anlatılar, tapınağın fiziksel bir mekân olmasının ötesinde, bireysel inançların kurumsal düzeyde yönlendirildiği ve toplumsal düzenle ilişkilendirildiği bir organize kurum olduğunu gösterir. Yani burada “inanç”, bireyin zihnindeki soyut yönelimi ifade ederken, tapınak bu inancı toplumsal ve ritüel düzeyde somutlaştıran yapıdır.

Adak stellerinde ele alınan karmaşık meseleler çoğu zaman çözülmesi güç konular olarak sunulur ve bu tür durumlara basit açıklamalar getirilirdi. Bu süreç, belirli bir sistematik açıklama modeline dayanmak yerine, dedikoduların yayılmasını önlemek ve ailelerin toplumsal olarak damgalanmasını engellemek amacıyla yürütülürdü (Geissler, 2005, s. 131). Bu yürütülen yol ise tanrı/ tanrıça yardımına yönelmektir. Yardım arayışındaki bir insan için ilahi müdahaleye başvurmak yaygındı (Özenir, 2017, s. 379). Genellikle, ilahi yardım sayesinde iyileştiği düşünülen kişilerin adadığı metinler aracılığıyla bu durum belgelenmişti (Drew-Bear, 1999).

Eğer bir hastalığın gerçekten de işlenen bir hata nedeniyle tanrıların öfkesinden kaynaklandığı düşünülüyorsa, bu öfke tüm toplumu, tanrısal refahı ve genel sağlığı etkileyebileceği varsayıldı (Herrmann ve Malay, 2007, ss. 100–101, No. 72; Petzl, 1994, xi, Kat. No.8). Bu nedenle, adak steli metinlerinde ima edilen anlatılar, tapınak çıkarları ve ilgili ailenin çıkarları arasında yürütülen bir pazarlığın (Petzl 1994, ss. 88– 90, No. 69) aracı olarak işlev görmüştür (White, 2008, ss. 27–31; ss. 36–38; ss. 176–177; ss. 186–190). Tapınak ise yalnızca ibadet edilen kutsal bir yapı olmanın ötesinde, iyi organize edilmiş bir kurumsal merkez niteliği (Aytacılar, 2012, s. 67) taşır; toplumsal düzenin, dini otoritenin ve tanrısal iradenin dünyevi yansımasının merkezidir. Bu anlamda tapınaklar, adak ritüellerinin gerçekleştiği, tanrılara şükranların ifade edildiği ve bireysel ile toplumsal inancın görselleştirildiği mekanlar olarak işlev görür. Adak stelleri de tapınağın bir parçası olarak, tapınağın kutsallığını pekiştiren, tanrılarla kurulan iletişimi belgeleyen ve tapınağın etkisini artıran maddi, manevi ve görsel araçlardır.

Tapınaklar, karmaşık olaylarda kendi çıkarlarını gözetmekteydi ve meydana gelen olumsuzlukları, yerine getirilmeyen görevler ya da ihmal edilen ritüellerle ilişkilendirebiliyordu. Ritüellerin uygulanmasını sağlamak için bir araca ihtiyaç duyulmaktaydı. Örneğin, ritüel yıkanmaya (yani arınmaya) gitmeyen bir adam öldüğünde, yerel tapınak bu ölümü hemen ritüelin başarısızlığına bağlamış ve bu durum stelde açıkça belirtilmiştir (Petzl, 1994, ss. 94–95, No. 72).

Tapınaklar, yalnızca dini ve ritüel işlevlerini yerine getirmekle kalmaz; aynı zamanda kendi mülklerini koruma gereksinimi de duyardı. Bu bağlamda, tapınak yetkilileri, kendilerine ait ağaçların izinsiz kesilmesini veya geleneksel ayrıcalıklarının ihlal edilmesini engellemeye çalışırdı. Bu tür uygulamalar, tapınakların toplumsal ve ekonomik alanlarda da belirli bir otoriteye sahip olduğunu ve mülkiyet haklarını koruma konusunda aktif bir rol üstlendiğini gösterir (Petzl, 1994, ss. 5–6; Mitchell, 1993, ss.1, 193; Rostad, 2006, ss. 201–206).

Bu durumun somut örnekleri, özellikle Katakekaumene Bölgesi başta olmak üzere çevresindeki diğer yerleşimlerde de görülebilir. Bölgede yerel geleneklerin sürdürüldüğü ve tapınakların bu gelenekler üzerindeki etkisinin önemsendiği anlaşılmaktadır. Özellikle tapınaklara ait ağaçların⁶ korunması gibi somut uygulamalar hem yerel toplumun ritüel yaşamına hem de tapınakların ekonomik ve kurumsal işlevine dair önemli bilgiler sunmaktadır. Bu tür uygulamalar, tapınakların yalnızca dini bir merkez değil, aynı zamanda toplumsal ve ekonomik düzenin gözetildiği bir kurum olduğunu göstermektedir.

Ayrıca, adak stellerinde yer alan anlatılar hem bireysel deneyimleri hem de toplumsal ilişkileri ve dinamikleri yansıtan karmaşık duygu ve durumları ortaya koyar. Öfke ve korku (Varinlioğlu, 1989, s. 45, No. 4; Varinlioğlu, 2022, Fig. No. 42), pişmanlık (Varinlioğlu, 1989, s. 42, No. 2; Varinlioğlu, 2022, Fig. No. 43), hastalık gibi (Hermann ve Varinlioğlu, 1984, No. 2; Varinlioğlu, 2022, Fig. No.63 ve 38) duyguların yanı sıra aile bireylerinin etkisi, tapınakla yapılan görüşmeler, ilahi müdahale ve sosyal-mali baskılar gibi karmaşık koşullar, yalnızca bireysel deneyimlerin değil, aynı zamanda toplumsal dinamiklerin, hafızanın ve kişisel etkileşimin birer yansımasıdır.

Sonuç olarak, Doğu Lydia Bölgesi’nde Roma İmparatorluğu Dönemi’nde tapınak ve toplum ilişkisi; dönemin dini ve toplumsal çerçevesi içinde, anlatılar yoluyla hafıza ve kimlik inşasına dair derin bir düşünce sunmakta; kişisel deneyim, yerel gelenek ve daha geniş kurumsal güçler arasındaki etkileşimi gözler önüne sermektedir. Yerel tapınaklar yalnızca dini değil; aynı zamanda ekonomik ve politik güce sahip etkin kurumlar olarak varlık göstermiştir. Bu durum, toplulukların tapınağın dayattığı normlara⁷ uyum sağlaması ve tapınağın taleplerini kabul etmek zorunda kalmasıyla sonuçlanmıştır.

Sonuç

Antik dönemde kullanılan adak stelleri, bireysel ve toplumsal arınmanın bir simgesi olarak belirli tanrılara veya kutsal varlıklara adanmıştır.

Tanrılarla iletişim kurmak, onların öfkesini yatıştırmak, minnettarlık göstermek ve bu ilişkiyi sürdürmek için adaklar önemli bir araç olarak kabul edilmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda, Doğu Lydia Bölgesi’ndeki adak stelleri; tipolojik, ikonografik ve epigrafik veriler ışığında bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Uşak Müzesi’nde yer alan sekiz adet adak steli, tipolojik olarak üçgen alınlıklı, ortasında genellikle rozeti bulunan akroterli, aşağıdan yukarıya doğru daralan trapezoidal biçimli ve şablonlaşmış bir tipolojiyi içermektedir. İkonografik olarak kadın/erkek figürleri, insana ait vücut bölümleri, stilize hayvanlar ve hilal betimi yer almaktadır. Adak stelleri, boyut ve kalite açısından büyük farklılıklar göstermez; bazıları sadece kısa bir metin içerirken birçoğu daha ayrıntılı olup basit bir ikonografi barındırmaktadır. Yukarıda değerlendirilmesi yapılan stellerin yerel tarzda figür betimlemelerine sahip olduğu ve figürlerin giysi tiplerinin işleniş, söz konusu adak stellerinin yerel ustalar tarafından yapıldığını göstermektedir. Kronolojik olarak MS 194-296 yıllarına tarihlenen bu stellerin belirgin işlevi, metinlerin kaydettiği cezaları uygulayan kırsal tapınaklarla ilişkilendirilen tanrıların gücünü duyurmaktır. Üretimler oldukça yerel olmasına rağmen, figürlerin ve şablonlaşmış tipolojinin yapım tarzı süreklilik göstermektedir.

Adak stelleri, hem toplumsal hem de dini anlamda tapınağın merkezi işlevini yansıtır. Farklı yerlerdeki önemli olayların tanrılara iletilmesinde aracı bir iletişim biçimi olarak kullanılır. Metinlerdeki iletişim süreci belirli bir düzene dayanır: Tanrılar cezalandırır, suç işleyen kişi suçunu itiraf eder, tanrı(lar) yatıştırılır ve adak eylemini gerçekleştirmek ya da anmak amacıyla steller dikilir. Adak stellerindeki metinlerin yazımı ve dil bilgisi, özellikle kırsal alanlarda bölgesel eğitim düzeyinin ve okuma yazma oranının düşük olduğunu göstermektedir (Hoz, 2006, ss. 139-144).

Doğu Lydia Bölgesi’nde, Roma İmparatorluk Dönemi’nde tapınaklar, yalnızca dinsel bir merkez değil, aynı zamanda sosyal ve ekonomik anlamda toplum içinde büyük bir güce sahip yapıydı. Ancak bu gücü tek başlarına kullanmadıkları; köyün diğer önemli organlarıyla iş birliği içinde oldukları görülmektedir. Kollyda’da bulunmuş olan kefaret yazıtında (Hermann-Malay, 2007, s. No. 85; Aytaçlar, 2010, s.78), tapınakta alınan kararlarda yalnızca tanrıların değil, köyün ve “Hieros Doumos” adlı dinsel bir derneğin de söz hakkı olduğu belirtilmiştir. Bu durum, tapınakların toplum içinde nasıl bir rol oynadığının kanıtıdır. Kula’da bir adak stelinde (Malay, 1999, No. 85), günahın fidyasının üç ayrı alanda “biri tanrılara, biri rahiplere ve biri de köye” olacak şekilde verildiği belirtilmiştir. Hieros Doumos gibi yerel derneklerin desteğiyle tapınaklar, köylülerin ihtiyaç duyduğu hizmetleri sağlamıştır. Bu sayede tapınaklar hem güç kazanmış hem de ekonomik açıdan zenginleşmiştir⁸. Ancak tapınakların artan gücü, halk üzerinde maddi ve manevi baskının da artmasına neden olmuştur. Bu bağlamda adak yazıtları, yalnızca bireysel dini inançları değil, aynı zamanda dönemin sosyal, ekonomik ve bazı durumlarda arabuluculuk, yargılama gibi kültürel dinamiklerini yansıtan değerli ve süreklilik arz eden bir kaynak niteliğindedir.

