

artıŝ

Sanat Tarihi Dergisi
Journal of Art History

Aralık / December 2024 Sayı / Issue: 25



ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BASKANLIĞI

ATATÜRK CULTURE CENTER
CHAIRMANSHIP



ALTI AYDA BİR ÇIKAR

Sayı / Issue: 25

December / Aralık 2024

Dizinler

Asos

İndeks

Trdizin

Academindex

AYK Dergi Dizini

TRDİZİN

ASO SİNEKS



academindex



AYK Dergi Dizini

ISSN 1301-255X

December / Aralık 2024

e-ISSN 2687-4016

Sayı / Issue: 25



Sanat Tarihi Dergisi

Journal of Art History



ATATÜRK KÜLTÜR
MERKEZİ BAŞKANLIĞI



Sahibi/Owner

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı adına

On Behalf of Atatürk Culture Center

Doç. Dr. Zeki Eraslan

Atatürk Kültür Merkezi Başkan V. / Deputy President of Atatürk Culture Center

Yazı İşleri Müdürü/Journal Administrator

Dr. Ömer Gök

Atatürk Kültür Merkezi Başkan Yardımcısı

Ataturk Culture Center Vice President

Editör/Editor

Evre Çoruh

Editör Yardımcısı /Editor Asistant

Dr. Alev Birgül

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. Dr. Serpil Bağcı

Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu

Prof. Dr. Fatma Nalan Türkmen

Prof. Dr. Aysen Soysaldı

Dr. Öğr. Üyesi Rüstem Bozer

Dr. Öğr. Üyesi Sema Bilici

Grafik Tasarım / Graphic Design

Hatice Özlem Türkeş Yıldırım

Kapak Resmi:

İnce Minareli Medrese-Taçkapı-Konya

Yönetim Yeri/Managing Office

Adres : Üniversiteler mah. Toplum cad. No.: 5 06800 Çankaya/Ankara TÜRKİYE

Telefon: +90 312 284 34 18 / 3024

E-Posta: arisdergisi@akmb.gov.tr

ARIŞ: Dokumacılıkta atkıların geçirildiği uzunlamasına ipler, çözgü.

ARIŞ: Means warp in Turkish. Warp is the vertikal part of weaving



Yayın Aralığı: Altı Ayda Bir Yayımlanan (Haziran/Aralık) Türkçe-İngilizce Hakemli Dergi

Yayımlanma Tarihi/ Publication Date Ankara/ Aralık 2024 **Yayın Türü:** Yaygın Süreli Yayın

ARIŞ DERGİSİ HAKEMLERİ

Prof. Dr. Zeren Tanındı

(Uludağ Üniversitesi)

Prof. Dr. Ayşe Oya Pancaroğlu Çiloğlu

(Boğaziçi Üniversitesi)

Prof. Dr. Aysen Soysaldı

(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu

(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Prof. Dr. Zeynep Tarım

(İstanbul Üniversitesi)

Prof. Dr. Elvan Özkavruk Adanır

(İzmir Ekonomi Üniversitesi)

Prof. Dr. Melike Kaplan

(Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Mehmet Zeki İbrahimgil

(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Prof. Dr. Bahattin Yaman

(Süleyman Demirel Üniversitesi)

Prof. Dr. Fatma Sabiha Kutlar Oğuz

(Hacettepe Üniversitesi)

Prof. Dr. Hülya Tezcan

(Nişantaşı Üniversitesi)

Prof. Dr. Halit Çal

(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Prof. Dr. Tolga Bozkurt

(Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Ali Boran

(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Prof. Dr. Kadriye Didem Atış

(Sakarya Üniversitesi)

Prof. Dr. Mustafa Muhtar Kutlu

(Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Fikri Salman

(İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)

Prof. Dr. Murat Kocaaslan

(Hacettepe Üniversitesi)

Prof. Dr. Hacer Nurgül Begiç

(İzmir Demokrasi Üniversitesi)

Prof. Dr. Fahri Temizyürek

(Gazi Üniversitesi)

Prof. Dr. Harun Ürer

(İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi)

Prof. Dr. Erdal Eser

(Sivas Cumhuriyet Üniversitesi)

Prof. Dr. Bozkurt Ersoy

(Ege Üniversitesi)

Prof. Dr. Lütfiye Göktaş Kaya

(Karabük Üniversitesi)

Doç. Dr. Muharrem Çeken

(Ankara Üniversitesi)

Doç. Dr. Ayşe Pelin Şahin Tekinalp

(Hacettepe Üniversitesi)

Doç. Dr. Metin Uçar

(Kastamonu Üniversitesi)

Doç. Dr. Bahadır Öztürk

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

Doç. Dr. Ömer Zaimoğlu

(Akdeniz Üniversitesi)

Dr. Öğretim Üyesi Şebnem Parlador

(İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi)

Dr. Öğretim Üyesi Sema Bilici

(Gazi Üniversitesi)

Dr. Öğretim Üyesi Kadriye Figen Vardar

(İstanbul Üniversitesi)

Dr. Öğretim Üyesi Turgay Yazar

(Ondokuz Mayıs Üniversitesi)



Sanat Tarihi Dergisi

Journal of Art History

Saygıdeğer Arış Okuyucuları,

Arış Dergisi olarak 25. sayımızla sizlerle buluşmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Bu sayımızda, geçmişin derinliklerinden günümüze kadar uzanan, zengin ve anlamlı içerikleri sizler için derledik. Alanında uzman yazarlarımızın titizlikle hazırladığı bu makalelerle, kültürel mirasımızın izini sürmeye ve tarihimizin farklı yönlerini keşfetmeye devam ediyoruz.

Bu sayımızın ilk makalesinde, Ender Özbay tarafından kaleme alınan *Gravga Köprüsü Yeni Bulgular; Değerlendirme ve Restitüsyon* adlı çalışma, Mersin'in Mut ilçesindeki tarihî yapının mimari detayları, su ve hafifletme gözlerindeki düzenlemeler ile cephe kompozisyonundaki unsurlar analiz ediliyor, güncel değerlendirmesi yanı sıra restitüsyon önerileri ve korunmasına yönelik bulgular sunuyor.

Nurcan Boşdurmaz ve Oğulcan Avcı'nın birlikte hazırladığı *Yeniçeri Kıyafeti Üzerine Bir Değerlendirme* başlıklı makale ise Osmanlı ordusunun sembolü haline gelen Yeniçeri kıyafetlerinin Osmanlı arşivleri, minyatürler, gravürler ve Avrupalı seyyahların anlatımları üzerinden yapılan analizlerde statü göstergesi olarak önemli bir rol oynadığı ortaya konmuş ve tarihi süreçteki değişimleri detaylı bir şekilde inceleyerek kültürel ve tarihsel önemini gözler önüne seriyor.

Bir diğer makalemiz de, Kasım İnce ve Mustafa Ekmekçi, *Kırsal Mimari Miras Araştırması: Çavdarhisar Evleri* başlığıyla kırsal mimarinin özgün örneklerini belgeleyerek kültürel mirasın korunmasına ve Kütahya'nın Çavdarhisar ilçesindeki Aizanoi Antik Kenti çevresinde yer alan Türk-İslam dönemi Türk sivil mimarlık literatürüne katkı sağlıyor ve Anadolu'nun kırsal mimari mirasına ışık tutuyor.

Serpil Ayhan Karaaslan'ın hazırladığı *16. Yüzyıl Osmanlı Hikâye Kültüründe Samek Ayyâr ve Münih Nüshası* adlı çalışma, Fars edebiyatının ünlü anlatısı Samek Ayyâr'ın Türkçe tercümesi olan ve bugün Bayerische Staatsbibliothek'te bulunan (Cod.turc.202) nüshasını ele alıyor. İlk kez tanıtılacak olan bu eser, 16. yüzyıl Osmanlı sarayında üretilen resimli hikâyelerle bağlantılarıyla önemli veriler sunmaktadır. İran edebiyatından Osmanlı kültürüne geçiş sürecini aydınlatmayı hedefleyen makale, dönemin edebi ve sanatsal üretim dinamiklerine yönelik derinlemesine bir inceleme sunuyor.

Esra Gündoğan Baldık tarafından kaleme alınan *Sivas – İlbeyli Kazası Müdürü Şekerzade Osman Ağa'nın Menşurlu'daki Köy Odası* makalesi, günümüzde harap durumda olan bu odanın, özgün kimliği korunarak restore edilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması gerektiği vurgulanıyor.

Z. Kenan Bilici'nin *İnce Minareli Medrese Taçkapısı Yahut Dâru'l-Mülk Konya'nın "Zafer Kapısı" (Bâbü'n-Nasr): Bir Yorum* adlı makalesinde Selçuklu başkenti Konya'da yer alan ve "İnce Minareli Medrese" olarak bilinen yapıyı, özellikle doğu cephesindeki anıtsal taçkapı ve minaresi üzerinden inceliyor. Yapının hem mimari hem de sembolik anlamlarını değerlendirerek, Selçuklu dönemi kentsel tasarım anlayışına ışık tutarak Konya'nın tarihi yapılarından birine yönelik özgün bir değerlendirme ortaya koyuyor.

Sanat tarihine dair bu değerli içeriklerle, hem akademik çalışmalara katkı sağlamayı hem de geniş bir okur kitlesine hitap etmeyi amaçlıyoruz. Keyifli okumalar diliyor ve bir sonraki sayımızda yer almak üzere sizlerin de kıymetli çalışmalarınızı bekliyoruz.

Evre Çoruh
Editör

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri

Sayfa

Gravga Köprüsü Yeni Bulgular, Değerlendirme ve Restitüsyon

Gravga Bridge New Findings, Evaluation and Restitution

Ender Özbay..... 9

Yeniçeri Kıyafeti Üzerine Bir Değerlendirme

An Evaluation of the Janissary Clothes

Nurcan Boşdurmaz / Oğulcan Avcı 33

Kırsal Mimari Miras Araştırması: Çavdarhisar Evleri

A Rural Architectural Heritage Research: Çavdarhisar Houses

Kasım İnce / Mustafa Ekmekci..... 57

16. Yüzyıl Osmanlı Hikâye Kültüründe Samek Ayyâr ve Münih Nüshası

(Bayerische Staatsbibliothek Cod. Turc 202)

Samek Ayyar in the 16th Century Ottoman Storytelling Culture and the Munich Copy

(Bayerische Staatsbibliothek Cod. Turc 202)

Serpil Ayhan Karaaslan 85

Sivas – İlbeyli Kazası Müdürü (1862-?) Şekerzade Osman Ağa’nın Menşurlu’daki Köy Odası

Village Chamber of Sivas – İlbeyli District Manager (1862-?) Şekerzade Osman Ağa in Menşurlu

Esra Gündoğan Baldık 105

“İnce Minareli Medrese” Taçkapısı Yahut Dârû’l-Mûlk Konya’nın

“Zafer Kapısı” (Bâbü’n-Nasr): Bir Yorum

The Portal of the “İnce Minare Madrasa” or the “Gate of Victory” (Bâb’Al-Nasr) of