⁶Roma döneminde Küçük Asya’da kutsal alanlardan ağaçların izinsiz kesilmesi oldukça yaygındı. “Hiç kimsenin korudan bir ağacı herhangi bir gerekçe veya hile ile çıkarma ya da kesme hakkı olmayacaktır” şeklinde bir hükme yer verilmiştir. Benzer şekilde, Maionia yakınlarındaki Katakekaumene’den elde edilen bir kutsal düzenleme metni yalnızca “Bir ağaca zarar veren kişi, tanrının gazabıyla karşılaşacaktır” ifadesini içermektedir. Lykia’da Neisa’dan, MS. 134 civarında dikilmiş olan ve oldukça eksik bir yazıtta ise, kutsal bir korudan ağaç kesen iki oduncunun tanrı tarafından cezalandırıldıklarını itiraf ettiklerini göstermektedir (Thonemann, 2022, s.262)

⁷“Norm” kelimesi, toplulukların tapınak tarafından belirlenen veya dayatılan dini, toplumsal kurallar anlamındadır. Sadece genel bir davranış kuralı değil; tapınağın ibadet düzeni, mülkiyet hakları ve toplumsal etkileşimleri düzenleyen kurumsal kurallar bütününü ifade etmek için kullanılmıştır.

⁸ Tapınaklar, dinsel olduğu kadar toplumsal anlamda da büyük bir güce sahipti. Ammianos ve Hermogenes’in itiraf metinleri (Hermann& Malay, 2007, No. 66), tapınakta alınan kararlarda yalnızca tanrıların değil, köyün ve hieros doumos adı verilen dinsel bir derneğin de söz hakkı bulunduğunu göstermektedir. Ayrıca Kula’da ele geçmiş bir kefaret metninde, işlenen günahın fidyasının üç ayrı yere ödenmesi emredilmektedir (Malay, 1999, No.111). Metinde yer alan “Biri tanrılara, biri rahiplere ve biri de köye...” ifadesi, köyün farklı organlarının desteğiyle köylülerin ihtiyaç duyabileceği her türlü hizmeti sağlayan tapınakların bu dönemde zenginleştiğini ve güçlenen bu kurumların halk üzerindeki maddi ve manevi baskılarının da arttığını açıkça ortaya koymaktadır (Aytaçlar, 2020, s. 80).

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir; M.K.-M.D-E.T.- Tasarım; M.K.-M.D-E.T - Denetleme; M.K.-M.D-E.T - Finansman; M.K.-M.D-E.T - Materyaller; M.K.-M.D-E.T - Veri Toplanması ve/veya İşlemesi; M.K.-M.D-E.T - Analiz ve/veya Yorum M.K.-M.D-E.T.; - Literatür Taraması; M.K.-M.D-E.T. - Yazıyı Yazan; M.K.-M.D-E.T. - Eleştirel İnceleme; M.K.-M.D-E.T

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept; M.K.-M.D-E.T. - Design; M.K.-M.D-E.T. - Supervision; M.K.-M.D-E.T - Fundings; M.K.-M.D-E.T - Materials; M.K.-M.D-E.T - Data Collection and/or Processing; M.K.-M.D-E.T - Analysis and/or Interpretation; M.K.-M.D-E.T - Literature Search; M.K.-M.D-E.T - Writing Manuscript; M.K.-M.D-E.T - Critical Review; M.K.-M.D-E.T.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

Akıncı, E., Öztürk, C., & Tanrıver, C. (2008). New katagraphai and dedications from the Apollon Lairbenos. *Epigraphica Anatolica*, 41, 91–111.

Akıncı, E., Öztürk, C., & Tanrıver, C. (2009). Some new finds from the sanctuary of Apollon Lairbenos. *Epigraphica Anatolica*, 42, 87–97.

Aytaçlar, P. Ö. (2010). İtiraf Yazıtları ve Birer Sosyal Kurum Olarak Kuzeydoğu Lydia Köy Tapınakları. In H. S. Öztürk, H. Şahin, & Z. Çulha (Eds.), *I. Küçük Asya Tarihi ve Epigrafiyası Sempozyumu* (71–82). Rezzan Has Müzesi.

Aytaçlar, P. Ö. (2012). *Antik Çağda Günah, İtiraf, Kefaret/Confessiones*. Ege Yayınları.

Berber, S. (2024). Kuzeydoğu Lydia'da Nisyra (Saraçlar) yerleşimi ve Apollon kültü. *TR Museum*, (2), 122–144.

Burkert, W. (1987). *Offering in perspective: Surrender, distribution, exchange, gift to the gods*. In T. Linders & G. Nordquist (Eds.), *Proceedings of the Uppsala Symposium*.

Çelgin, G., & Malay, H. (1986). Some unpublished inscriptions in the Manisa Museum. *Epigraphica Anatolica*, 7, 103–105.

Drew-Bear, T. (1999). *Phrygian votive stelas*. The Museum of Anatolian Civilizations.

Fıratlı, N. (1965). İstanbul'un Yunan ve Roma Mezar Stelleri, *Belleten*, XXX, 263–319.

Geissler, P. W. (2005). Blood-stealing rumours in western Kenya: A local critique of medical research in its global context. *MILA N. S.*, 5, 76–89.

Gordon, R. L. (2004). Raising a sceptre: Confession narratives from Lydia and Phrygia. *Journal of Roman Archaeology*, 17, 177–196.

Gordon, R. L. (2013). Gods, guilt and suffering: Psychological aspects of cursing in the north-western provinces of the Roman Empire. *Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis*, 49, 255–281.

Herrmann, P., & Malay, H. (2007). New documents from Lydia. *Denkschriften der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Ergänzungsbände zu den TAM 24*. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Hermann, P., & Varinlioğlu, E. (1984). Theoi Preudeno: Eine Gruppe von Weihungen und Sühnschriften aus der Katakekaumene. *Epigraphica Anatolica*, 3, 1–18.

Hoz, M. P. (2006). Literacy in rural Anatolia: The testimony of the confession inscriptions. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 155, 139–144.

Malay, H. (1999). *Researches in Lydia, Mysia, and Aiolis*. Wien.

Malay, H. (2003). A praise on Men Artemidorou Axiottenos. *Epigraphica Anatolica*, 36, 13–18.

Malay, H., & Sayar, M. H. (2004). A new confession to Zeus from Twin Oaks. *Epigraphica Anatolica*, 37, 183–184.

Malay, H. (2007). Katakekaumene'de yerleşimler, yerel dinler ve tapım merkezleri. In *Geçmişten Geleceğe Köprü: Yanık Ülke Kula Sempozyumu Bildiriler* (1–3 Eylül 2006, Kula) (ss. 1–32).

Mitchell, S. (1993). *Anatolia: Land, men and gods in Asia Minor* (Vols. 1–2). Clarendon Press.

Özenir, A. S. (2018). Lydia'da ana tanrıça Larmene kutsal alanı. *MCBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(1), 371–387.

Petzl, G. (1994). Die Beichtinschriften Westkleinasiens. *Epigraphica Anatolica*, 22.

Petzl, G. (1997). Neue Inschriften aus Lydien II. *Epigraphica Anatolica*, 28, 69–79.

Ricl, M. (1999). A forgotten confession-inscription from northwest Phrygia. *Epigraphica Anatolica*, 29, 35–43.

Rostad, A. (2006). *Human transgression divine retribution: A study of religious transgressions and punishments in Greek cultic regulations and Lydian-Phrygian reconciliation inscriptions* (Doctoral dissertation). University of Bergen.

Thonemann, P. (2022). *The lives of ancient villages: Rural society in Roman Anatolia*. Cambridge University.

Thonemann, P. (2024). *Antik köylerde yaşam: Roma Anadolu'su'nda Kırsal Toplum* (Çev. P. Ö. Aytaçlar). İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı.

Uzunoglu, H. (2018). Zwei neue Grabsteine als Belege für den Leinenverein aus Saittai. *OLBA*, 27, 501–516.

Varinlioğlu, E. (1989). Die Inschriften aus dem Museum von Uşak, *EA* 13, 17–36.

Varinlioğlu, E. (2022). *The Inscriptions in The Museum of Uşak*. Ege Yayınları.

White, H. C. (2008). *Identity and control: How social formations emerge*. Princeton University Press.

Yıldırım, Ö. C. (2021). *Roma İmparatorluk Dönemi'nde Küçük Asya'da Tarım*, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü,

Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Kat. No: 1

Eserin Türü / Adı: Adak Steli

Malzeme: Mermer

Env. Nr.:8.2.73

Bulunduğu Yer: Uşak Müzesi

Müze Geliş Şekli: Satın Alma

Eserin Ölçüleri: **Yük:** 75 cm **Gen.:** (Üst) 30 cm (Alt) 39 cm **Kal.:** 6cm. **Tenon Yüksek.:** 14 cm

Gen.: 20 cm. **Alınlık İçerisindeki sarmaşık Yaprak (Sol) Yüksek.:** 4 cm **Gen.:** 5,5 cm (Sağ)

Yük.: 4 cm **Gen.:** 7 cm. **Harf Boyutu:** 2 x 2 cm.

Eserin Tanımı:



Üçgen alınlıklı bir adak stelidir. Stelin alınlık bölümü, stel gövdesinden belirgin bir çıkıntı yapacak biçimde önde tasarlanmıştır. Alınlığın köşeleri, akroterlerle vurgulanmıştır. Tepe akroter ve sağ yan akroter arasında kırık vardır. Bu akroterler, yüzeylerine işlenmiş palmet motifleriyle bezeli olup stilize bitkisel süsleme anlayışının bir yansımasıdır. Üçgen alınlığın merkezinde, kabartma olarak işlenmiş kalkan betimi yer almaktadır. Alınlığın iç yüzeyinin sağ ve sol köşelerinde, üçgen formun iç sınırına bitişik biçimde kalp şeklinde sarmaşık yaprakları yer almaktadır. Bu yaprak kabartmaları, hem kompozisyonu dengelemekte hem de süsleme repertuarını zenginleştirmektedir. Alttan yukarı doğru daralan gövde kısmında kazıma tekniğiyle yapılmış iki adet göz betimi yer almakta, göz betiminin altında ise dokuz satırlık bir Grekçe yazıt bulunmaktadır. Yazıtın hemen altından başlayarak, stelin tenon kısmına kadar olan alan sade bırakılmıştır. En alt bölümde ise stel, ortasına yerleştirilmiş bir tenon ile son bulmaktadır. Tenon, stelin bir kaideye yerleştirilmesini sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Stelin arka yüzeyi, yan kenarları ve tenon kısmı yarı işlenmiş durumdadır.

Yazıt:

279 yılında, Audnaios ayında. Pereudos Tanrıları, Agathopus'tan, günlerce (ya da gün boyu) ortalarda görünmemesi- işi savaştırmaması- nedeniyle hesap sordular ve gözlerinden çarptılar. Ben Agathopus- de hamdüsena ile (bunun) kefareti ödüyorum.