Dâr’âl-Mûlk Konya: An Interpretation

Z. Kenan Bilici..... 127

ARİŞ

Sayı/Issue: 25

<https://aris.gov.tr>

Başvuru/Submitted: 24.04.2024

Aralık/December 2024

Kabul/ Accepted: 08.08.2024

DOI: 10.32704/akmbaris.2024.195

Araştırma Makalesi/Research Article

Gravga Köprüsü

-Yeni Bulgular, Değerlendirme ve Restitüsyon-

Gravga Bridge

-New Findings, Evaluation And Restitution-

Ender Özbay*

Öz

Mersin'in Mut ilçesi sınırları dahilindeki dağlık bölgede, tarihsel süreçte Akdeniz kıyılarındaki liman yerleşimleri ile kuzeydeki iç merkezler arasında Toroslar'ı aşan tarihî yol sisteminin bir parçası olan Gravga Köprüsü, Göksu Nehri üzerindedir. Mimari bulgular ve tarihsel bilgiler doğrultusunda, ilk inşasının Roma Dönemi'ne dayandığı, Karamanoğulları hakimiyet döneminde yeniden inşa edildiği, daha sonraki yüzyıllar boyunca da -bazıları kapsamlı- onarımlar geçirerek son şeklini aldığı düşünülmektedir. Ana gözlü, iki yöne dik eğimli tipteki Gravga Köprüsü, bugün hafif kırık hatlı bir plan şemasındadır. Su geçirme görevinde 5, hafifletme görevinde 4; toplam 9 gözlüdür. Cephe kompozisyonundaki dairesel hafifletme gözleri, genel cephe kompozisyonu, tabliye orta aksındaki yağmur oluğu düzenlemesi, duvar örgülerindeki karmaşa, yapı elemanları ve planla ilgili bazı özellik ve sorunlar itibarıyla tartışılması gereken; sanat ve mimarlık tarihi açısından da dikkate değer bulgular sunan bir yapıdır. Makalede, daha önce bu ölçekte saptanıp tartışılmamış olan durum ve bulguların analizi ve değerlendirmeler doğrultusunda restitüsyon önerileri de sunulmuş, bunlar çizimlerle desteklenmiştir. Bu restitüsyonda, göz kompozisyonunda, mevcut durumdan farklı bir açıklık düzeni ve sayısı önerilmektedir. Yine, tabliye ve korkuluklarla, kemerlerle, yapının güney selyarındaki külahla ilgili düzenlemeler önerilmektedir. Bunlar, köprü mimarisine ilişkin genel teamül dışında da, örneğin cephede rastlanan, sonradan kapatılmış bir dairesel göz izi, ayak üzerindeki graffiti repertuarı gibi somut bulgulara dayandırılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mut, Mersin, Taş Köprü, Tarihi Köprüler, Köprü Mimarisi, Göksu, Karamanoğulları, Kervan Yolları.

* Dr. Arş. Gör. - Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

e-posta: ender.ozbay@ege.edu.tr / ozbayender@ege.edu.tr / ORCID: 0000-0003-3900-6752

Atıf: Özbay, Ender (2024). "Gravga Köprüsü Yeni Bulgular, Değerlendirme ve Restitüsyon"

Arış, Aralık, Sayı: 25, s.9-31.

Abstract

Gravga Bridge, which is a part of the historical road system crossing the Taurus Mountains between the port settlements on the Mediterranean coast and the inner centers in the north in the mountainous region within the borders of Mersin's Mut district, is on the Göksu River. In line with architectural findings and historical information, it is thought that its first construction dates back to the Roman Period, that it was rebuilt during the Karamanoğulları rule, and that it took its final shape by undergoing repairs - some of them comprehensive - during the following centuries. The Gravga Bridge, which has a main arch and slopes steeply in two directions, has a broken plan today. 5 for waterproofing, 4 for lightening duty; It has 9 spans in total. Circular spans in the facade composition, general facade composition, rain gutter arrangement in the middle axis of the deck, confusion in masonry, some features and problems related to building elements and plan that need to be discussed; It is a building that offers remarkable findings in terms of art and architectural history. In the article, restitution suggestions are presented in line with the analysis and evaluations of situations and findings that have not been identified and discussed on this scale before, and these are supported by drawings. In the restitution, a different aperture pattern and number from the current situation is proposed for the eye composition. Again, arrangements regarding the deck and parapets, arches, and the cone on the south side of the building are suggested. These are based on concrete findings other than the general convention regarding bridge architecture, such as a circular span traces on the façade, which was later closed, and the graffiti repertoire on the piers.

Keywords: *Mut, Mersin, Stone Bridge, Historical Bridges, Bridge Architecture, Göksu, Karamanoğulları, Caravan Routes.*

Giriş

Mersin'in Mut ilçesine bağlı Bayır ve Kıravga köyleri arasında, Göksu Nehri'ne kurulu¹ Gravga Köprüsü, sanat ve mimarlık tarihi açısından dikkate değer; duvar örgülerindeki karmaşa, yapı elemanları ve planla ilgili bazı sorunları bugüne kadar netliğe kavuşturulamamış bir yapıdır. Yapının restorasyon projesini üstlenen ekibin Sanat Tarihi Bilimsel Danışmanı olarak 2020-23 sürecinde aralıklarla yaptığımız araştırma-inceleme sonucunda, bazı yeni bulgularla köprü literatürüne katkı sağlayacağını düşündüğümüz değerlendirmeler ve restitüsyon önerileri ortaya çıkmıştır.

“Gravga / Kravga” adının aslı Bilge Umar'a göre Luwi dilinde “Kra-ka” yani “Doruk-yeri”dir.² Tapu kayıtlarında, etrafındaki parsellerin “Mezarbeleni mevki” olarak geçmesi (Bk. TKGM, 2020.) ilginç bir tutarlılıktır. Veriler, Antik dönemden beri “dorukyeri” olarak adlandırılan mevkinin yolu üzerindeki köprünün “geçit” olma mahiyetiyle örtüşmektedir.³

Antik dönemde Germentikopolis ve Claudiopolis (Bk. Köse & Atlay, 2005.) kentlerinin bulunduğu bölge, 7-11. yy.'lar arasında Seleukeia Themasi içinde idare edilmiş, çevredeki Hristiyanlık anıtlarına bakılırsa (Ör.: Alahan Manastırı, Ala Kilise, Ak Manastır...) Bizans Dönemi'nde de önemini sürdürmüştür.⁴ Bölge 1080'den itibaren 1308'e kadar Anadolu

¹ Detaylı konum bilgisi olarak koordinatları şöyledir: 36°46'55.33" K | 33°11'6.05" D.

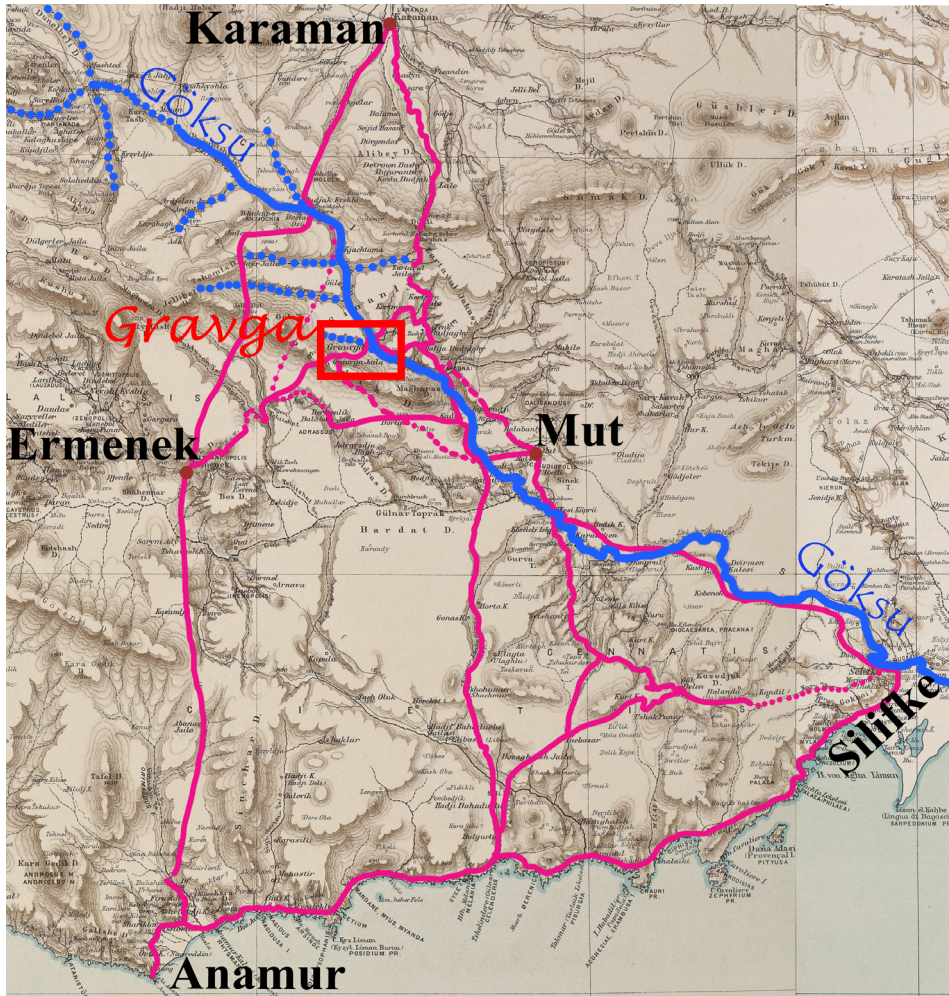
² Umar'ın eserinde benzer ad olarak Akseki'de *Kırvaganda*, *Burdur'da Kırvagaz/Kırvagaz köyleri ve akarsuyu dikkat çekmektedir* (Umar, 1993, 435). Akseki-Kırvaganda köyüne Osmanlı Arşivleri'nde üç belgede rastlanmıştır (Bk. BOA – ŞD.1766.16; BOA – BEO.3658.274317; BOA – BEO.3671.275316). Bir incelemede, Karaman Tahrir Defterleri'nden hareketle İçil'in Karataş kazasına bağlı Kıravca adlı bir mezra belirtilmekte ancak konum verilmemektedir (Özkılınç, Coşkun ve Sivridağ 2013b, 858). Osmanlı dönemi yer adlarını ele alan diğer yayınlarda bir bilgiye rastlanmamıştır. (Bk. Özkılınç, Coşkun ve Sivridağ 2013a; Sezen, 2006; Sezen, 2017; Akbayar, 2011.)

³ Belen, “derbent” ile paralel kullanılabilen, “geçit” anlamı veren bir sözcüktür. Orhonlu şöyle tanımlamıştır: “Derbent (der: geçit, bend: tutmak) Farsçadan gelme birleşik bir kelimedir. Engel, geçit, boğaz, set, sınır bölgelerinde, dağlar arasında güçlükle geçilen boğaz anlamlarına gelir. “Derbent, geçit” anlamlarında kullanılan diğer bir kelime de “belen”dir. Esas manası yüksek ve dik bayır üzerinden yol geçen tepedir. Çağatay Türkçesinde bir vadiden diğerine giden geçit anlamını taşır.” (Orhonlu, 1990, 9). Anlamı için ayrıca bk. TDK, 1969, 93-94; TDK, 2019.

⁴ Roma-Bizans hakimiyet evreleriyle ilgili bk. Altun, 2017, 76-92; Güneş, 2018, 343, 352. Söz konusu anıtlarla ilgili bk. Eyce, 2000, 591-603; Köse & Atlay, 2005.

Selçuklu Devleti’nin egemenliğinde kalmış; 1256-1336 arasında İlhanlı döneminde (Hassan, 2009, 186-187, 239, 250-251.) tarih sahnesine çıkan Karamanlılar burada 15. yy.’a değin genişleyip daralan egemenliklerinin yanı sıra kültür ve mimaride etkili olmuş; I. Murad ve Yıldırım Bayezid karşısında yenilmiş (1386; 1391) ancak Ankara Savaşı’ndan (1402) sonra canlanmış; Fâtih’in 1468’de Konya’yı almasından sonra, 1474’te Osmanlı denetimine girmişlerdir.⁵ (Sümer, 2001; Hassan, 2009, 251, 264-265.)