Tarihleme Önerisi: Sulla yılı 279- MS 194/195

Literatür: Hermann&Varinlioğlu,1984, s. 2, No.1; Varinlioğlu,2022, Fig. No. 63

Kat. No: 2

Eserin Türü / Adı: Adak Steli

Malzeme: Mermer

Env. Nr.:8.3.73

Bulunduğu Yer: Uşak Müzesi

Müze Geliş Şekli: Satın Alma

Eserin Ölçüleri:

(Korunan) Yükseklik: 76 cm **Geni:** (Üst) 31,5 cm (Alt)40 cm **Kal:** 5,5cm.

Batım Yükseklik:13,5 cm **Geni:** 15 cm. **Alınlık İçerisindeki Sarmaşık Yaprak (Sol)**

Yük. 6 cm **Geni:** 9 cm **(Sağ)Yük.:** 5 cm **Geni:** 10 cm. **Harf Boyutu:** 2 x 2 cm.

Eserin Tanımı:

Üçgen alınlıklı bir adak stelidir. Stelin alınlık bölümü, gövdeden belirgin bir çıkıntı yapacak biçimde önde tasarlanmıştır. Alınlığın köşeleri akroterlerle vurgulanmıştır. Tepe akroteri kırıktır. Sağ ve sol akroterler, yüzeylerine işlenmiş palmet motifleriyle bezelidir ve stilize bitkisel süsleme anlayışını yansıtır. Üçgen alınlığın merkezinde, kabartma olarak işlenmiş dairesel bir kalkan motifi yer almaktadır. Alınlığın iç yüzeyinin sağ ve sol köşelerinde, üçgen formun iç sınırına bitişik biçimde yerleştirilmiş kalp şeklinde sarmaşık yaprakları görülmektedir. Bu yaprak kabartmaları, hem kompozisyonu dengelemekte hem de süsleme repertuarını zenginleştirmektedir. Stelin gövde kısmında dokuz satırlık bir Grekçe yazıt bulunmaktadır. Yazıtın hemen altından başlayarak, stelin tenon kısmına kadar olan alan sade bırakılmıştır. En alt bölümde ise stel, ortasına yerleştirilmiş bir tenon ile son bulmaktadır. Tenon, stelin bir kaideye yerleştirilmesini sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Stelin arka yüzeyi, yan kenarları ve tenon kısmı yarı işlenmiş durumdadır.

Yazıt:

(Bu sunu) Pereudos Tanrıları için; çünkü (onlar) Gaius Iunites'in payına düşen kalıcı (miras) ortaya çıkardılar; içinde bir meşeyle başka ağaçlar bulunan bir tarladan ve evin 75 dinarlık hissesinden oluşan kalıt (miras) payını kardeşi Glykon (ona) devretti. 283 yılında, Delos ayında.

Tarihleme Önerisi: Sulla yılı 283 (MS 198/199)

Literatür: Hermann & Varinlioğlu, 1984, s. 4, No.2; Varinlioğlu, 2022, Fig. No. 64



Kat. No: 3

Eserin Türü / Adı: Adak Steli

Malzeme: Mermer

Env. Nr.: 8.1.73

Bulunduğu Yer: Uşak Müzesi

Müze Geliş Şekli: Satın Alma

Eserin Ölçüleri:

(Korunan) Yükseklik: 82 cm **Gen.:** (Üst) 33 cm (Alt) 43 cm **Kal.:** 7 cm. **Batım Yükseklik:** 14 cm **Gen.:** 23 cm. **Alınlık İçerisindeki Sarmaşık Yaprak (Sol) Yükseklik:** 6 cm **Gen.:** 9 cm. **(Sağ) Yükseklik:** 5 cm **Gen.:** 10 cm. **Harf Boyutu:** 2 x 2 cm.

Eserin Tanımı:

Üçgen alınlıklı bir adak stelidir. Stelin alınlık bölümü, gövdeden belirgin bir çıkıntı yapacak biçimde önde tasarlanmıştır. Alınlığın köşeleri, akroterlerle vurgulanmıştır. Tepe akroteri kırıktır. Sağ ve sol akroterler, yüzeylerine işlenmiş palmet motifleriyle bezelidir ve stilize bitkisel süsleme anlayışının bir yansımasını sunar. Üçgen alınlığın merkezinde, dairesel bir kalkan motifi ve altında da hilal betimi yer almaktadır. Alınlığın iç yüzeyinin sağ ve sol köşelerinde, üçgen formun iç sınırına bitişik biçimde kalp şeklinde sarmaşık yaprakları görülmektedir. Bu yaprak kabartmaları, hem kompozisyonu dengelemekte hem de süsleme repertuarını zenginleştirmektedir. Stelin gövde kısmında, onbeş satırlık bir Grekçe yazıt bulunmaktadır. Yazıtın hemen altından başlayarak, stelin tenon kısmına kadar olan alan sade bırakılmıştır. En alt bölümde ise stel, ortasına yerleştirilmiş bir tenon ile son bulmaktadır. Tenon, stelin bir kaideye yerleştirilmesini sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Stelin arka yüzeyi, yan kenarları ve tenon kısmı yarı işlenmiş durumdadır.

Yazıt:

Apollonios, Preudos'taki Tanrılara şahadet eder, Anam bana ilenince, Tanrılara danıştım: kardeşim Eupelastos'la birlikte Myrmeks'in satın almış olduğu dam için 100 dinar ödedik, Pırnalın yanı başında Promiasse'deki geri kalan budanmış asmaların tümü için ise ben 50 dinar ödedim. Tanrılara iki kez danıştım, iki kez (lütfen) eriştim. Şükürler olsun!

Tarihleme Önerisi: MS 198/199?

Literatür: Hermann & Varinlioğlu, 1984, s. 6, No. 3; Varinlioğlu, 2022, Fig. No. 65



Kat. No: 4

Eserin Türü / Adı: Adak Steli

Malzeme: Mermer

Env. Nr.: 8.2.74

Bulunduğu Yer: Uşak Müzesi

Müzeye Geliş Şekli: Satın Alma

Eserin Ölçüleri:

(Korunan) Yükseklik: 76 cm **Gen.:** (Üst) 28 cm (Orta) 31,5 (Alt) 37,5 cm **Kal.:** 6,5cm. **Tenon Yükseklik:**

12 cm **Gen.:** 17 cm, **Alınlık İçerisindeki Sarmaşık Yaprak (Sol) Yükseklik:** 4 cm **Gen.:** 7 cm **Sağ**

Yük: 4 cm **Gen.:** 7 cm. **Harf Boyutu:** 2 x 2 cm.

Eserin Tanımı:

Üçgen alınlıklı bir adak stelidir. Stelin alınlık bölümü, gövdeden belirgin bir çıkıntı yapacak biçimde önde tasarlanmıştır. Alınlığın köşeleri akroterlerle vurgulanmıştır. Bu akroterler, yüzeylerine işlenmiş palmet motifleriyle bezelidir ve stilize bitkisel süsleme anlayışının bir yansımasıdır. Üçgen alınlığın merkezinde, kabartma olarak işlenmiş dairesel bir kalkan motifi yer almaktadır. Alınlığın iç yüzeyinin sağ ve sol köşelerinde, üçgen formun iç sınırına bitişik biçimde kalp şeklinde sarmaşık yaprakları görülmektedir. Bu yaprak kabartmaları, hem kompozisyonu dengelemekte hem de süsleme repertuarını zenginleştirmektedir. Alttan yukarı doğru daralan gövde kısmında kazıma tekniğiyle yapılmış bir hilal betimi yer almakta; hilal betiminin altında ise yedi satırlık bir Grekçe yazıt bulunmaktadır. Yazıtın hemen altından başlayarak, stelin tenon kısmına kadar olan alan sade bırakılmıştır. En alt bölümde ise stel, ortasına yerleştirilmiş bir tenon ile son bulmaktadır. Tenon, stelin bir kaideye yerleştirilmesini sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Stelin arka yüzeyi, yan kenarları ve tenon kısmı yarı işlenmiş durumdadır.

Yazıt:

283 yılında, Ksandikos ayında, Tanrılar, ben Arios kızı Markia'dan bir günlük bir vecibe savsaklaması nedeniyle, kefarete taleptiler. Ben de bunu yazılı olarak itiraf edip, şükranlarımı belirtiyorum.

Tarihleme Önerisi: Sulla yılı 283-MS 198/199

Literatür: Hermann & Varinlioğlu, 1984, s. 13, No. 8; Varinlioğlu, 2022, Fig. No. 67



Kat. No: 5

Eserin Türü / Adı: Adak Steli

Malzeme: Mermer

Env. Nr.: 10.10.84

Bulunduğu Yer: Uşak Müzesi

Müze Geliş Şekli: Satın Alma

Eserin Ölçüleri: (Korunan) Yükseklik: 84 cm **Geni:** (Yok) **Kalınlık:** 6,5cm. **Tenon Yükseklik:** 10 cm **Geni:** 16 cm. **Alınlık İçerisindeki Sarmaşık Yaprak (Sol) Yükseklik:** 5 cm **Geni:** 10 cm. **Sağ Yükseklik:** 5 cm **Geni:** 10 cm. **Harf Boyutu:** 3 x 2 cm.

Eserin Tanımı:



Üçgen alınlıklı bir adak stelidir. Stelin alınlık bölümü, gövdeden belirgin bir çıkıntı yapacak biçimde önde tasarlanmıştır. Alınlığın köşeleri akroterlerle vurgulanmıştır. Tepe akroteri kırıktır. Bu akroterler, yüzeylerine işlenmiş palmet motifleriyle bezelidir ve stilize bitkisel süsleme anlayışının bir yansımasını sunar. Üçgen alınlığın merkezinde, kabartma olarak işlenmiş dairesel bir kalkan motifi yer almaktadır. Alınlığın iç yüzünün sağ ve sol köşelerinde, üçgen formun iç sınırına bitişik biçimde kalp şeklinde sarmaşık yaprakları görülmektedir. Bu yaprak kabartmaları, hem kompozisyonu dengelemekte hem de süsleme repertuarını zenginleştirmektedir. Alttan yukarı doğru daralan dikdörtgen alan içerisinde, sol üst köşede bir hilal betimi; hilalin altında ise sol kolu üzerine yaslanmış bir erkek figürü yer almaktadır. Alt kısımda ise Grekçe on dört satırlık bir yazıt bulunmaktadır. Yazıtın hemen altından başlayarak, stelin tenon kısmına kadar olan alan sade bırakılmıştır. En alt bölümde ise stel, ortasına yerleştirilmiş bir tenon ile son bulmaktadır. Tenon, stelin bir kaideye yerleştirilmesini sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Stelin arka yüzeyi, yan kenarları ve tenon kısmı yarı işlenmiş durumdadır.

Yazıt:

Tanrılar, Hygie Myrton 'un kalıtı(mirası) olan Promise'nin Lakoi mevkiindeki tarlada bulunan asmalarla tepedekiler hakkında soruşturma açtılar. Eupelastos, Apollonios'un kalıtçıları ve Philip(p)os oğlu Philip(p)ikos bunların yanısıra sıkılmış üzümle ve vergisini de geri verdiler. Hepimiz, sözünü ettiğimiz cezaya çarpılınca, bağdan payımıza düşeni Tanrılara geri verdik.