Köprü, bu tarihsel süreç boyunca Akdeniz liman yerleşimleri ile iç merkezler arasındaki tarihi yol sisteminin (bk. Altun, 2017, 82, 84, 87; Özergin, 1959; Baş, 2001; Dağ, 2014, 230-235; Taeschner, 2010.) önemli bir elemanı olmuştur. Köprünün ~15 km kuzeydoğusunda bölge ulaşımında daima önemli Sertavul Geçidi vardır. Bölgedeki ulaşım ağı içinde Gravga yerleşimi, H. Kiepert’in 1855 ve 1883 tarihli haritalarında (Kiepert, 1855; Kiepert, 1883.) belirtilmiş (Grauwka; Graoufka), köy, Karaman yönünden gelip Gökse’yu geçen ve güneybatıya yönelen, kolları Mut’a ve Ermenek’e ayrılan bir yol üzerinde gösterilmiş ama yapı işlenmemiştir (Bk. Harita 1). T.C. Harita Genel Müdürlüğü’nün 1945 - Mut paftasında ise köprü “Kırayga Kp.” adıyla işaretlenmiştir (Mut, Pafta: H-VII, 1:200000, 1945.)



Harita 1: Kiepert’in haritasında Gravga ve bazı yollar. (Kiepert R., 1902-1906 üzerinde renklendirilerek vurgulanmıştır.)

⁵ Ayrıca analitik bir tarihi harita için bk. Pitcher, 2013, 261/Harita VIII.

1. Gravga Köprüsü'nün Mimari Özellikleri

Tipoloji açısından *ana gözlü, iki yöne dik eğimli Gravga Köprüsü, plan itibariyle hafif kırık hatlıdır*.⁶ Su geçirme görevinde 5, hafifletme görevinde 4; toplam 9 gözlüdür. (Şek. 1)

Ayaklar, Selyaran ve Mahmuzlar: Ana gözün kuzey ayağının (A3)⁷ menba tarafında üçgen prizmal formda, üzeri piramidal külâh örülü bir selyaranı vardır (Fot. 6, 8). Ana gözün güney (A2) ayağındaki *selyaran* ise, ayağın kuzey köşesinden batıya doğru ~4 m izlenebilen ve nehir yatağından yüksek bir platform meydana getiren diyagonal bir duvarla tümleşik örülmüştür. Bu platform üzerinde üçgen planlı olarak ~70 cm yükselen selyaranın üstü günümüzde düzdür. Düz satıh hizasından 100 cm yukarıda dairesel formda bir hafifletme gözü vardır (Fot. 4, 7). Mansap tarafındaki mahmuzlar ise dörtgen prizmal gövdeli, üst kısımları düzdür (Fot. 6).

Gözler: Ana gözün kuzeyinde, aslen su geçirme görevinde üç (K3, K4, K5), hafifletme görevinde iki; ana gözün güneybatısında aslen su geçirme görevinde bir (K1), hafifletme görevinde iki göz olmak üzere dokuz göz, farklı boyut ve yerleşimlerde asimetrik bir cephe kompozisyonu oluşturmaktadır. (Bk. Şek. 1)

Ana göz (K2) ve kuzeyindeki boşaltma gözü (K3) yuvarlak kemerli; kuzey kıyı bağlantısını oluşturan K4, K5 (Fot.3) ile ana gözün güneyindeki K1 gözleri sivri kemerlidir. Orta ayakların üst kesimlerdeki hafifletme gözleri tam daire formundadır (Fot. 4/B, Şek. 3).⁸

Yüksekte kalan küçük dairesel gözlerin içleri yakından incelenememiş, teleobjektifle bakılabilmektedir. Kuzey ayaktaki (A3) küçük gözün düzgün olmayan zemini söve seviyesinden alçaktadır. Yanlarda düz duvarlar; kuzey yandaki örgüde ahşap hatıl farkedilmiştir. Yerde atılı kalas, gerçekleşmiş müdahalelerin göstergesidir (Fot. 9). Güney ayaktaki (A2) küçük gözün içi daha da düzensizdir. Söve seviyesinden alçaktaki zeminde döküntüler izlenmiştir. Burada duvarların düşey düzlem olmadığı açıktır; yanlarda eğrisellik algılanmıştır ancak alt kesimde gerçekleşmiş müdahaleyle form kesintiye uğratılmıştır. Zemine yakın, tempan duvarları arasında gergi gibi havada duran bir kalas, kanımızca, esasta hatıl iken, taş dolgu ve örgü kaldırılınca havada kalmış olmalıdır (Fot. 10).

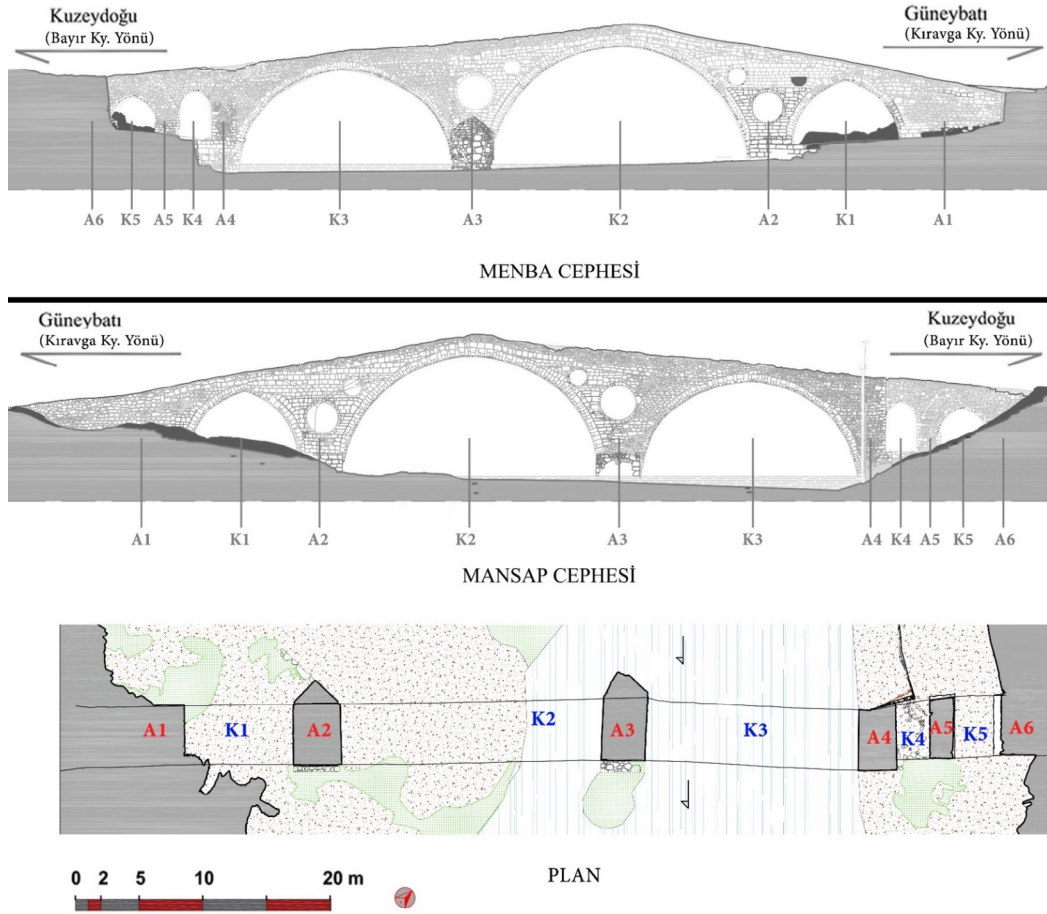
Duvarlar: Köprü beden (*tempan*) duvarlarında birbirinden farklı nicelik ve nitelikte taş malzeme ve örgü düzenleri izlenmekte; cephelerde yer yer, yatay ve düşey yönlerde girintiler, bombeler dikkat çekmektedir. Yapının kuzey ucunda, K4, K5 gözlerinden oluşan bölüm, mansap tarafında cephe düzleminden 70 cm içerlektir (Fot. 3, 13/A).

Korkuluk duvarlarının eni 51 - 36 cm arasında; tabliye düzleminden yüksekliği 90 - 60 cm arasında değişmektedir. Yükseklik, köprü tepe noktasından uçlara doğru azalmakta; güney kanatta muntazam bir alçalmayla, tabliye bitiminde zemine sıfırlanmaktadır (Fot. 4, 5). Üstleri *harpuşa* olan korkuluk duvarları, dış cephelerden bakıldığında köprü bedeninin devamı olarak algılanmaktadır. Tabliye hizasını vurgulayan silme/korniş emaresi yoktur.

⁶ Köprü tipolojisi ve netleştirilmiş bir tipoloji şema önerisi için bk. Özbay, 2020, 28, 816-857.

⁷ Anlatımın daha anlaşılır olması için *ayak ve gözler (kemerli açıklıklar) Şek. 1'deki gösterim esas alınarak A (Ayak) ve K (Kemer/göz) kısaltmalarıyla A1, A2, ...; K1, K2, ... şeklinde ifade edilmektedir.*

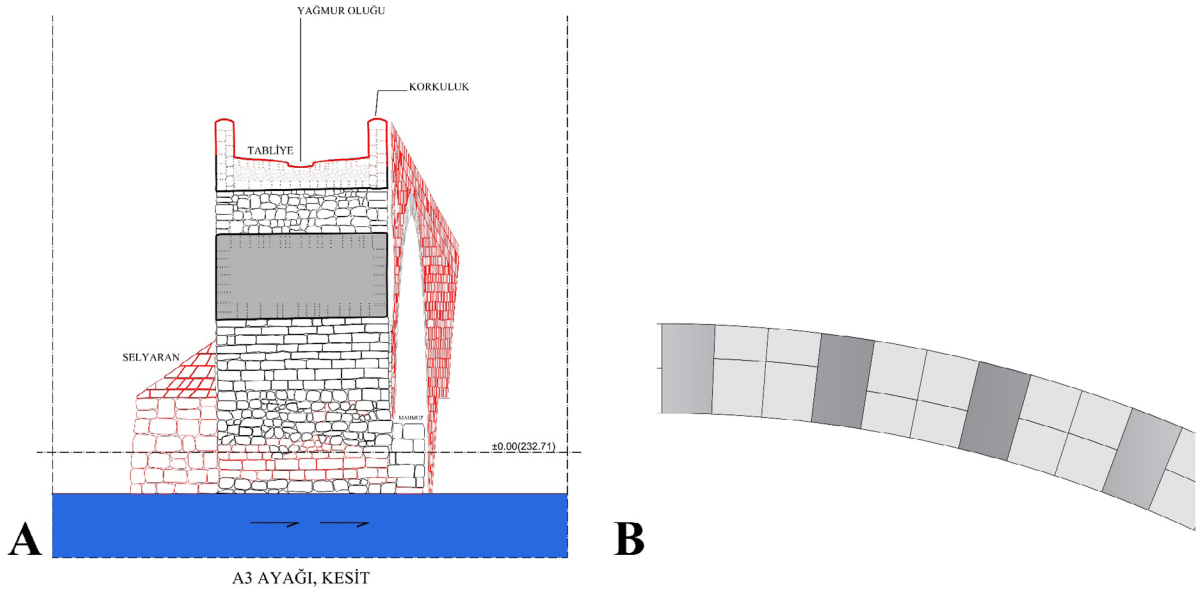
⁸ Bu gözlerin açıklık ölçüleri şöyledir: K1: 8,20 m. K2 (ana göz): 19,89 m. K3: 16,42 m. K4: 2,55 m. K5: 3,54 m. Ana gözün iki yanındaki ayakların üst kesimlerindeki daire kesitli hafifletme gözlerinin ise büyük olanları ~282,6 cm (kuzey) ve ~236,5 cm (güney) çaplarındadır; küçükler ~135 cm (kuzey) ve ~138 cm (güney) çaplarındadır.