Tarihleme Önerisi: Sulla yılı 284- MS 199/200

Literatür: Hermann&Varinlioğlu, 1984, s. 7, No. 4; Varinlioğlu, 2022, Fig. No. 66, Aytaçlar, 2012, s. 159, Thonemann, 2022, s. 257; Thonemann, 2024, s. 258.

Kat. No: 6

Eserin Türü / Adı: Adak Steli

Malzeme: Mermer

Env. Nr.: 8.5.74

Bulunduğu Yer: Uşak Müzesi

Müze Geliş Şekli: Satın Alma

Eserin Ölçüleri: (Korunan) Yükseklik: 79 cm **Geni:** (Üst) 29 cm (Alt) 37 cm **Kalınlık:** 4 cm. **(Figür Kabart.) Derinlik:** 0,5 cm. **Batım Yükseklik:** 15 cm **Geni:** 16 cm. **Alınlık İçerisindeki Sarmaşık Yaprak (Sol) Yükseklik:** 4 cm **Geni:** 6,5 cm **Sağ Yükseklik:** 4 cm **Geni:** 7 cm. **Harf Boyutu:** 2 x 2 cm.



Eserin Tanımı:

Üçgen alınlıklı bir adak stelidir. Stelin alınlık bölümü, stel gövdesinden belirgin bir çıkıntı yapacak biçimde önde tasarlanmıştır. Alınlığın köşeleri, akroterlerle vurgulanmıştır. Stelin tepe akroteri kırıktır. Sağ ve sol akroterler, yüzeylerine işlenmiş palmet motifleriyle bezelidir ve stilize bitkisel süsleme anlayışının bir yansımasıdır. Üçgen alınlığın merkezinde patera betimi kabartma olarak işlenmiştir. Alınlığın iç yüzeyinin sağ ve sol köşelerinde, üçgen formun iç sınırına bitişik şekilde yerleştirilmiş kalp şeklinde sarmaşık yaprakları bulunmaktadır. Bu yaprak kabartmaları, hem kompozisyonu dengelemekte hem de süsleme repertuarını zenginleştirmektedir. Alttan yukarı doğru daralan dikdörtgen alan içerisinde, platform üzerinde sağ yana doğru kaldırılmış eliyle ayakta duran bir kadın betimi görülmektedir. Platform üzerindeki kadın betiminin (platform sınır olarak kabul edilmiştir) altında ise Grekçe altı satırlık bir yazıt yer almaktadır. Yazıtın hemen altındaki bölüm, stelin ortasına yerleştirilmiş bir tenon ile son bulur. Tenon, stelin bir kaideye yerleştirilmesini sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Stelin yan kenarları ve tenon kısmı yarı işlenmiş durumdayken, arka kısmı olabildiğince düzleştirilmiştir. Stel, orta kısmından ciddi bir kırıkla hasar görmüştür.

Yazıt:

Pereudos Tanrılarına. İulia, beslemesi Onesime'ye ilendi, ama bir şey elde edemedi. Bunun üzerine Tanrılar ondan kefarete talep edip İulia'dan (?) yana çıktılar. Bundan böyle tanrılara hemdederim! 294 yılında.

Tarihleme Önerisi: Sulla yılı 294-MS 209-210

Literatür: Hermann & Varinlioğlu, 1984, s. 13, No.9; Aytaçlar, 2012, s. 160; Varinlioğlu, 2022, Fig. No.68.

Kat. No: 7

Eserin Türü / Adı: Adak Steli

Malzeme: Mermer

Env. Nr.: 7.1.73

Bulunduğu Yer: Uşak Müzesi

Müze Geliş Şekli: Satın Alma

Eserin Ölçüleri:

(Korunan) Yükseklik: 95 cm **Gen.:** (Üst) 41,5 cm (Alt) 55 cm **Kal.:** 7-6 cm. **(Figür Kabart.) Der.:** 0,5 cm. **Batım Yükseklik:** 10 cm **Gen.:** 22 cm. **Alınlık İçerisindeki Sarmaşık Yaprak (Sol) Yükseklik:** 3,5 cm **Gen.:** 4,5 cm. **Sağ Yükseklik:** 3,5 cm **Gen.:** 4,5 cm **Harf Boyutu:** 1,5 x 1,8 cm.

Eserin Tanımı:

Üçgen alınlıklı bir adak stelidir. Stelin alınlık bölümü, stel gövdesinden belirgin bir çıkıntı yapacak biçimde önde tasarlanmıştır. Alınlığın köşeleri, akroterlerle vurgulanmıştır. Stelin tepe akroteri kırıktır. Sağ ve sol akroterler, yüzeylerine işlenmiş palmet motifleriyle bezelidir ve stilize bitkisel süsleme anlayışının bir yansımasıdır. Üçgen alınlığın merkezinde kalkan betimi kabartma olarak işlenmiştir. Alınlığın iç yüzeyinin sağ ve sol köşelerinde, üçgen formun iç sınırına bitişik şekilde yerleştirilmiş kalp şeklinde sarmaşık yaprakları bulunmaktadır. Bu yaprak kabartmaları, hem kompozisyonu dengelemekte hem de süsleme repertuarını zenginleştirmektedir. Alınlık, iç içe geçmiş ve aralarında boşluk bırakılmadan yerleştirilmiş bitkisel bezemelerle oluşturulmuş bir kemerle desteklenmiş olup, bu kompozisyonun merkezine, sağ yana doğru kaldırılmış eliyle platform üzerinde ayakta duran bir erkek figürü yerleştirilmiştir. Altında elinde bir platform üzerinde üvendire⁹ tutan bir erkek (çoban) figürü ve dört adet yürüyen öküz betimi görülür. Bunun altında ise dört adet öküz betimi daha bulunmaktadır. Alt kısmında Grekçe beş satırlık bir yazıt yer almaktadır. Yazıtın hemen altındaki bölüm, stelin ortasına yerleştirilmiş bir tenon ile son bulur. Tenon, stelin bir kaideye yerleştirilmesini sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Stelin yan kenarları ve tenon kısmı yarı işlenmiş durumdayken, arka kısmı olabildiğince düzleştirilmiştir.

Yazıt:

Philippikos süt kardeşi Bunion'la birlikte malları (sığırları) için Pereudos Tanrılarının dilekte bulunup adak adadı. Tanrılar dileklerini yerine getirince, bu steli şükranlarının belirtisi olarak dikti. 332 yılında, Laos ayının 20'sinde.

Tarihleme Önerisi: Sulla yılı 332- MS 247-248

Literatür: Hermann & Varinlioğlu, 1984, s.9, No.5; Varinlioğlu, 2022, Fig. No.61, Thonemann, 2024, s. 290



⁹ Üvendir, geleneksel hayvancılık ve tarımda kullanılan, ucu sivri bir sopa ya da değnek biçimindeki alettir. Genellikle çiftçiler tarafından, kağı arabalarına koşulan öküzleri veya saban çeken hayvanları yönlendirmek ve hareket ettirmek için kullanılır. (Yıldırım, 2021, s. 170, 199). Kişinin çiftçi olduğunu veya hayvancılıkla uğraştığını gösterir.

Eserin Türü / Adı: Adak Steli

Malzeme: Mermer

Env. Nr.:2.1.74

Bulunduğu Yer: Uşak Müzesi

Müze Geliş Şekli: Satın Alma

Eserin Ölçüleri:

(Korunan) Yükseklik: 71 cm **Geni:** (Üst) 71 cm (Alt) 48 cm **Kalınlık:** 7cm. **(Figür Kabart.) Derinlik:** 2 cm. **Batımlı Yükseklik:** 15 cm **Geni:** 16,5 cm. **Alınlık İçerisindeki Sarmaşık Yaprak (Sol) Yükseklik:** 4 cm **Geni:** 6 cm, **(Sağ) Yükseklik:** 4 cm **Geni:** 6 cm. **Harf Boyutu:** 2 x 2 cm.

Eserin Tanımı:

Üçgen alınlıklı bir adak stelidir. Stelin alınlık bölümü, stel gövdesinden belirgin bir çıkıntı yapacak biçimde önde tasarlanmıştır. Alınlığın köşeleri akroterlerle vurgulanmıştır. Stelin tepe akroteri kırıktır. Sağ ve sol akroterler, yüzeylerine işlenmiş palmet motifleriyle bezelidir ve stilize bitkisel süsleme anlayışının bir yansımasıdır. Üçgen alınlığın merkezinde hilal betimi, bu betimin içinde ise çiçek rozeti kabartma olarak işlenmiştir. Alınlığın iç yüzeyinin sağ ve sol köşelerinde, üçgen formun iç sınırına bitişik şekilde kalp biçimli sarmaşık yaprakları yer almaktadır. Bu yaprak kabartmaları, hem kompozisyonu dengelemekte hem de süsleme repertuarını zenginleştirmektedir. Alttan yukarı doğru daralan dikdörtgen alan içerisinde, platform üzerinde sağ yana doğru kaldırılmış eliyle ayakta duran bir erkek betimi görülmektedir. Platform üzerindeki erkek betiminin sağında dokuz satır, solunda dokuz satır ve altında Grekçe on iki satırlık bir yazıt yer almaktadır. Yazıtın hemen altındaki bölüm, stelin ortasına yerleştirilmiş bir tenon ile son bulur. Tenon, stelin bir kaideye yerleştirilmesini sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Stelin arka yüzeyi, yan kenarları ve tenon kısmı yarı işlenmiş durumdadır.

Yazıt:

Ulu Zeus Oreite'e ve Perkios'ta oturan Tanrı Aksiottalı Men'e...Po(l)ion bir gün bilmeden kuralları çiğneyip tanrılarının (kutsal) toprağına ayak basıp kirletti. Tanrılar da onu cezalandırır. 323 yılında Dystros ayının 30'unda. Bir kör fare (kör köstebek), bir serçe, bir balıkla bu günahı kurtuldu. Tanrılar onun aklını başından almıştı. Kurallara uygun olarak nezir taşı diktirdi. Rahiplere de bir ölçü buğday(7,3 l.), bir ölçü şarap (3,3 l.), bir buçuk ölçü de (21,9 l) kahvaltılık buğday, bir buçuk ölçü şarap (4,95 l.), gene nohut ve bulgur verdi. Tanrıların öfkesini kuşaklar boyu yatıştırdı.

Tarihleme Önerisi: Sulla yılı 323-MS 238/239 Dystros ayının 30'unda.