Şekil 1: Gravga Köprüsü plan ve cephe rölöveleri. (Yazar tarafından Y. Mimar Gamze Bağcıvan-
cıoğlu'nun çizimlerinden sadeleştirilmiş, düzenlenmiş ve işlenmiştir.)

Tabliye: Tabliyenin uzunluğu ~77 m'dir; genişliği 433 - 357 cm arasında değişmektedir. Özgününde moloz nitelikte yassı dere taşlarıyla döşeli olduğu, günümüze kalabilmiş bir kısımdan anlaşılmaktadır. Kalıntı, döşemenin korkuluklardan orta aksa doğru eğimli yapıldığı, ortada yağmur oluğu meydana getirildiği izlenimi vermektedir (Fot. 5/B).

Malzeme ve Teknik: Ana yapım malzemesi taştır. Düzgün kesme taş; kemerlerde, kemer karınlarında, daire formundaki gözlerin iç yüz ve sövelerinde, selyaran ve mahmuz kaplamalarında nispeten düzenli kullanılmıştır. Bununla birlikte, selyaran gövdesi dahil olmak üzere cephe yüzeylerinin birçok kısmında düzensiz bir şekilde, farklı örgü sıraları veya moloz taş örgü kısımlarıyla karışık halde izlenmektedir. Taşların tümü aynı tür ve işleme tekniğinde değildir. Ayaklarda üzengi seviyesine kadar farklı bir malzeme gözlemlenmiştir (Fot. 6, 7). Cephelerin üst kesimlerinde onarımlara işaret eden farklı taş kullanımları izlenmektedir (Şek. 3/C, Şek. 4; Fot. 4/B). Kıyı ayaklarında kabayonu taş da izlenmektedir. Moloz taş; korkuluk duvarında, cephe yüzeylerinde, tabliye döşemesinde görülmektedir. Kemerlerde, cepheye yansıyan örgüler almaşık bir düzen sergiler: Kemer yayına dik pozisyondaki taşlar *çift sıra ikili / 1 adet yekpare uzun taş* şeklinde bir tekrardadır (Şek. 2/B). Bağlayıcı malzeme kireç harcıdır. Ahşap malzeme, hatıl ve gergi olarak yer bulmuştur (Şek. 3/A, Fot. 9-10).



Şekil 2: Gravga Köprüsü; **A)** A3 ayağı hizasında tabliye-korkuluk restitüsyon kesiti ve selyaran. (G. Bağçivancioğlu). **B)** Büyük gözlerdeki kemer örgüsünün “şematik” gösterimi.

Süsleme, Dekorasyon: Süsleme açısından sadedir. Cephe/siluet tasarımının öğeleri olarak dairesel gözler, işlevsel oldukları kadar dekoratiftir.⁹ Muhtelif onarımlar öncesinde kemer yüzeylerinin duvar yüzeylerine göre içerlek olduğu, izlerden anlaşılmaktadır. (Fot. 6)

2. Karşılaştırma Ve Değerlendirme

Cephe Kompozisyonu, Plan (Tipoloji): Gravga Köprüsü tipoloji açısından esasta *ana gözlü, iki yöne dik eğimli*, plan olarak *hafif eğmeçli* bir köprüdür fakat günümüzde, kuzey uçtaki girintili bölüm nedeniyle planı kırık hatlıdır. Planın bu sorunlu durumuna örnek olarak saptanabilen köprüler yine tarihsel süreçte cephe düzleminde girinti/çıkıntı oluşturan ekleme ya da kapsamlı onarımlar geçirmiş yapılardır¹⁰. (Fot. 13)

Yapının dahil olduğu *ana gözlü, iki yöne dik eğimli* köprü tipinin Anadolu’da birçok örneği bilinmektedir.¹¹ Köprünün ana göz odaklı cephe kompozisyonunda, elemanların ebat, sayı, konum ve dağılımlarına bağlı bir asimetri görülmektedir. Boşaltma gözlerinin ebatlarında ve kanatların uzunluklarındaki farklar; kanatların, uzunluk ve kıyı yüksekliklerine

⁹ F. İter de bu gözlerin işlevselliğin yanı sıra süsleyici etkisi olduğu görüşündedir. Bk. İter, 1978, 231.

¹⁰ Örneğin: Diyarbakır’daki *Dicle Köprüsü* (İlk inşa 1065-67) ile *Devegeçidi Köprüsü* (17. yy.) (Bk. İter, 1978, 31-38; Çulpan, 2002, 26-29, 173-174; Tunç, 1978, 66-71; Çeçen, 2002, 253; Kutlay, 2012, 31-34; Yeşilbaş, 2017, 21-33.)

¹¹ Başlıca örnekler olarak şunlar belirtilebilir: Ankara-Ak Kpr. [1222, Selçuklu. Bk. İter, 1978, 115-120; Çulpan, 2002, 60; Tunç, 1978, 13-16; Akyol, Eskici, & Kadoğlu, 2013]; Diyarbakır - Sinek (1) Çayı Kpr. [~1179-1200-Artuklu. Bk. İter, 1978, 81-83; Tunç, 1978, 167; Yeşilbaş, 2017, 73-75]; Şırnak - Kasrik (Han Mahmut) Kpr. [~1100-1300-Selçuklu. Bk. İter, 1978, 89-91.]; Antalya - Meraz (Naras) Kpr. [Tekrar inşa ~13. yy./Selçuklu. Bk. İter, 1978, 39-48, 133-136; Antalya Kültür Envanteri, 2004, 112.]; Bursa - Nilişer Hatun Kpr. (14. yy./Erken Osmanlı), Çanakkale - Behramkale Kpr. [14. yy./Erken Osmanlı] ve Bergama - Koyun Kpr. (1383/Erken Osmanlı.) (Bk. Çulpan, 2002, 87, 205-206, 94-95; Tunç, 1978, 124, 147-148, 28-29; Atak, 2008, 40-44, 64-66, 60-63); Kahramanmaraş - Ceyhan Kpr. [14-15. yy./Ramazanoğulları. Bk. İter, 1978, 215-218; Çulpan, 2002, 151-152; Tunç, 1978, 45-46.]; Aydın - Kuyucular Kpr. (17-18. yy.); Uşak - Çataltepe Kpr. (ilk inşa 15-16. yy. – yeniden inşa 20. yy. başı); Manisa - Güveli Kpr. (14.-15. yy.); Manisa - Kız Kpr. (17 yy.) (Bk. Özbay, 2020). Yanı sıra 16 yy.’dan, Mimar Sinan köprülerinden İstanbul - Kapu Ağısı Kpr.; Kocaeli - Dilovası, Kanuni Sultan Süleyman Kpr.; Kırklareli - Alpullu Kpr. (Bk. Bozkurt, 1952, 12-19, 41-46, 71-80; Çeçen, 1988, 431-435; Çulpan, 2002, 134, 140-142, 240; Tunç, 1978, 51-52, 172, 176; Karakaya, 2001; Eyice, 1989.)

bağlı eğim farkları; daha uzun olan kuzey kanadın kıyı bağlantısını sağlayan 2 küçük boşaltma gözü asimetriye yol açmaktadır. Dipnot 11’de verilen tipolojik örnekler asimetri konusunda da dikkate alınabilir. Asimetrik kompozisyonlu örnekler incelendiğinde, topografik/hidrografik zorunluluk yahut olanakların, simetrik biçimlendirme arzusundan daha belirleyici olduğu anlaşılmaktadır.

Ayaklar / Selyaran ve Mahmuzlar: Üçgen prizmal gövdeli, piramidal külahlı selyaran sadece bir ayakta (A3) görülmektedir (Fot. 6, 8). Güneydeki *orta ayak* (A2) kıyı yükseliminin başladığı, suya daha az maruz kalan bir kesimdedir ve selyaranı, yarı yarıya buradaki duvarın bileşeni olarak inşa edilmiştir. Bugün külahsızdır. Bu durum İlder’in gösterdiği üzere 70’li yıllarda da böyledir (Şek. 3/A; Fot. 7, 8). Bu ayağın alt ve üst kısımları arasında ayırt edilen malzeme farkı, üstte açık renkli taşlar üzerinde görülen graffitiler¹² (Fot. 14) ve dairesel göz tabanına kalan mesafe dikkate alındığında, bu selyaranın biraz daha yüksekte, koyu renkli taş hizasında basık bir selyaranla sonlanması gerektiği anlaşılmaktadır (Şek. 3/A).

Kuzey kıyı yükseliminin başlangıcında, A4 ayağı da -önce iç bükey bir eğrisel hat oluşturan, ardından kıyı yamacına diyagonal uzanan- bir duvarla tümleşiktir. Selyaransız A5 ve A6, normal akış zamanlarında bu yükselim ve duvarla korunur. Bu kıyı duvarı, hemen kuzeydeki yeni betonarme köprünün duvarlarıyla entegredir ki bu kısımlarda geç dönem müdahaleleri kesindir (Şek. 1, Fot. 2).

Mansap cephesinde, üzeri düz, dörtgen prizmal mahmuzlar, payanda niteliğindedir.

Köprülerde yapının suya direnci açısından hayati önemdeki *selyaran* ve *mahmuzlar*, aynı zamanda yapının görünümünde estetik rol üstlenirler. Anadolu Türk köprücülüğünde, işlevsel ve estetik önemleri dolayısıyla neredeyse istinasız uygulanmışlardır. Üçgen prizmal gövdeli ve piramidal külahlı selyaran örneklerinin Anadolu’da ve dünyada yüzlerle ifade edilecek çoklukta örneği bulunmaktadır. Gravga’da A2 ayağındaki gibi selyaranın külahsız olması ise olağan değildir. Nitekim benzer birkaç örneğin de¹³ onarımlar geçirmiş oldukları dikkate alınmalıdır.

Gözler / Kemerler: Gravga Köprüsü’nün ilginç özelliklerinden biri, kendi içinde farklı açıklık ve kemer formları ihtiva etmesidir.¹⁴ Bu uygulamanın da Türkiye coğrafyasında *Malabadi* (Diyarbakır), *Kesik* (Sivas), *Tekgöz* ve *Çokgöz* (Kayseri) köprüleri gibi, varyasyonlar sergileyen örneklerine rastlanabilmektedir.¹⁵

¹² A2 ayağının özellikle menba cephesi yüzeylerinde, buradaki dairesel gözün içinde ve K1 kemerinin A2 ayağına oturduğu üzenği hattı boyunca kemer karnında, kazıma tekniğiyle yapılmış simgeler, rakamlar, okunamayan yazı benzeri işaretler, ok-yay, balık, dağ keçisi motiflerinden oluşan yoğun ve karışık bir *graffiti* repertuarı izlenmiştir. Kapsam itibarıyla farklı bir konu olan ve ayrı bir çalışma gerektiren bu graffitilerle ilgili ayrıca bir yayın hazırlanmaktadır.

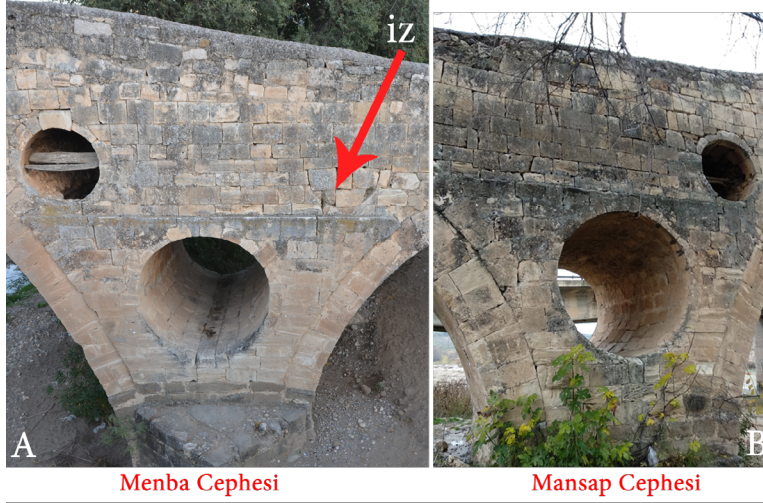
¹³ Aydın/Söke - *Ramazan Paşa Köprüsü* (16. yy. sonları); Denizli/Ahmetli *Ak Köprü* [ilk inşa Roma/Bizans; onarımlar Selçuklu-Beylikler-Osmanlı.] (Bk. Özbay, 2020, 245-252; 404-412); *Silifke Taş Köprü* (İlk inşa Roma; onarımlar Osmanlı. Bk. Yeşilbaş, 2016.)

¹⁴ Bu konuda ayrıca bk. Özbay, 2020, 831-832.

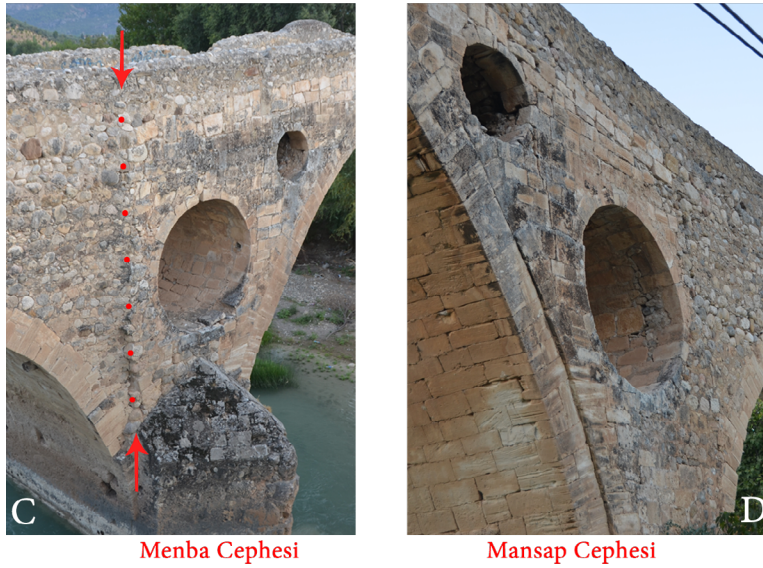
¹⁵ Ana gözü basık sivri, bir boşaltma gözü ve küçük hafifletme gözleri yuvarlak kemerli olup 1 boşaltma gözü tam sivri kemerli olan *Beylerhan Köprüsü* [15-16. yy., Uşak, bk. Acar, 2016; Özbay, 2020, 536]; akarsu üzerindeki büyük gözleri sivri, diğerleri yuvarlak kemerli olan *Uzunköprü* [1443; Edirne. Bk. Çulpan, 2002, 98-105; Tunç, 1978, 192-195; Tanyeli, 2000, 16; Atak, 2008, 76-91; Akçıl, 2012.]; sivri gözlerinin yanı sıra ayaklar üzerindeki küçük hafifletme gözleri yuvarlak kemerli *Fatih Sultan Mehmed (Hasbahçe) Köprüsü* [1452, Edirne. Bk. Çulpan, 2002, 109; Tunç, 1978, 77-78; Atak, 2008, 137-141; Bayatlı, 2015, 50-55] ve *Dilovası, Kanuni Sultan Süleyman Köprüsü* [16. yy., Kocaeli. Bk. Bozkurt, 1952, 41-46; Çeçen, 1988, 431-432; Çulpan, 2002, 134; Tunç, 1978, 176; Karakaya, 2001]; sivri ve yuvarlak formların yanı sıra bursa kemeri de barındıran *Alpulu (Sokullu Mehmet Paşa) Köprüsü* (1564-1579, Kırklareli. Bk. Bozkurt, 1952, 71-80; Çeçen, 1988, 434; Çulpan, 2002, 140-142; Tunç, 1978, 172-173; Eyice, 1989); *Meriç (Abdülmecit) Köprüsü* (1842-1847, Edirne. Bk. Çulpan, 2002, 190-192; Tunç, 1978, 136-139; Bayatlı, 2015, 88-101; Acun, 2014, 5-6); akarsu esas yatağı üzerindeki büyük gözleri sivri - diğerleri yuvarlak olan *Çokgöz Köprüsü* (~13. yy./Selçuklu, Kayseri. Bk. İlder, 1978, 129-132; Çulpan, 2002, 72-73;

Farklı kemer formu uygulanmasının nedeni “mimarın çeşitleme arzusu” olarak yorumlanabilse de çoğu durumda ekleme/onarım/rekonstrüksiyon göstergesidir. Gravga Köprüsü’nün örgülerinde sık gözlemlenebilen değişiklik izleri de bu yöndeki değerlendirmeleri destekler.¹⁶

GÜNEYBATI AYAĞI (A2)



KUZEYDOĞU AYAĞI (A3)

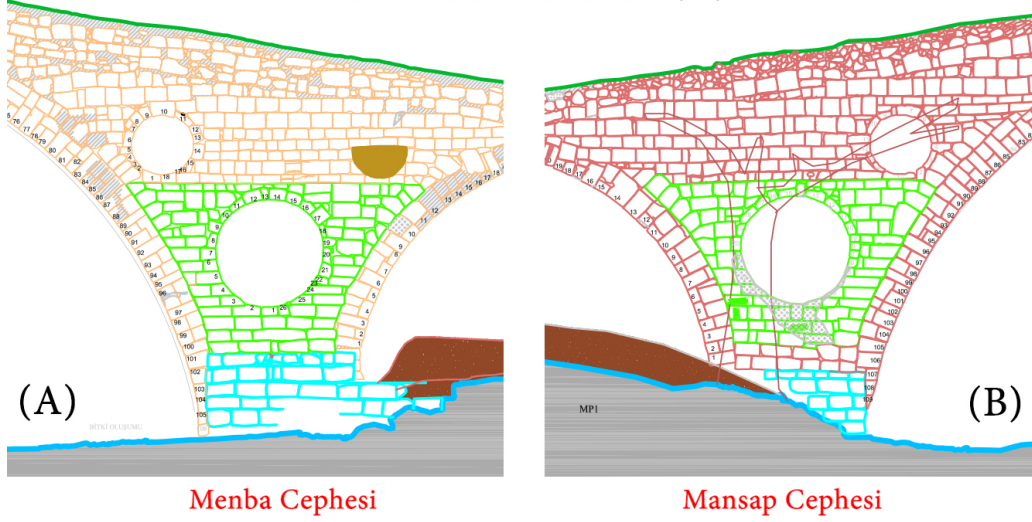


Şekil 3: Orta ayaklarda dairesel gözler ve doku analizi.

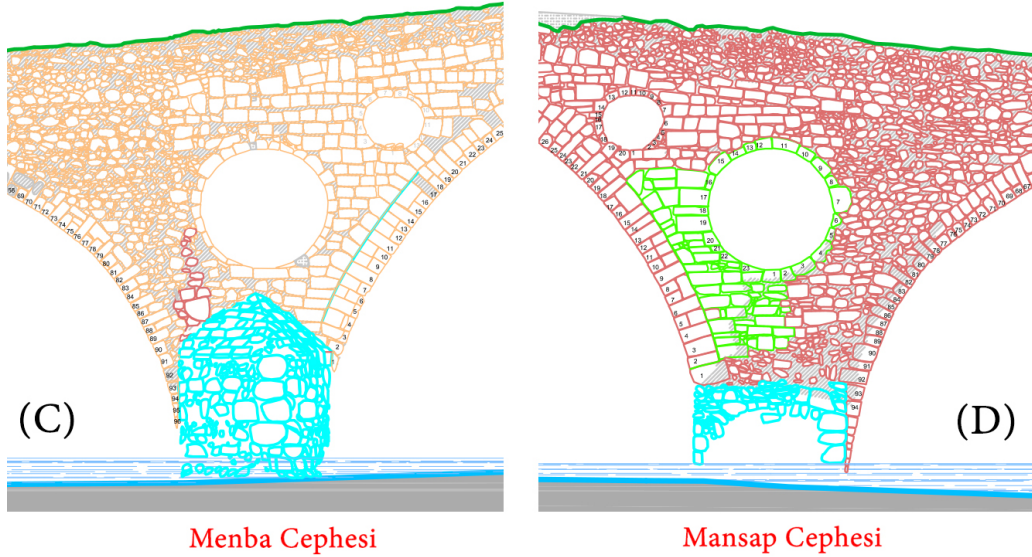
Tunç, 1978, 64-65; Gürbüz, 2012, 32-34]; *Düden Köprüsü* [~13. yy.’ın ilk yarısı; 16. yy. onarımlı, Antalya. Bk. İlder, 1978, 137-140; Çulpan, 2002, 77; Tunç, 1978, 73; Büyük Selçuklu Mirası, 2017]; *Talazan Köprüsü* [1200–1220/Danişmend, Niksar. Bk. İlder, 1978, 141-144; Çulpan, 2002, 77; Atak, 2017, 341, 349, 352; Dıbek, 2019]; *Kara Köprü* [~1208, Diyarbakır. Bk. İlder, 1978, 85-87; Tunç, 1978, 107; Kutlay, 2012, 55-58; Yeşilbaş, 2017, 44-46]; ana gözü sivri - yandaki tek boşaltma gözü yuvarlak kemerli olan *Tekgöz (Yalnız Göz) Köprüsü* [1203/Selçuklu, Kayseri. Bk. İlder, 1978, 101-104; Çulpan, 2002, 55-58; Tunç, 1978, 185-188; Gürbüz, 2012, 13-15] ve *Sinek (1) Çayı Köprüsü* [~1179-1200, Diyarbakır. Bk. İlder, 1978, 81-83; Tunç, 1978, 167; Yeşilbaş, 2017, 73-75]; ana gözü yuvarlak – yandaki tek boşaltma gözü sivri kemerli olan *Ala (Görmel) Köprü* [1378/79, Karaman. Bk. İlder, 1978, 201-206; Çulpan, 2002, 85-86; Tunç, 1978, 16-18; Baş & Duran, 2002, 146-147; Dülgerler, 2006, 230-231; Parlak, Kapar & Kun, 2018).

¹⁶ Sanat tarihi yazınımda, Anadolu coğrafyasında Selçuklu ve Batılılaşma süreci öncesi Osmanlı mimarilerinde, ana açıklıkların kemer formlarının sivri olduğu; yarım daire kemer uygulamalarının Roma, Bizans ve yahut Batılılaşma Dönemi Osmanlı mimarisiyle ilişkili olması gerektiği düşüncesi -istatistik verilerle ve dönemlerin özellikleriyle desteklenmek suretiyle- güçlüdür. Gravga Köprüsü de farklı kemer formlarıyla bu bağlamda tartışmaya elverişlidir. Bu çerçevede değinmek gerekir ki köprünün K3 kemeri yarım daire değil, segman kemer (yay) formuna yakındır. Bu form Ortaçağ Avrupası’nda bir dönem kullanılan, geç dönemde de yaygınlık gösteren ve Batılılaşma süreciyle Anadolu’da da uygulanma alanı bulan bir form olup, Anadolu’da sivri kemer kullanımının yaygın ve baskın olduğu bir çağda görülmesi de, geç dönemde yapılan ciddi bir onarımla bu hale getirilmiş olması da ihtimaller arasında değerlendirilebilir.