Literatür: Varinlioğlu,1989, s. 50; Varinlioğlu,2022, Fig. No. 41



FOTOĞRAF LEVHASI



Kat.No.1



Kat.No.2



Kat.No.3



Kat.No.4



Kat.No.5



Kat.No.6



Kat. No. /



Kat. No. 8

Osmanlı Saray Ağalarından Reyhan Paşa'nın Mimari Faaliyetleri

Architectural Patronage of Ottoman Court Eunuchs: Reyhan Pasha

Nihal KALAFAT 

Doktora adayı, Erciyes Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, Kayseri, Türkiye
bennihalkalafat@gmail.com

Celil ARSLAN 

Erciyes Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, Kayseri, Türkiye
caslan@erciyes.edu.tr

Öz

Sultan 2. Murad dönemi (1421-1444) saray hadımları arasında ismi zikredilen Reyhan Paşa, Osmanlı Devleti'nin siyasi ve ekonomik güç odaklarından biri olan "Dârüssaâde Ağası" makamı içerisinde değerlendirilebilecek en erken tarihli örneklerden birisi olarak zikredilebilmektedir. Edime Sarayında da bulunmakla birlikte özellikle Topkapı Sarayı içerisinde güçlenmeye başlayan bu makam, Padişahın günlük yaşamını geçirdiği özel bölüme verilen Dârüssaâde'nin idaresinden sorumludur. Dârüssaâde haremlik ve selamlık olarak düzenlenmiş ikili bir şemaya sahiptir: erkeklerin ve padişah hizmetlilerinin bulunduğu "Enderun"; kadınların yaşadığı "Harem". Harem'de görevli olan bu yüksek rütbeli memurlar, padişah ve ailesiyle çok yakın bir mesai içerisinde olmaları nedeniyle ekonomik ve siyasi yönden oldukça güçlü konumdadırlar. Bu ekonomik ve siyasi gücün getirdiği sorumluluklar içerisinde tıpkı padişahlar, valide sultanlar, paşalar gibi, dârüssaâde ağaları da Osmanlı dönemi sanatsal faaliyetleri içerisinde hamilik konusunda önemli rol oynamaktadır. Bu sanat etkinlikleri içerisinde kamusal mimari yapıların inşası birincil konumdadır. Bu çalışmada, erken tarihli bir örnek olarak 2. Murad dönemi saray ağalarından Reyhan Paşa'nın mimari etkinlikleri ortaya koyulmaktadır. Reyhan Paşa hakkında daha önce herhangi bir çalışma yapılmamış olması, inşa ettirdiği yapılar hakkında da sadece kısmi gözlemlerden ibaret aktarımlar yapılmış olması nedeniyle bu çalışma oldukça önem arz etmektedir. Kaynaklarında hakkında pek fazla bilgi bulunmasa da hem Devlet Arşivlerinde hem dönem kaynaklarında kısmi bilgilere ulaşılabilmektedir. Çalışmada izlenen yöntemin ilk basamağını da bu sebeple arşiv taramaları oluşturmaktadır. Reyhan Paşa Bursa, Osmangazi'de bir cami, hamam ve mektep; Bursa Yenişehir'de kendi kabrinin de bulunduğu bir zaviye; Yalova'nın İskender karyesinde bir cami inşa ettirmiştir. Bu yapılar içerisinde mektep, zaviye ve Yalova'daki cami günümüze ulaşamamıştır.

Anahtar Kelimeler: Dârüssaâde, Hadım, Mimari, Reyhan Paşa.

Abstract

Reyhan Pasha served as a notable palace eunuch during the reign of Sultan Murad II (1421-1444) and is often recognized as one of the earliest instances of the "Dârüssaâde Ağası" position. This role was a focal point of both political and economic authority within the Ottoman Empire, illustrating the significance of eunuchs in the complex power dynamics of the period. This position, which also existed in Edime Palace but gained particular significance within Topkapı Palace, was responsible for overseeing the administration of the Dârüssaâde, the private quarters where the Sultan conducted his daily life. The Dârüssaâde featured a dual structure, divided into the harem (for women) and selamlık (men's quarters), comprising the "Enderun," where men and the Sultan's servants lived, and the "Harem," designated for women.

The high-ranking officials within the Harem wielded substantial economic and political influence, largely due to their close relationships with the Sultan and his family. Similar to sultans, valide sultans, and pashas, the dârüssaâde aghas played a vital role in patronage of the art productions during the Ottoman era. Among these artistic pursuits, the construction of public architectural structures was of utmost importance.

This study highlights the architectural contributions of Reyhan Pasha, a palace agha during the reign of Murad II, as an early example of institutional patronage. Although authentic sources provide limited information about him, additional details are available in the State Archives as well as other historical records. Reyhan Pasha was responsible for commissioning the construction of several significant structures, including a mosque, bath, and school in Osmangazi, Bursa; a zawiya (dervish lodge) and his tomb in Yenişehir, Bursa; and a mosque in the village of İskender in Yalova. Unfortunately, the school, zawiya, and the mosque in Yalova have not survived to the present day.

Keywords: Architecture, Dârüssaâde, Eunuch, Reyhan Pasha.

Geliş Tarihi/Received: 31.07.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 26.09.2025

Yayın Tarihi/Publication Date:

29.09.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Nihal Kalafat

Cite this article: Kalafat, N. & Arslan, C. (2025). Architectural Patronage of Ottoman Court Eunuchs: Reyhan Pasha. *Journal of Palmette*, 8, 104-111.

Atıf: Kalafat, N. & Arslan, C. (2025). Osmanlı Saray Ağalarından Reyhan Paşa'nın Mimari Faaliyetleri. *Palmet Dergisi*, 8, 104-111.

Açıklama: Bu makale, "Osmanlı Saray Ağalarının Mimari Etkinliklerdeki Rolü (16. Yüzyıl)" isimli doktora tezinden üretilmiştir.

Explanation: This article is based on the thesis titled "Architectural Patronage of Ottoman Court Eunuchs (16th Century)".



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Osmanlı Saray hayatı içerisinde hem siyasi hem ekonomik açıdan önemli bir güce sahip olan saray ağalarının devlet işleyişindeki konumları pek çok çalışmada ele alınmıştır. Dârüssaâde ve Bâbüssaâde olarak iki ayrı makam olarak teşekkül eden bu yapı içerisinde, makamı işgal eden kişilerin siyasi ve ekonomik faaliyetlerinin yanı sıra sanat hamilikleri de üzerinde durulması gereken bir konudur.

16. yüzyıl Osmanlı devlet teşkilatında hemen hemen her makamda ya da kurumda izlenebildiği gibi, saray ağaları da yükselişte olan bir güç odağı haline gelmişlerdir. Bu tarihten itibaren imparatorluğun siyasi ve ekonomik hayatında hatırı sayılır bir güce sahip oldukları yaygın olarak kabul edilmektedir. Bu siyasi ve ekonomik gücün getirilerinden birisi olarak sanat hamisi kimlikleri ortaya çıkmış; bu kimliğin gereği olarak ister mimari üretimlerle toplumsal fayda sağlamak, isterse yüksek makamlara hediye edilmek üzere kitap, mücevher gibi kişisel ürünler sipariş etmek olsun, günümüzde sanat eseri olarak nitelendirdiğimiz kültürel mirasın üretiminde önemli rol oynamışlardır. Konu hakkında Hathaway, Fetvacı, Tanındı ve Değirmenci'nin çalışmaları oldukça kıymetlidir (Hathaway, 1994, ss. 293-317; Tanındı, 2004, ss. 333-343; Fetvacı, 2005; Değirmenci, 2012). Bu bağlamda üretilen kamusal mimari yapıtlar ve hayırlar neticesinde toplumsal algı içerisinde kendileri hakkında pozitif bir imaj yaratmışlardır. Saray ağalarının mimari faaliyetleri konusunda da oldukça geniş bir literatür bulunmaktadır (Eyice, 1978, ss. 149-246; Hathaway, 1992, ss. 141-158; Ayalon, 1999; Hathaway, 2005; Karakoç, 2005).

Önemli bir soya sahip olmayan, üstelik gelecekte çocuklara ve torunlara sahip olamayacak bu hadımların bu "hayır" ve "hediye" projeleri, saray camiasının ve daha geniş Osmanlı toplumunun gözünde meşruiyet ve kabul görme arzularıyla yakından bağlantılı görünmektedir. Bu projeler, sadece kişisel zevklerinin göstergesi olarak değil, aynı zamanda hayır işlerine oldukça fazla önem veren bir toplumda konumlarını sağlamlaştırmak ve statülerini güvence altına almak maksadını da taşımaktadır.

Osmanlı saray teşkilatı kurumsal olarak; "Birun", "Enderun" ve "Harem" olmak üzere üç ana bölümden oluşmaktadır. Dış hizmetlilerin bulunduğu "Birun" dışındaki kısımlarda padişahın günlük yaşamını geçirdiği bölüm "Dârüssaâde" ismiyle anılmaktadır. Dârüssaâde içerisinde kadınların yaşadığı alanı tanımlayan "Harem" ve erkeklerin yaşadığı alanı tanımlayan "Enderun" kısımları, ayrı ayrı yapılandırılmışlardır. Esasında bu ayırmadan önceki zamanlarda Enderun'un idaresinden sorumlu olan bâbüssaâde ağalığı, harem kısmından da sorumludur. Bu kısımların idaresinden sorumlu kişiler, hadım edilmiş siyahi ya da beyaz devşirmelerdir (Uzunçarşılı, 1984 s. 172; Altındağ, 1992, ss. 1-3; Koçu, 1966, s. 4251; Turan, 1999, s. 129). Saray haremlerinde hadım erkeklerin istihdam edilmesi tarih boyunca pek çok kültürde görülen bir uygulamadır. Çin ve Roma imparatorluklarının yanı sıra erken dönem İslam devletlerinde görülen bu uygulama Selçuklu devrinden itibaren Türk devletlerinde de izlenebilmektedir (Uzunçarşılı, 1984 s. 172; Uluçay, 1992, s. 117; Taneri, 1997, ss. 1-3. Ayalon, 1999; ss. 157-165; De Marlieve, 2015, ss. 19-20).

Saray ağalarının hizmet verdiği kurum Harem-i Hümayun'dur. "Harem" terimi, kutsal bir alan anlamına gelen Arapça "haram" kökünden türetilmiştir. Kelimenin kökü olan "haram", dokunulması veya kullanılması yasak olan şeyi ifade etmektedir. Dolayısıyla "harem" terimi, kamuya açık olmayan kutsal bir alan kavramına işaret etmektedir (Saz,

1974, s. 12). Osmanlı İmparatorluğu'nda harem, padişahların idari ve ikametgâh merkezi olan Topkapı Sarayı ile özdeşleşmiştir. Padişahın yaşam alanı, yalnızca fiziksel mekânı değil, aynı zamanda imparatorluk sistemi içindeki sosyal ve politik işlevi olan kurumu da ifade eden bir adlandırma olan "Hükümdar Haremi" veya "Hükümdar Evi" olarak anılmaktadır (Akgündüz, 1995, s. 196).