GÜNEYBATI AYAĞI (A2)



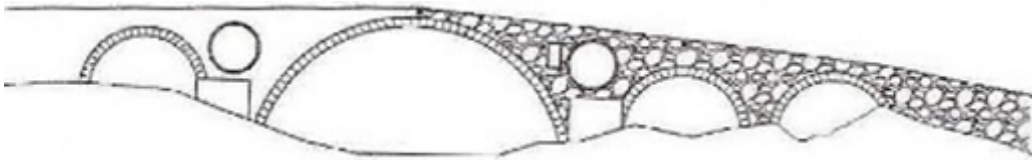
KUZEYDOĞU AYAĞI (A3)



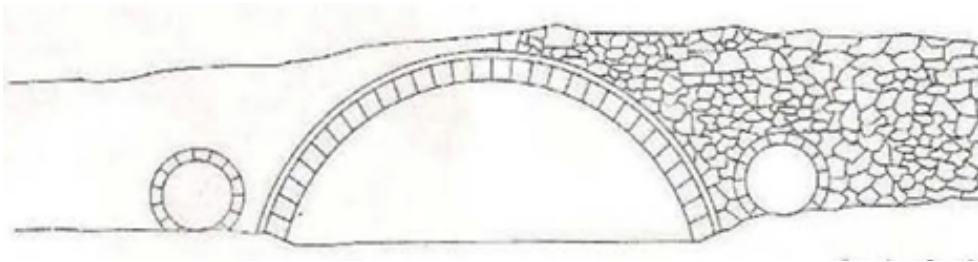
Şekil 4: Orta ayaklarda dairesel gözler ve doku analiz çizimi. (Gamze Bağcıvancıoğlu'nun çizimlerinden sadeleştirilmiştir.)

Günümüzde, A2 ayağı üzerindeki dairesel büyük göz, cephelerde hafif taşıntılı, ilk anda dekoratif zannedilebilecek bir pano düzlemi içindedir. Yüzeyler incelendiğinde A3 ayağı mansap cephesinde de kısmen algılanabilen bu taşıntılı yüzeyin aslında, kapsamlı bir onarım öncesindeki özgün duvar yüzeyi olduğu, bu yüzey referans alındığında K1, K2, K3'te *içerlek kemer yüzeyi* düzenlemesi bulunduğu anlaşılmaktadır (Şek. 3, 4; Fot. 6, 7/B). Bu tür izler, A3 ayağının ortasında bir çizgi halindeki bariz izden itibaren, tümüyle farklı malzeme ve teknikle yeniden inşa edilmiş olduğu anlaşılan, kuzey bölümün hiçbir yerinde yoktur (Şek. 3/C; 4/C).

Daire formlu hafifletme gözleri, Gravga Köprüsü'nün dikkat çekici öğelerindendir. Başka örneklerine daha sık Karamanlı bölgesinde rastlanan bir estetik düzenleme anlayışına işaret etmektedir. Daire formlu hafifletme/boşaltma gözü içeren, Gravga Köprüsü'nün ~22 km kuzeybatısında *Bıçakçı Köprüsü*¹⁷, ~80 km kuzeydoğusunda *Ayrancı - Ziya Efendi Köprüsü* ve *Üçharman - Divle Köyü Köprüsü* (Bk. Tunç, 1978, 202-203; Baş ve Duran, 2002, 143-145.); yine, Karaman-*Alaca Köprü* (Bk. İlter, 1978, 227-230.); Alanya-*Dim Çayı Köprüsü* (Bk. Dülgerler, 2006, 224-225.) gibi yapıların tümü yayınlarda -kitabe ya da belge olmaksızın- Karamanoğulları dönemine tarihlendirilmektedir.¹⁸ (Şek. 5, 6; Fot. 12)



Şekil 5: Bıçakçı Köprüsü (Karaman) cephe çizimi. (Baş ve Duran, 2002.)



Şekil 6: Üçharman-Divle Köyü Köprüsü (Karaman) cephe çizimi. (Baş ve Duran, 2002.)

Bu örneklerde ve Gravga Köprüsü'nde görülen yuvarlak göz uygulamalarını, tarihsel-kültürel etkileşim bağlamında yani Karamanoğulları'nın (ticari-askeri nedenlerle) Avrupa/Gotik kültürüyle, Kıbrıs Krallığı'yla, komşuları olan Kilikya Ermeni Krallığı'yla ve de çevredeki yoğun Bizans yapı mirasıyla etkileşimi çerçevesinde yorumlamak mümkündür. (Bk. Tanman, 2005.) Ancak, örneklerin tümünün de Osmanlı Dönemi'nin muhtelif zamanlarında, çoğunlukla kapsamlı onarımlardan geçtikleri bilinmekte/anlaşılmaktadır.

Değerlendirme ufkunu genişletmek gayesiyle, benzer dairesel göz uygulamalarının Osmanlı köprülerinde, başka bölgelerde ve yapı türlerinde olup olmadığına dair kaynak taramaları yapılmıştır. Buna göre: Bazı yuvarlak pencere uygulamaları (Hristiyanlık yapılarında daha sık rastlanması bir yana) örneğin *Taci Camisi* (15. yy. ort., Karaman) son cemaat yeri cephesi kemer köşeliklerinde; *Nasuhbey Camisi* (15. yy., Konya) ana mekan beden duvarlarında ikili pencerelerin ortasında ve kubbe kasnağı üzerinde; *Ak Medrese* (1409-1410, Niğde) üst kat mekanlarının kapı/sütun üstlerinde, pencere/kemer köşeliklerinde (Bk. Dülgerler, 2006, 63-64, 97-98, 114-115 | Res.90, 166-167, 210-212; Özkarcı, 2001, 109 | Res. 252, 254.) dikkatimizi çekmiştir.

¹⁷ Bu yapıya değinen ve anılması gereken kaynaklar: Diez, Aslanapa, & Koman, 1950, 28; İlter, 1978, 223-226; Çulpan, 2002, 86; Tunç, 1978, 32-33; Baş ve Duran, 2002, 142; Dülgerler, 2006, 229-230.

¹⁸ Tarihlendirilmesi aynı yöntemle yapılan, bir ayağında sonradan kapatılmış dairesel göz izlenimi veren izleriyle Mut - Gökusu (Kadı) Köprüsü'nü de (Bk. Dayar, 2017, 43-44) anmak yerinde olacaktır.

Aydın-Karacasu'daki *Karşıyaka Köprüsü* (1754/55) cephesinde dairesel görünüşteki hafifletme gözleri, aslında içte düz tabanlıdır¹⁹. Denizli-Çivril'de, son haliyle 19. yüzyıl başlarına atfedilen *Ak Köprü*'nün cephelerinde de -işlevsel olarak göz olmasa da- benzer görsel kompozisyon oluşturan silmeli madalyonlar anılmaya değerdir.²⁰

Balkanlar'daki Türk mimari anıtları arasında da dairesel hafifletme gözlü köprüler saptanabilmektedir: Bosna-Hersek'in Sarajevo kentinde, Miljacka nehri üzerinde *Latin Köprüsü* denilen Osmanlı köprüsünde (İnşa 16. yy.; 1791 selinde yıkım; 1798'de rekonstrüksiyon) orta ayaklar bünyesinde dairesel gözler dikkat çekmektedir²¹ (Fot. 11). Kosova'nın Cakova şehrinde, Erenik nehri üzerindeki *Tabak Köprüsü'nde* (18. yy.), Pru (Kirena) Nehri üzerinde Taliç Köprüsü'nde (18.yy), Cakova-Prisren yolunda Drenik nehri üzerinde *Terzi Köprüsü'nde* (1796/97. Bk. İbrahimgil ve Konuk, 2006a, 137-152; Turan ve İbrahimgil, 2004, 286-287; NIT, 1960s-1990s, >Kosovo>Gjakova) bu dairesel unsurlar, dekoratif denilecek denli küçük ve açıklık oldukları şüphelidir²². Kosova'nın Prizren şehrinde de Bistriça Nehri üzerindeki *Ali Bey/Taş Köprüsü'nde* (1533/34. 1979 selinde yıkım; 1982'de rekonstrüksiyon) simetrik pozisyonda küçük dairesel öğeler, günümüzde dolu görünmektedir. Aynı nehir üzerindeki tek gözlü *Manastır Köprüsü'nde* de (17. yy.) gözün iki yanında dairesel öğeler görülmektedir. (Bk. Vırmıça, 1999, 126, 512-514; İbrahimgil ve Konuk, 2006b, 881-888.) Yunanistan-Yenişehir'de (Larissa), Pirgetos yakınlarındaki köprü (18. yy.?) kalıntılarının bir bölümünde de dairesel hafifletme gözleri görülmektedir (Konuk 2010, 495-496.).²³ Bulgaristan-Varna'nın Byala yerleşiminde bir 19. yy. köprüsünde ise büyük kemerlerin köşeliklerinde dekoratif mahiyette, küçük oval hafifletme açıklıkları dikkat çekmektedir (NIT 1960s-1990s, >Bulgaria>Byala)²⁴. Bu konuda G. Tanyeli şöyle bir değerlendirme yapmaktadır:

“Ermenek Bıçakçı ve Saraybosna Keçi Köprüleri'nin daire biçimli boşaltma gözleri genelleşmiş çözümlere aykırı uygulamalardır. Kaynaklar erken tarihli olduklarını ileri sürmekle birlikte bu köprülerin geçirdikleri onarımlarla son durumlarını aldıkları savlanabilir. Dairesel boşaltma gözleri olan köprülerin 18. yüzyıldan başlayarak Avrupa'da örneğin Galler'de uygulanmış örnekleri vardır. Türkiye'deki geç dönem uygulamaları da Avrupa ile bağlantılı bir değişim olarak yorumlanabilir.” (Tanyeli, 2000, 15.)

Gravga'da, dairesel gözler etrafında düzen-malzeme farklılıkları, muhtelif dönemlerde kaydadeğer değişiklikler gerçekleştiğini düşündürmektedir (Şek. 3, 4; Fot. 4/B). Bu bağlamda, A2 ayağının menba cephesinde gözlemlediğimiz bir iz (Şek. 3/A) özgün göz kompozisyonunun da değişmiş olabileceğini düşündürmüştür zira küçük dairesel gözün sağında (güney), yakın ebatlı bir gözün alt yarısına ait iz gayet nettir. İçi farklı bir örgüyle

¹⁹ Bu köprünün de tarihsel süreçte muhtelif onarımlar gördüğü anlaşılmaktadır. Bk. Özbay, 2020, 269-277.

²⁰ Yapıya değinen farklı kaynaklar olarak bk. Cirtil, 2008, 78-79; Pektaş, 2008, 250-251; Özbay, 2020, 152-160)

²¹ İlgili kaynaktan verili olan 1883 tarihli ve Friedrich Alois Schönn imzalı “An der lateinischen Brücke in Sarajewo” adlı resimde söz konusu dairesel gözler yoktur. Bk. Latin Bridge, 2023.

²² Bu gözlerin, boyut olarak büyük ancak form ve malzeme dili açısından benzerleri Deçan şehrindeki 19. yy.'a tarihlenen Bayraktar Camii'nde, Deçan Kule'de, Ferizaj Saat Kulesi'nde göze çarpmaktadır (İbrahimgil ve Konuk 2006a, 164, 171, 204). Açıklık niteliği taşımayan, cephede dekoratif bir motif mahiyetinde yer verilen ancak benzer görünüşlü dairesel öğeler ise 19. yy sonuna ait Karaman Ağa Kulesi üst kat cephelerinde ve Yaşar Paşa Camisi güney cephesinde (1834/35) görülmektedir. (İbrahimgil ve Konuk 2006a, 389-392, 506-513.)

²³ Ancak gerek tahribatlar ve gerekse fotoğrafların yaratmış olabileceği yanılsamalar nedeniyle bu köprüdeki saptamamız kesin değildir.

²⁴ Ayrıca, 1852 tarihli bir gravürde, Saraybosna'da bir akarsu üzerinde arka arkaya 3 köprüden birinde dairesel göz görülmektedir (Batılı Gözüyle Balkanlarda Türk Şehir ve Eserleri, 2014, 24).

kapatılmış, üstündeki duvar kesimi de altlara göre yine farklı düzende örülmüştür (Şek. 3, 4). Bu noktanın mansap cephedeki karşılığına bakıldığında, herhangi bir göz fikri oluşturmaya elvermeyen düzenli bir örgü görülmektedir ne var ki altta büyük dairesel gözü içine alan pano benzeri taşıntılı yüzeyin farklı bir duvar evresini işaret ettiği hesaba katıldığında; bu üst kesimde, olasılıkla önceden mevcut bir gözün iptal edildiği ve bu düzenli örgünün uygulandığı fikri mantığa-duruma uygundur.

Korkuluklar: Cepherlerden bakıldığında korkuluk duvarları -korniş/silme emaresi olmaksızın- köprü bedeninin devamı gibi algılanmaktadır. Bu anlayış, öncü köprü araştırmacılarından F. İlter tarafından Osmanlı öncesi Anadolu Türk köprülerinin bir özelliği olarak vurgulanmış (Bk. İlter, 1978, 261)²⁵, görüş sonraki yazarlar tarafından da benimsenmiştir.

Malzeme ve teknik, kuzeye gidildikçe iki cephede de farklılaşmaktadır. Ancak iç yüzeyler tümünden molozdur. Korkuluk iç yüzeylerinin yer yer, *harpuşa* üst kısımların da çoğunlukla çimentoyla sıvanmış olduğu görülebilmektedir.

Gravga’da korkuluklar, köprü tepe noktasından uçlara doğru alçalıp tabliye bitiminde zemine sıfırlanmaktadır (Fot. 4, 5/A). Tarihi süreçte birçok onarım geçiren köprüde korkulukların özgün olduklarını savunmak güçtür; ancak, harpuşa ve kornişsiz olma özellikleri göz önüne alındığında, korkuluk onarımlarının özgündeki anlayışa uygun yapıldığı varsayılabilir.²⁶

Tabliye: Döşeme kalıntılarında dikkat çeken bir özellik, Antik dönemden beri sokak düzenlemelerinde rastlanabilen, Osmanlı sokak döşemelerinin de bilindik bir düzenlemesi olan (Fot. 13/C) ancak köprülerde örneğine rastlayamadığımız *yağmur oluğu* uygulamasıdır. Döşeme, korkuluklardan orta aksa doğru eğimli yapılmış, orta aks bir yağmur oluğu olarak işlevlendirilmiştir (Bk. Fot. 5/B).²⁷

O. N. Dülgerler “köprüünün 1982’de köy halkınca yapılan onarımı esnasında taş döşeme altında ardıc ağacından bir sıra hatıl görüldüğü” bilgisini vermektedir (Dülgerler, 2006, 226.) fakat günümüzde buna ilişkin bir emare saptanamamıştır.

3. Tarihlendirme

Bugün kitabesi olmayan Gravga Köprüsü’yle ilgili tarihî bir belgeye de rastlanamamıştır. 1902 tarihli Adana Vilayet Salnamesi’nde, Göksu’nun, Mut’a varmadan önce büyük kârgir

²⁵ Belirttiğimiz bu korkuluk özelliğinin mutlak olarak Osmanlı öncesi özelliği sayılıp kesin bir tarihlendirme emaresi olarak görülmesi kanımızca pek sağlıklı değildir. Zira Osmanlı dönemi yapısı olup da kırsal yörelerde, yerel olanaklarla inşa edilmiş birçok köprüde de benzer bir anlayıştan söz etmek olasıdır.

²⁶ Belirtilen özelliklerde korkuluk görülebilen bazı köprü örnekleri şöyledir: *Ala Köprü (14. yy., Anamur. Bk. İlter, 1978, 207-210; Dülgerler, 2006, 226-227.)*; *Ceyhan (Göksu) Köprüsü (14-15. yy., Kahramanmaraş. Bk. İlter, 1978, 215-218; Çulpan, 2002, 151-152; Tunç, 1978, 45-46.)*; *Sinek (1) Çayı Köprüsü [~12-13. yy., Diyarbakır. Bk. İlter, 1978, 81-83; Tunç, 1978, 167; Yeşilbaş, 2017, 73-75.]*; *Eğri Köprü (15-16. yy., Sivas. Bk. İlter, 1978, 252-253.)*; *Çavuş Köprüsü (18. yy. ortaları, Aydın)*; *Uzgun Köprüsü (16-17. yy., İzmir. Bk. Özbay, 2020, 303-311, 401-403.)*; *Kız Köprüsü (17-18. yy., Manisa. Bk. Özbay, 2020, 590-594; Acun, ve diğerleri, 2013, 315-316; Ürer, 2009, 34-36; Ceylan, 2011, 116-117)*. Gravga’nın yakın çevresindeki bazı köprülerde, ör. Ziya Efendi Köprüsü’nde görüldüğü gibi bir farklılık görülmektedir. Bıçakçı Köprüsü ise (Bk. Baş ve Duran, 2002, 142; Dülgerler, 2006, 230) bu konuda net bir örnek olamayacak denli muğlaktır çünkü sonuncusu 2014-2015 yıllarında yapılan birçok kapsamlı onarım/restorasyon geçirmiştir. İlter ile Dülgerler’den, “korkuluğun dış cepheden korniş ile vurgulandığı” dışında net bilgi alınamamaktadır ancak bir kanadın betonarme olduğu izlenimi oluşmaktadır (İlter, 1978, 223-226; Dülgerler, 2006, 230 / Fot:457). Restore edilmiş bu köprülerdeki korkulukların Gravga Köprüsü için referans kabul edilmesi mümkün değildir.

²⁷ Birçok köprüde, yapı bedenine sızarak köprüyü zamanla çürütebilecek yağmur suyunun birikmesi, korkuluk duvarları boyunca devam eden oluklar ve belirli aralıklarla yerleştirilmiş çörtlenlerle önlenmiştir [Ör.: *Ramazan Paşa Köprüsü* (Özbay, 2020, 410-411); *Eğri Köprü* (İlter, 1978, 252-253; Çulpan, 2002, 70-71; Tunç, 1978, 74-75).]

bir köprü altından geçtiği yazılıdır ancak yapının Gravga Köprüsü olup olmadığı muğlaktır. Gravga Köprüsü'nden söz eden yayınlar da net bir tarihlendirme yapmamaktadır.²⁸ Köprüye komşu yörelerde benzer kurguyla inşa edilmiş köprülerin tarihlendirilmesi de -bahsettiğimiz üzere- net değildir.

İlter, alt ve üst kısımlar arasında yapısal farklılıklar görülmesinden hareketle köprünün antik bir kalıntı üstüne kurulmuş, “*gerek malzeme, gerek işçilik ve gerekse yapısal özellikleri ile Karaman Devri'nin XIV. yy. köprülerinden biri*” olduğunu söylemektedir. (İlter, 1978, 231.) Dülgerler, antik temel hususuna değinmemiş, “*Köprünün yapım tekniği, mimari elemanların düzeni ve diğer köprülerle olan benzerlikleri göz önüne alınarak XIV. yüzyıla*” (Dülgerler, 2006, 225.) tarihlendirme yapmıştır.

İlter'in de görüşüne uygun olarak; ayaklarda belli bir seviyenin altında dikkat çeken malzeme ve teknik farkına istinaden köprünün, bir Roma köprüsünün kalıntıları üzerine Karamanoğulları zamanında, 14. yüzyıl ortalarında inşa edilmiş olduğu söylenebilir. Bu tarihlendirme, A2 ayağında gözlemlenen graffitilerle de desteklenmektedir. Zira, daha önce değindiğimiz üzere; yapı antik temeller üzerine ikinci kez inşa edilirken A2 ayağı ve K1 gözünün içi, kesme taşlarla örülü bir platformla korunmuş, normal debi zamanlarında nehir yatağından yüksekte bir dolaşım-dinlenme alanı olagelmıştır (Fot. 7, Fot. 8/B). Böylece tarihsel süreçte, göz etrafındaki yüzeylere graffitiler kazınmıştır (Fot. 14)²⁹.

Gravga Köprüsü'nün halihazırdaki görünümü ve özellikleri, malzeme ve uygulama farklılıklarından anlaşılabilen, yüzyıllar içinde kısım kısım gerçekleştirilmiş -bazısı kapsamlı- onarımların sonucudur.³⁰ Yapının zaman içinde geçirdiği onarımlar, değişimler de estetik ve tarihsel kimliğinde önemli yer tutar. Fakat bu da somut belgeden, net bilgidен yoksun olduğumuz bir husustur.

Graffitiler arasında, okunamayan, çok küçük Arap harfli yazılarla birlikte sayılar görülmüştür. K1 gözünün üzengi hattında ١١٦٢ (1162) ve ١٢٥١ (1251); A2 ayağındaki yuvarlak gözün bir söve taşında da ١٢١٧ (1217) sayıları³¹ dikkat çekmiştir (Fot. 14). Bunların onarım yapılan bazı yıllar olduğuna ihtiyatla ihtimal verilebilir. Ayrıca 1936 ve 1982 yıllarında köy halkınca onarım; 1982'de tabliyeyle ilgili çalışma yapıldığı bilgisi Dülgerler'den öğrenilmektedir. (Dülgerler, 2006, 226.)

²⁸ Detaylı ya da yüzeysel değinen birçok kaynak şöyledir: İlter, 1978, 231; Tunç, 1978, 86-87; Köse ve Atlay, 2005; Dülgerler, 2006, 225-226; Dayar, 2017, 46-47; Sözlü, 2017.

²⁹ Anadolu'da, kimi niteliklerine göre grafiti, petroglif gibi terimlerle ifade edilen ve yerine-niteliğine göre haklarında Neolitik Dönem'den geç tarihlere kadar çeşitli tarihlendirme yorumları yapılabilen kazıma motifler arasında Gravga bulgularıyla yakınlığı ve durum benzerliği ortaya koyan bulgular; *Aizanoi - Zeus Tapınağı ile Selçuk - Aziz Yuhanna Haç Kilisesi sütunlarında rastlanan ve 13. yy. - 14. yy. ortalarına tarihlendirilen graffitilerdir* (Bk. Beyazıt ve İnce, 2018; Beyazıt, 2018; Yılmaz, 2018. Ayrıca bk. Bilici, 2008; Özgül ve Bingöl, 2021).

³⁰ Sel, toprak kayması, statik sorunlar, uygunsuz kullanım gibi faktörler nedeniyle köprülerin yüksek risk altında bulunan yapılar olduğu ve sürekli bakım ve onarım ihtiyacı doğabildiği bilinmektedir. Fakat bu bölgedeki köprülerin hasar almalarının özgül, ilginç bir nedeni 17 Cemaziy'el-evvel 1338 (7 Şubat 1920) tarihli bir arşiv belgesinde belirmektedir. Belge “*Silişke, Anamur nehirleri vasıtasıyla nakledilmekte olan kerestelerin nehirler üzerindeki köprülerin ayaklarına çarpması neticesinde yıkılan köprüler için kereste sahiplerinden zarar ve ziyanın tazmin edilmesi gerektiği.*” hususunu içeren bir yazıdır. Bk. BOA - DH.UMVM.00057.00047. (<https://katalog.devletarsivleri.gov.tr>)

³¹ Bu sayılar Hicri tarih ise, Miladi karşılıkları şöyledir: H 1162 = M 1748/49; H. 1252 = M 1835/36; H 1217 = M 1803. 1803 tarihinden Dayar da bahsetmiştir (Dayar, 2017, 46). Fakat onun bahsettiği “şevval 4” ibaresine rastlanmamıştır.