Fiziksel ve kurumsal olarak ne zaman yapılanmaya başladığı bilinmese de başlangıcının Edirne Sarayı'nda ve İstanbul'un alınması sonrasında Eski Saray'da geliştiği ve 1585 yılından itibaren Topkapı Sarayı'na taşındığı bilinmektedir (Uluçay, 1992, s. 116). Harem'in, Topkapı Sarayı'na taşınmasıyla birlikte burası vefat eden padişahların eşlerinin ve kız çocuklarının kullanımına ayrılmıştır. Bu sebeple Eski Saray'a harem ağası, kapı ağası, kapıcı, teberdar gibi görevliler atanmıştır. 1552 tarihli bir belgede bir saray ağası, 30 adet hadım, bir kapıcılar kethüdası ve otuz iki kapıcı sayılmaktadır (Uzunçarşılı, 1984, s. 13). 16. yüzyılın sonlarına doğru, Osmanlı başkentinin güçlenmesi, Kanuni Sultan Süleyman döneminden itibaren saltanat mensuplarının başkentte bulundurulmaları, haremın sürekli büyüyen bir nüfusa ev sahipliği yapan bir kurum haline gelmesine yol açmıştır. Başlangıçta padişahın eşleri ve cariyelerinin ikametgâhı olarak hizmet veren harem, kurumsal yapısı geliştikçe bu genişleyen hanenin çeşitli ihtiyaçlarını karşılamak için önemli sayıda hizmetçiye duyulan ihtiyaç da artmıştır (Peirce, 1998, s. 160).

Osmanlı saray teşkilâtı içerisinde "Harem-i Hümayun" tabiri hem haremi hem de Enderun'u içine almaktadır. Enderun sadece erkekler için hizmet verirken, harem sadece kadınlara ayrılmış özel bir alandır. Haremin idaresinden sorumlu kişi "harem ağası" olarak anılmaktadır. Bu görevde bulunan kişiler hadım edilmiş erkeklerdir. Harem ağaları arasında kademeler bulunmaktadır. Bunlar haremdeki kadınlara ait kısımlarda sorumlu olan "kızlar ağası"ndan başlayıp, görev ve sorumlulukları isimlerinden anlaşılabilen vâlide ağası, şehzadeler ağası, vâlide sultan haznedar ağası, kiler ağası, Büyük Oda ağası, Küçük Oda ağası şeklinde sıralanmaktadır (İpşirli, 1997, s. 135).

Haremin mimari ve sosyal organizasyonu üç ayrı bölümden oluşmaktadır. Hadım edilmiş harem ağalarının gözetiminde olan ve yine hadım edilmiş erkek görevlilerin bulunduğu ilk geçiş mekânı olan Medhal, cariyeleri özellikle dışlamaktadır ve bu da cinsiyete ve statüye dayalı bir idari ayrımı yansıtmaktadır. İkinci bölüm, haremın günlük işleyişinde görevli olan cariyeleri ve çeşitli destek personelini içermektedir. Son olarak üçüncü bölüm, valide sultanlar, hasekiler ve şehzadelerin bulunduğu, padişah ailesinin kadın üyelerine ayrılmıştır (Akgündüz ve Öztürk, 1999, ss. 319-320).

Osmanlı döneminde Sultan 1. Mehmed'in saltanatı sırasında sarayda hadımların istihdam edilmeye başlandığı aktarılmaktadır (Turan, 1999, s. 124; Taneri, 1997, s. 2; Uluçay, 1992, s. 117). Erken dönemde özellikle Boşnak ve Rum kökenli esirler arasından seçilen ve beyaz tenli oldukları için "ak ağalar" ismiyle tanımlanan kişiler bu görevde bulunurken, Fatih Sultan Mehmed döneminden itibaren siyahi oldukları için "kara ağalar" da bu yapı içerisinde değerlendirilmişlerdir (Orhonlu, 1988, s. 225; Taneri, 1997, s. 2). Genellikle tüccarlar eliyle esir ticaretinin unsurlarından olan kara ağaların sayısı bu tarihten itibaren artı göstermiştir. Yavuz Sultan Selim tarafından Memlük topraklarının ve Mısır'ın, Kanuni Sultan Süleyman tarafından Habeşistan-Sudan coğrafyasının fethinin de etkili olduğu bu artışın sebepleri arasında (Değirmenci, 2012, s. 63), ak ağaların fiziksel olarak dayanıksız olması, kara ağaların daha becerikli olmaları ve daha ucuza mal olmaları da gösterilmektedir (Orhonlu, 1988, s. 226; Uluçay, 2011, s. 207). Siyahi

kökenli ağaların yükselişi sonunda 1574 yılına kadar ak ağaların atandığı dârüssaâde makamına kara ağaların atanmasının önünü açmış, bu tarihten itibaren haremın kontrolünü kara ağalar ele almıştır. Ayrıca padişahla ve valide sultanla günün her saati görüşmek; padişah ile devlet ileri gelenleri arasındaki yazışmaları organize etmek; Haremyn-i Şerifeyn ve Selatin vakıflarını yönetmek gibi imtiyazlara da sahip olmuşlardır (Uluçay, 2011, ss. 206-209). 1577-1772 yılları arasında dârüssaâde ağasının emri altında 55 görevli bulunmaktadır. 3. Selim döneminde Eski Saray ağaları dahil 129-155 kişi civarındadır. 1836 tarihli bir maaş defterinde ise 109 kişi görevli sayılmaktadır (Altındağ, 1992, s. 2). 18. yüzyıla ait bir belgede dârüssaâde ağalarının görevleri şu şekilde sıralanmaktadır:

“Padişahın haremını korumak, harem için gereken cariyeleleri sağlamak, haremde bulunan cariye, usta, kalfa, ikbal ve kadın efendilerin terfi ya da cezalandırılmalarını padişaha arz etmek, sultanların evlenmesinde vekillğini yapmak, töreni idare etmek, Hırka-i Şeriflerde destimalları vermek, sürre alaylarını düzenlemek, sultan düğünlerinde, koltuk törenlerinde bulunmak, kendine bağlı bulunanların işine son vermek veya yenilerini tayin etmektir” (Uluçay, 2011, s. 211).

Ellerinde bulundurdıkları bu güç sayesinde hem siyasi nüfuzları hem de ekonomik durumları oldukça yükselen dârüssaâde ağaları; tıpkı padişahlar, valide sultanlar, paşalar gibi, Osmanlı dönemi sanatsal faaliyetleri içerisinde hamilik konusunda önemli rol oynamaktadır. Bu sanat etkinlikleri içerisinde kamusal mimari yapıların inşası birincil konumdadır. En erken tarihli örneklerden itibaren saray ağalarının büyük çoğunlukla çeşme inşa ettirdikleri görülmektedir. Çeşme dışında cami, medrese, hamam, mektep, han, köprü, sebil gibi yapı türleri de yaptırmışlardır.

Reyhan Paşa

2. Murad dönemi hadım ağalarından olan Reyhan Paşa'nın adı ilk olarak Aşıkpaşazade'de, 2. Murad'ın İsfendiyaroğulları'ndan gelin alma merasimine katılan hadımlar arasında geçmektedir (Aşık Paşazade, 2003, s. 176; Münecimbaşı Ahmed Dede, ty, s. 207). Otantik kaynaklarda hakkında başka bir bilgi bulunmamakla birlikte, Bursa Yenişehir'de bulunan 1333 tarihli sanduka şeklinde bir mezarın baş taşında aynı isim geçmektedir. Orhan Gazi döneminde bu isimde bir paşanın bulunmaması mezar taşındaki tarih ifadesinin yanlış yazılmış olma ihtimalini akla getirmektedir. Aslanapa'nın da üzerinde durduğu üzere bu ihtimal değerlendirilecek olursa bu mezarın Reyhan Paşa'ya ait olduğu öne sürülebilir (Aslanapa, 1970, ss. 59-67). İhtimali güçlendiren unsur, Reyhan Paşa'nın Bursa'da cami, hamam (Beşbaş ve Denizli, 1983, s. 380), mektep ve han inşa ettirmiş olmasıdır. Ayrıca Sicill-i Osmani'de Yenişehir'de vefat ettiği ve buradaki türbesine defnedildiği belirtilmiştir (Mehmed Süreyya, 1996, s. 1386). Bursa Şeriyeye Sicillerindeki ve Osmanlı Arşivindeki kayıtlara göre Yenişehir'de bir zaviyesi de bulunmaktadır (BOA, İE.EV., 50/5558. BOA, C.EV., 91/4518. BOA, C.EV., 168/8357. BOA, TS.MA.E., 735/51. Yılmaz, 2024, s. 361). Bu yapıya gelir olarak verilen (BOA, C.EV., 578/29175) mukataalardan olan Yalova'nın İskender Köyünde de bir cami inşa ettirmiştir (Kepecioğlu, 2009, s. 54).

Cami (Acemler Cami)

Bursa, Osmangazi, Daye Kadın Mahallesi, Haşım İşcan Caddesi ile Hoşgör Sokak kesişiminde bulunan mescit; 6,35x9,90 metre ölçülerinde, tek mekânlı, dikdörtgen planlı, kırma çatılıdır. Yapının beden duvarlarının kalınlığı 85 santimetredir. Kuzeyde son cemaat yeri ve kuzeydoğu köşede silindirik formlu tuğla minaresi bulunmaktadır (Beşbaş ve Denizli, 1983, s. 158).

Osmanlı arşivinde caminin bitişiğinde tabhâne bulunduğunu gösteren belgeler bulunmakla birlikte (BOA, AE.SMHD.I, 144/10730. BOA,

C..MF, 181/9010), bu bölüm günümüze ulaşmamıştır. Yapının orijinal durumu hakkında kısıtlı bilgiler bulunmaktadır. Aslanapa'nın aktardığı üzere almaşık duvarlı, Türk üçgenleri ile geçiş sağlanan tek kubbeli bir yapı olduğu (Aslanapa, 1970, s. 66), başka herhangi bir kaynakta belirtilmemektedir. Kazım Baykal 1950 tarihli eserinde yapı ile ilgili, taş ve tuğla malzemeyle düzgün duvarlı inşa edilmiş olduğunu; minbersiz, kitabesiz ve minaresinin yıkılmış olduğunu aktarmaktadır (Baykal, 1993, ss. 117-118).

Günümüzdeki yenilenmiş durumda olan yapının kuzey cephesinde ahşap kaplama ile cemekekan şeklinde yapılmış bir son cemaat yeri bulunmaktadır. Ahşap direklerle oluşturulan üçlü kemer uygulamasında iki yanda pencereler, ortada kapı bulunmaktadır. Simetrik inşa edilmiş olan doğu ve batı cephelerinde yerden yaklaşık bir metre yüksekte konumlandırılmış yan yana üç adet yuvarlak kemerli pencere yer almaktadır. Bu açıklıklar haricinde cepheler sağır bırakılmıştır. Güney cephede mihrabın iki yanında konumlanacak şekilde ve zeminden üç metre yükseklikte iki adet kare pencere açıklığı bulunmaktadır. Bu pencereler haricinde cephe sağır durumdadır (Görsel 1 ve Görsel 2).

İç mekân oldukça sade tasarıma sahiptir. Güney duvarın orta kısmında mihrap bulunmaktadır. İki adet yuvarlak profilli silme ile çerçeveslendirilen mihrap nişi, üstte dilimli kemerli kavsarayla sonuçlandırılmıştır. Mihraptaki tek süsleme detayı çerçeve silmelerinin orta kısmında, kemer başlangıç seviyesi hizasında bulunan ve altın yaldız renkli natüralist çiçek demetleridir (Görsel 3).

Görsel 1.

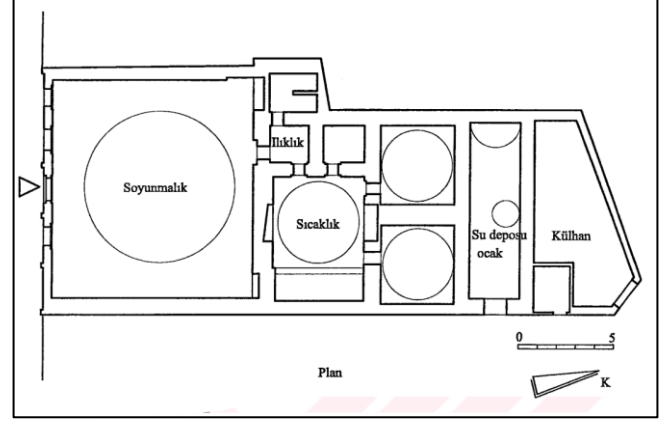
Reyhan Paşa Cami kuzeydoğudan görünüş. Kaynak: (<https://124.im/FIN0>)



Görsel 2.

Reyhan Paşa Cami kuzeyden görünüş. Kaynak: (<https://124.im/hFeRq>)



Görsel 3.*Reyhan Paşa Cami iç mekân. Kaynak: (<https://l24.im/NKI0Tff>)***Görsel 4.***Reyhan Hamamı plan. Kaynak: (Şehitoğlu, 2000)***Görsel 5.***Reyhan Hamamı. Kaynak: (Beşbaş ve Denizli, 1983)***Hamam (Reyhan Hamamı)**

Kaynaklarda 1431 tarihinde Reyhan Paşa'nın Yenişehir'deki zaviyesine gelir getirmesi amacıyla tek hamam olarak inşa edilmiş olduğu; soğukluk, ılıklik ve sıcaklık bölümlerinden oluştuğu belirtilmektedir (Beşbaş ve Denizli, 1983, s. 380). 1484 yılında geniş bir onarımdan geçirilen yapı (Ayverdi, 1989, s. 362), 1550-56 tarihli şerhiye siciline göre kubbe ve hazinesinin tamire muhtaç olduğu ve tamir edilmezse kullanılamayacağı belirtilmektedir (Yılmaz, 2024, s. 249). 1823-24 tarihinde tamir edilmiş olan yapının (BOA, C.EV, 25/1217. BOA, C.EV, 19/915), 1950 yılında depo olarak kullanıldığı bilinmektedir (Baykal, 1993, s. 118). Günümüzde ise işlevini ve karakterini tamamen yitirmiş durumda olan yapı Yeşilay şubesi olarak hizmet vermektedir (Görsel 5, Görsel 6, Görsel 7 ve Görsel 8).

Yapı tek hamam olarak, enine sıcaklıklı çift halvetli plan tipinde inşa edilmiştir (Görsel 4). Yaklaşık 11x11 metre ölçülerinde kare planlı soyunmalık kısmından, 2x2 metre ölçülerinde küçük bir ılıklik kısmına geçilir. Ilıklığın sol tarafında 2x3 metre ölçülerinde hela olarak tasarlanmış olduğu düşünülen bir mekân, sağ tarafındaki geçitle sıcaklık kısmına geçilir. Kubbeyle örtülü sıcaklık kısmı 5x6,5 metre ölçülerinde dikdörtgen planlıdır. Sıcaklığın kuzeyinde birer adet geçişle 3,7x4,1 metre ölçülerinde iki adet halvet hücrelerine geçilir. Yapının sıcaklık kısmına bitişik dikdörtgen planlı su deposu ve deponun kuzeyinde külhan bulunmaktadır.

Görsel 6.*Reyhan Paşa Hamamı. Kaynak: (<https://l24.im/y2vkrA>)*

Görsel 7.

Reyhan Hamamı soyunmalık kısmı-restorasyon öncesi. Kaynak: (Şehitoğlu, 2008)

**Görsel 8.**

Reyhan Hamamı soyunmalık kısmı-restorasyon sonrası. Kaynak: (Baz, 2017)

**Mektep**

Reyhan Paşa'nın inşa ettirdiği mektep hakkında, yapının var olduğunu kanıtlayan arşiv belgeleri haricinde bir kaynak bulunmamaktadır (BOA, C.EV, 19/915. BOA, MF.İTB, 438/7). Ayrıca Bursa Kütüğünde yapı ile ilgili "Kasapzâde Mehmed Çelebi'nin binasıdır" ifadesi geçmektedir (Kepecioğlu, 2009, s. 54). Yapı günümüze ulaşamamıştır.

Yenişehir ilçesi zaviye yapısı ve Reyhan Paşa mezarı

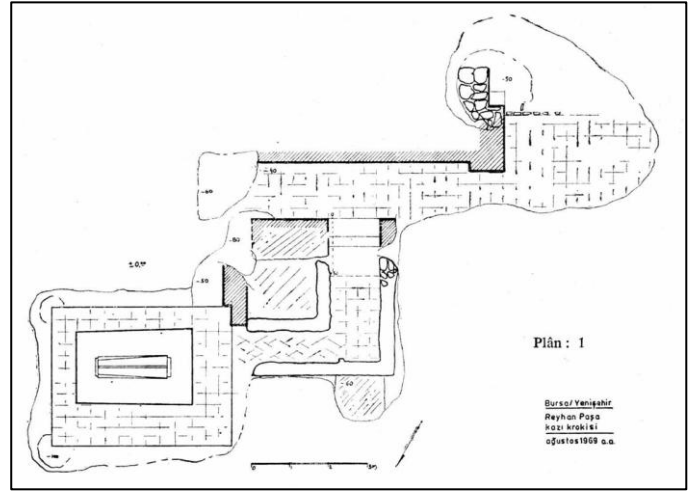
Yenişehir'in yaklaşık 2 kilometre güneyinde yer alan zaviyeyle (Görsel 9) ilgili bilgilere hem Osmanlı Arşivinden hem de Bursa Şerhiye Sicillerinden ulaşılabilmektedir. 1550-56 tarihli şerhiye sicilinde zaviyenin mütevellisi ile ilgili kayıt, bu dönemde yapının sağlam olduğunu göstermektedir (Yılmaz, 2024, s. 361). Sultan 2. Murad tarafından Reyhan Paşa'ya verilen Yoğurdu Kara mezrası ve Yalova'nın Subaşı/İskender köyü ile yine satın aldığı Şile kazasında Reyhan Paşa mezrası ve Gühender köyü bu zaviyenin mukataalarındandır (Kepecioğlu, 2009, s. 54). Vakıf kayıtları şu şekildedir:

Yoğurdu Kara köyünde 18 ev, beş köle, Yalova'da 4 köle Matbah-ı İlyas ve Zağanos mezraaları, Avaz köyüne muttasıl olan Zülkadiroğlu yeri ki mezraa diye kaydolunmuştur. Özbek Paşa âzadlısı Yusuf' dan ve Ahmed'den alınan ve Yenişehir sınırında iki çiftlik. Bursa'da kervansaray

ve hamam, kervansaray civarında 7 dükkân (1530'da yanmış) Abacıyan Çarşısı'nda 12 dükkân, Çilingirler Çarşısı'nda 5 dükkân, birçok odalar (1530'da yanmış), mumhane, boyahane ve 208 kıt'a evlerin yerlerinin mukâataası, Timarhane kurbünde bir bağ, Yenişehir'de kapan (1530'da harap), Kütahya'da dört pare köy, Edirne'de dört dükkân ve daha birçok yerler (Kepecioğlu, 2009, s. 54).

Görsel 9.

Yenişehir Reyhan Paşa Zaviye ve Türbesinin kazı krokisi. Kaynak: (Aslanapa, 1970)



Günümüzde tamamen yıkılmış durumda olan zaviyenin planı hakkında herhangi bir veri bulunmamaktadır. Ancak Reyhan Paşa'nın kabri günümüze ulaşmış durumdadır. Yaklaşık 40 cm yükseklikte dikdörtgen bir çerçeve üzerinde sanduka tipli mezarda sivri kemerli baş ve ayak taşları bulunmaktadır. Hem sanduka kısmı hem de baş ve ayak taşları üzerinde sülüs hatlı yazılar mevcuttur. Baş ve ayak taşlarında kemer iç yüzlerinde rumi-palmet motifleri işlenmiştir. Bunlardan başka herhangi bir süsleme ögesi uygulanmamıştır (Görsel 10 ve Görsel 11).

Baş taşının iç tarafında "Allahümme iğfir ve'ırham sahıbe heza'l kabri", dış tarafında "Reyhan Paşa nevvir Allahü kabirehü li seneti erbea ve selâsin ve seb'a mi'a"; ayak taşının iç tarafında "Felev kânet id-dünya tedüm li vahidin le kâne Resulullah fihâ muhalledâ", dış tarafında "İntekale min... dâri'l gubur ilâ dâr el-surur el-merhum" ifadeleri yazmaktadır. Lahdın sol kapağında "Ya vâkifen bikabri müftekiren fi emri bi'l-emsî küntü misleke Teahhab li'l meniyyeti hasben tağdu ke enneke lâ ila'r-ravahi", sağ kapağında "Gadan tasarrafet aleyke bi zilfi nefsike an havâhâ fe mâ'ihî Kefen râ hulle kerdan der(berva?) he bâd ebr-i rahmet ber ser-i" yazmaktadır (Aslanapa, 1970, s. 62).

Görsel 10.*Reyhan Paşa kabri. Kaynak: (Aslanapa, 1970)***Görsel 11.***Reyhan Paşa kabri. Kaynak: (Aslanapa, 1970)***Sonuç**

Dârüssaâde ağalarının mimari ya da sanatsal etkinliklerdeki rollerine dair genişlemekte olan bir literatür bulunmaktadır. Bu bağlamda Reyhan Paşa, Osmanlı saray ağaları içerisinde adını bildiğimiz ve mimari etkinliklerde rol oynamış en erken tarihli örnek olması nedeniyle, Osmanlı dönemi sanat ve mimari hamiliklerin tespit edilmesi açısından önemli bir konumdadır. Kendisinden sonra gelecek pek çok saray ağasının yapacağı gibi, kamusal alanda toplum yararına vakıf kurmak ve bunu yaparken de kendi kimliğinin toplum hafızasında bir imgeye dönüşmesini sağlamak amacıyla kalıcı eserler bırakmak, Osmanlı devlet yöneticilerinin ortak özellikleridir. Bu nedenle hem vakıf kültürünün hem de toplumla bağ kurma isteğinin önemli örneklerinden biri olan mimari üretimler içerisinde saray ağalarının da neredeyse ilk örnekten itibaren bulunması şaşırtıcı değildir.

Reyhan Paşa bu bağlamda Bursa'da ve Yalova'da birer cami, Bursa'da bir hamam ve mektep, Yenişehir'de bir zaviye inşa ettirmiştir. Bu yapılar içerisinde, zamanla çok fazla değişime uğrasa da Bursa'da inşa ettirdiği cami ve hamam günümüze ulaşmıştır. Cami oldukça fazla onarım geçirmiş olduğu için ilk inşasındaki mimari özellikler hakkında bilgiler sınırlıdır. Ancak tek mekânlı tasarımı ve ölçüleri bakımından hem çağdaşları hem de diğer saray ağalarının inşa ettirdikleri camilerin tasarımlarıyla benzerlik göstermektedir. Süsleme programı bakımından herhangi bir kalıntı bulunmadığı için bu konuda bir karşılaştırma ya da konumlandırma yapılamamaktadır. Küçük boyutlu mahalle hamamı

özellikli gösteren ve enine sıcaklıklı çift halvetli plan tasarımıyla, hamam yapısı da çok fazla onarım geçirmiştir. Ancak plan tasarımı ve boyutlarından hareketle dönem özelliklerini yansıttığı anlaşılmaktadır. Kaynaklardan varlıklarına ulaşılabilen Yenişehir'deki zaviye, Bursa'daki mektep ve Yalova İskender köyündeki caminin, plan veya tasarımı gibi ya da inşalarında kullanılan malzeme ve uygulanan teknikler gibi fiziksel varlıklarına dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Osmanlı döneminde mimari kurucu olarak tarihte yer almış başka saray ağaları da bulunmaktadır. Bunlar içerisinde Reyhan Paşa'nın yaşadığı döneme en yakın olanları; 2. Bayezid döneminde başhazinedar olarak görev yapan Firuz Ağa ve babüssaade ağası olarak hizmet veren Hüseyin Ağa'dır. Firuz Ağa, Sultanahmet'te cami, türbe ve mektepten oluşan bir külliye, Tophane'de bir mescit ve mektep, Saraçhane Kırkçeşme'de bir mescit, Samsun Havza'da bir medrese inşa ettirmiştir. Hüseyin Ağa ise Amasya'da bir bedesten, bir medrese, Amasya Taşova'da bir cami ve medrese inşa ettirmiş; Sergios Bakkhos Kilisesini camiye dönüştürmüş ve buraya bir medrese, çifte hamam ve türbe inşa ettirmiştir.

Bu üç figür ele alındığında Reyhan Paşa'nın mimari etkinliklerdeki rolünün, benzer siyasi makama sahip olan diğer saray ağaları tarafından da gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Burada tamamı sayılamayacak olan ve Osmanlı sarayında bâbüssaâde ve dârüssaâde ağası olarak görev yapmış pek çok saray ağasının mimari faaliyetlerde kurucu olarak faaliyet gösterdikleri anlaşılmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir: NK Tasarım: NK Kaynaklar: NK Malzemeler: NK Veri Toplama ve/veya işleme: NK Analiz ve/veya yorum: CA Literatür Taraması: CA Yazıyı yazan: NK Eleştirel İnceleme: CA

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept: NK Design: NK Supervision: CA Resources: NK Materials: NK Data Collection and/or Processing: NK Analysis and/or Interpretation: CA Literature Search: CA Writing Manuscript: NK Critical Review: CA

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

Akgündüz, A. & Öztürk, S. (1999). *Bilinmeyen Osmanlı*. Osmanlı Araştırmaları Vakfı.

Akgündüz, A. (1995). *Osmanlı'da Harem*. Osmanlı Araştırmaları Vakfı.

Altındağ, Ü. (1992). Dârüssaâde. *DİA*, 9, 1-3.

Aslanapa, O. (1970). Bursa Yenişehir’inde Reyhan Paşa’nın 734 (1333) tarihli mezartaşı ve lahdi. *Sanat Tarihi Yıllığı* (ayrışım), 3, 59-67.

Aşık Paşazade (2003). *Osmanoğulları’nın tarihi* (K. Yavuz ve M.A.Y. Saraç, Haz.). K Kitaplığı.

Ayalon, D. (1999). *Eunuchs, caliphs and sultans: A study of power relationships*. Magnes Press.

Ayverdi, E. H. (1989). *II. Murad ve Çelebi Mehmet devri*. Damla Ofset.

Baykal, K. (1993). *Bursa ve anıtları*. Hakimiyet Tesisleri.

Baz, T. N. (2017). *Bergama’da Osmanlı dönemi hamam yapılarının koruma sorunları ve ilkesel bağlamda yeniden işlevlendirme yaklaşımları: Tabaklar Hamamı örneği*. (Tez No: 463787). [Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Beşbaş, N. & Denizli, H. (1983). *Türkiye’de vakıf abideler ve eski eserler* (Cilt 3). VGM Yayınları.

BOA, AE.SMHD.I, 144/10730.

BOA, C.EV, 19/915. BOA, MF.İTB, 438/7

BOA, C.EV, 25/1217. BOA, C.EV, 19/915

BOA, C.EV., 168/8357.

BOA, C.EV., 578/29175.

BOA, C.EV., 91/4518.

BOA, C..MF, 181/9010.

BOA, İE.EV., 50/5558.

BOA, TS.MA.E., 735/51

De Marlieve, O. (2015). *Hadımların dünyası çağlar boyunca hadımlık* (Kayacan, Y, Çev.). Doğan Kitap Yayınları.

Değirmenci, T. (2012). *İktidar oyunları ve resimli kitaplar II. Osman devrinde değişen güç simgeleri*. Kitap Yayınevi.

Dünyanın Bütün Camileri (T.Y.) <https://dunyacamileri.blogspot.com/> Erişim: 01 Temmuz, 2025, <https://124.im/NKI0Tfj>

Eyice, S. (1978). Kapu Ağası Hüseyin Ağa’nın vakıfları. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, Prof. Albert Louis Gabriel Armağanı Özel Sayısı, 9, 149-246.

Fetvacı, E. (2005). *Viziers to eunuchs: Transitions in Ottoman manuscript patronage*, 1566-1617. [Doktora Tezi, Harvard Üniversitesi].

Hathaway, J. (1994). The wealth and influence of an exiled Ottoman eunuch in Egypt: The waqf inventory of ‘Abbās Agha. *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 37 (4), 293-317. <https://doi.org/10.2307/3632654>.

Hathaway, J. (1992). The Role of the Kızlar Ağası in 17th-18th century Ottoman Egypt. *Studia Islamica*, 75, 141-158.

Hathaway, J. (2005). *Beshir Agha: Chief Eunuch of the Ottoman Imperial Harem*. Oneworld Publications.

İpşirli, M. (1997). Osmanlı Devleti’nde Harem. *DİA*, 16, 135.

Karakoç, Y. (2005). *Palace politics and the rise of the Chief Black Eunuch in the Ottoman Empire*. (Tez No: 189109). [Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Kepecioğlu, K. (2009). Reyhan Paşa. *Bursa Kültüğü*. 4, 54.

Koçu, R. E. (1966). Dârüssaâde. *İstanbul Ansiklopedisi* (Cilt 8, 4251) Koçu Yayınları.

Mehmed Süreyya. (1996). *Sicill-i Osmani* (Cilt 5). (Akbayar, N., Haz.). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Müneccimbaşı Ahmed Dede. (ty.). *Sahâif-ül-ahbar fî vekai-ül-a’sar* (Cilt 1). (Erünsal, İ., Çev.). Tercüman 1001 Temel Eser.

Orhonlu, C. (1988). Derviş Abdullah’ın kızlar ağaları hakkında bir eseri: Risale-i teberdariye fî ahval-ı dâru’ssaâde. *Ord. prof. İsmail Hakkı Uzunçarşılı’ya armağan içinde* (s. 225-250) Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Peirce, L. (1998). *Harem-i Hümayun: Osmanlı İmparatorluğu’nda hükümlerlik ve kadınlar*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Reyhan Acemler Camii (T.Y.) <https://yandex.com.tr/maps> Erişim: 01

Temmuz, 2025, <https://l24.im/FIN0>

Reyhan Acemler Camii (T.Y.) <https://yandex.com.tr/maps> Erişim: 01
Temmuz, 2025, <https://l24.im/hFeRq>

Reyhan Paşa Hamamı (T.Y.) <https://kulturenvanteri.com/> Erişim: 01
Temmuz, 2025, <https://l24.im/y2vkrA>

Saz, L. (1974). *Haremin iç yüzü*. Milliyet Yayınları.

Şehitoğlu, E. (2000). *Bursa hamamları'nın yapısal, çevresel, işlevsel sorunları ve çözüm önerileri*. (Tez No: 97681). [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Fen Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Şehitoğlu, E. (2008). *Bursa hamamları*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Taneri, A. (1997). Hadım. *DİA*, 15, 1-3.

Turan, A. N. (1999). Mahremiyetin muhafızları dârüssaâde ağaları. *Osmanlı Araştırmaları*, 19, 123-148.

Uluçay, M. Ç. (1992). *Harem II*. Türk Tarih Kurumu.

HAKEM LİSTESİ/REVIEWER LIST

Dr. Elif CEYLAN EROL

Bağımsız Araştırmacı

Dr. Öğr. Üyesi Fırat ALLAK

Artuklu Üniversitesi-Sanat Tarihi Bölümü

Prof. Dr. Süreyya EROĞLU BİLGİN

Süleyman Demirel Üniversitesi-Sanat Tarihi Bölümü

Doç. Dr. Alper ALTIN

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Sanat Tarihi Bölümü

Doç. Dr. Sahure YARIŞ

Dicle Üniversitesi-Arkeoloji Bölümü

Prof. Dr. Mustafa Gürbüz BEYDİZ

Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

Dr. Öğr. Üyesi Sebahat BÜLBÜL

Karabük Üniversitesi-Geleneksel Türk Sanatları

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Zehra SAYIN

Necmettin Erbakan Üniversitesi-Geleneksel Türk Sanatları

Doç. Dr. Ahmet YAVUZYLMAZ

Necmettin Erbakan Üniversitesi-Sanat Tarihi Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Eyüp POLAT

Erciyes Üniversitesi-Sanat Tarihi Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Raziye Çiğdem ÖNAL

Karadeniz Teknik Üniversitesi-Sanat Tarihi Bölümü

Dr. Sibel AKTOPRAK

Atatürk Üniversitesi-Resim Bölümü

Dr. Nurgül ERGÜL

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi-Radyo TV Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Betül SERBEST YILMAZ

Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi- Geleneksel Türk Sanatları

Prof. Dr. Erkan ATAK

Sakarya Üniversitesi-Sanat Tarihi Bölümü

Doç. Dr. Emre KOLAY

Necmettin Erbakan Üniversitesi-Sanat Tarihi Bölümü

Doç. Dr. Süheyla Melike ZEREN HASDAĞLI

Trakya Üniversitesi-Arkeoloji Bölümü

Prof. Dr. Deniz KAPLAN

Mersin Üniversitesi-Arkeoloji Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Demet TAŞKAN

Bozok Üniversitesi-Sanat Tarihi Bölümü

Öğr. Gör. Hacer TUNCER

Akdeniz Üniversitesi-Sanat Tarihi Bölümü

Doç. Dr. Hacer KARA

Necmettin Erbakan Üniversitesi-Sanat Tarihi Bölümü

Doç. Dr. Hasan UÇAR

Ege Üniversitesi-Sanat Tarihi Bölümü