Sonuç Ve Öneriler

Yapının farklı dönemlerde, yeniden inşa dahil, çok çeşitli onarımlar geçirdiği barizdir. Günümüzde köprünün özgün durumundan farklı bir görünüm sergilediği kanısındayız. Plan ve cephe düzeninde gözlemlenen izler ve problemler, yapı elemanlarının özelliklerinde izlenen farklılıklar, yapım malzemelerindeki nitelik, nicelik ve teknik farklılıklar, yapının görünümünün değiştiği bazı inşa/onarım evrelerine dair tespitlerde ve önerilerde bulunmaya elvermektedir. Dolayısıyla; asli öğelerin ve ana şemanın formu bağlamında, mevcut durum öncesinde iki ana evre saptanabilmektedir.

A) Birinci Dönem: Olasılıkla Roma dönemindeki ilk inşa olduğu düşünülen, esasta ayaklardaki farklılıkla ayırt edilebilen dönemdir (Fot. 6, 7). Farazi bir restitüsyon yerine, eldeki verilerle, *ikinci dönem* plan restitüsyonu bu dönem için de geçerli sayılabilir.

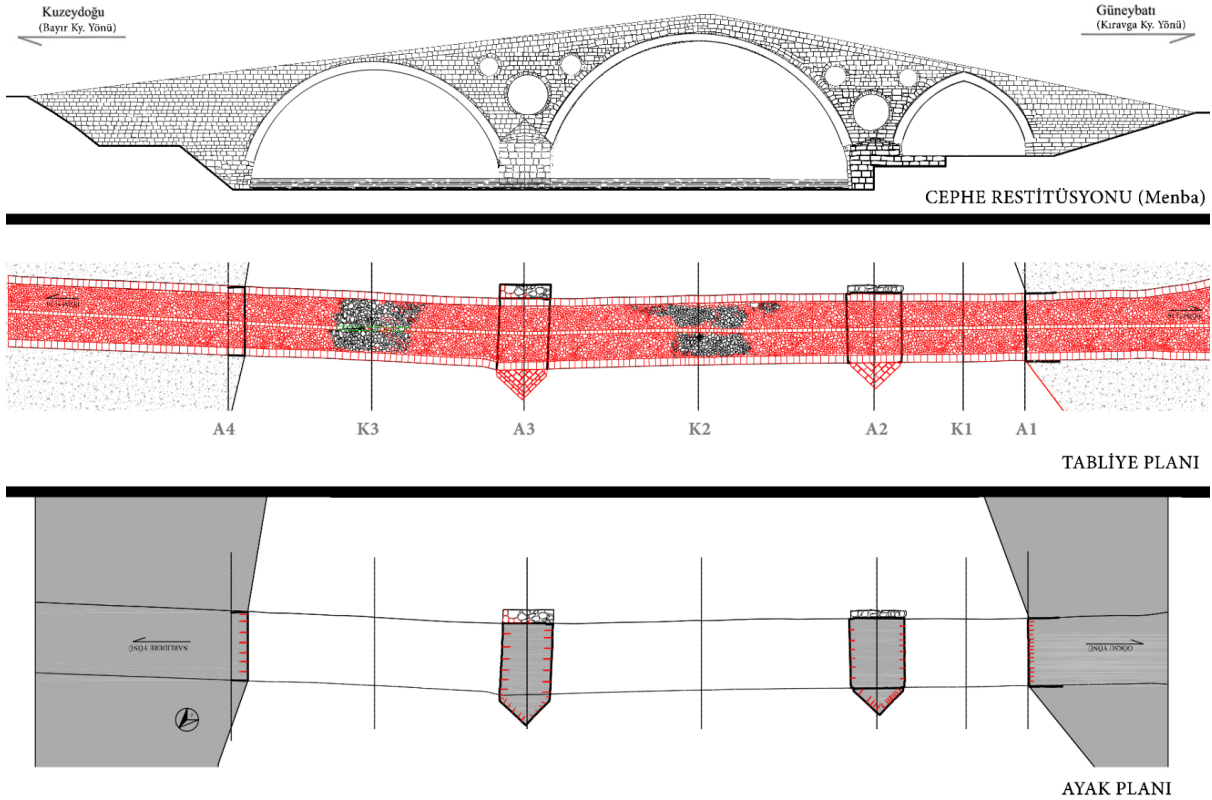
B) İkinci Dönem: Antik temeller üzerine Karamanoğulları döneminde gerçekleştirildiğini düşündüğümüz ikinci inşa evresine dairdir. Kanımızca, bugün yapının kuzey kıyıya bağlantısını sağlamakta olan ve tabliye planı kesitinde kırık hat oluşturan (Fot. 1, 3, 13/A), kemerleri sivri 2 gözlü bölüm (K4 ve K5) yapı silüetine daha geç bir dönemde eklenmiştir. Yani, yapının, antik temeller üzerine Ortaçağ'da inşa edilmiş ikinci evresinde bu kısım yoktur (Şek. 7). Önceden kuzey kıyı hattı daha güneyde ve olasılıkla çarpak bir nitelikte iken, hem köprüyü hem kıyı hattını etkileyen bir tahribatın ardından köprünün kuzeye doğru uzatılması gerekli hale gelmiş olmalıdır. Muhtemelen bir sel, köprünün geneline zarar verdiği gibi ana gözün kuzeyindeki K3 gözünün yıkılmasına da yol açmış olmalıdır. Bu çerçevede üç gözlü ve iki yana dik eğimli bir şema temelindeki restitüsyon önerimiz Şek. 7'de verilmiştir.

Bu şemada, yapı elemanlarının bazı özelliklerine ayrıca dikkat çekilmesi önem arz etmektedir:

- Dairesel hafifletme gözleri: Duvarlarda müdahale emareleri ve Şek. 3/A'da gösterilen iz uyarınca, restitüsyonda, mevcutların paralelinde birer küçük yuvarlak göz daha olması gerektiği kanısına varılmıştır. Böylece selyaranlar üzerinde dairesel gözlerden oluşan üçlü açıklık kompozisyonları oluşmaktadır.³²
- Kemer cephe yüzeyleri: A2 ayağının iki cephesinde ve kısmen A3 ayağının mansap cephesinde hafif taşıntılı pano düzenlemesi gibi algılanan kısımların onarımlar öncesindeki asıl duvar yüzeyi olduğu anlaşıldığından, restitüsyonda kemer cephe yüzeyleri *içerlek* olarak değerlendirilmiştir.
- Selyaran ve mahmuzlar: Menba yönünde üçgen prizmal gövdeli ve piramidal külahlı selyaran, mansapta dörtgen prizmal gövdeli, üstü düz mahmuz kompozisyonu uygundur. Ancak A2 ayağının selyaranı, koyu renkli taş hizasını aşmayacak, grafitileri kapatmayacak şekilde basık düşünülmüştür.

³² Fikrimizin kuzey ayak (A3) üzerinde de desteklenebilmesi beklenecek, o noktada mevcut küçük gözün kuzey yanında bir simetrisinin en azından izlerine rastlanması umulacaktır. Ancak tam da bu noktada, bahsini ettiğimiz ve Şek. 3-4'te gösterdiğimiz düşey bitişme hattı yer almakta, bu kesimde malzeme dokusu tamamen değişmektedir ki önceki cephe dokusu ve kompozisyonuna delalet edecek bir şey kalamamıştır. Fakat, tam da bu durum, aslında üçlü kompozisyon oluşturacak bir gözün daha var olma ihtimalini saklı tutmaktadır.

- Korkuluklar: Köprüye cephelerden bakıldığında korniş/silme gibi korkuluk vurgusu sağlayan dekoratif öğelere yer verilmemiştir. Üstleri eğrisel formda (*harpuşa*) düşünülen korkulukların, köprü tepe noktasından itibaren kıyıları doğru alçalarak köprü bitiminde zemine sıfırlanması uygun bulunmuştur.
- Tabliye: Kalıntılardan hareketle, moloz taş döşeme uygun görülmüştür. Döşemenin korkuluk diplerinden orta aksa doğru basık v formunda eğimli yapılması, ortada ark gibi bir yağmur oluğuna yer verilmesi, köprülerde bu tür bir uygulamanın varlığına dikkat çekmek açısından önemli görülmüştür. (Şek. 2/A)



Şekil 7: Gravga Köprüsü, İkinci Dönem Restitüsyon Önerisi (Y. Mimar Gamze Bağcıvancıoğlu'nun, saptama ve önerilerimize göre gerçekleştirdiği proje çizimlerinden yine tarafımızca sadeleştirilmiş, işlenmiş, düzenlenmiştir.)

Görsel kullanım beyanı: Makalede, kaynağı belirtilerek yer verilen görseller haricindeki tüm görseller makale yazarına aittir.

KAYNAKÇA

- Acar, T. (2016). Uşak'ta Türk Dönemi Taş Köprüleri. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(25), 23-45. <http://dergipark.gov.tr/sbe/issue/27211/291199>
- Acun, H. (2014). Anadolu'daki Namazgâhlı Köprüler. M. Acara Eser, E. Bilget Fataha, & G. Koyun (Ed.), *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (18-20 Ekim 2012) Bildirileri* (Cilt 1, s. 1-14). Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yay.
- Akbayar, N. (2011). *Osmanlı Yer Adları Sözlüğü*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Akçıl, N. Ç. (2012). Uzunköprü - Ergene Nehri Üzerinde XV. Yüzyılın Ortalarına Doğru İnşa Edilen Köprü. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 42, s. 266-267). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. 03 20, 2019 tarihinde <https://islamansiklopedisi.org.tr/uzunkopru--ergene>
- Akyol, A. A., Eskici, B., & Kadioğlu, Y. K. (2013). Ankara Akköprü Arkeometrik Çalışmaları. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 1-19.
- Altun, S. (2017). *Roma İmparatorluk Dönemi'nde Anadolu'da Yollar ve Yol Ağları*. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı, Doktora Tezi.
- Antalya Kültür Envanteri. (2004). *Manavgat - Serik*. Antalya: T.C. Antalya Valiliği. Haziran 17, 2019 tarihinde <http://www.antalyakulturturizm.gov.tr/TR-68839/antalya-kultur-envanteri.html>
- Atak, E. (2008). *Erken Osmanlı Köprüleri*. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Atak, E. (2017). Niksar'daki Taş Köprüler. *Current Debates In History & Politics - Volume 6* (s. 339-358). London: IJOPEC Publication.
- Baş, A. (2001). Karaman-Bucakkısla-Ermenek Kervan Yolu. *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Arastırmaları Sempozyumu (Ankara, Nisan 2001) - Bildiriler* (s. 57-72). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü.
- Baş, A., & Duran, R. (2002). Karaman Çevresi YüzeY Araştırmaları (Köprüler). M. Denктаş, Y. Özbek, & A. Sağıroğlu Arslan (Ed.), *VI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Sempozyumu (8-10 Nisan 2002) – Bildiriler* (s. 137-160). Kayseri: Erciyes Üniv. Fen-Edb. Fak. Sanat Tarihi Bölümü.
- Batılı Gözüyle Balkanlarda Türk Şehir ve Eserleri (2 b.). (2014). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Bayatlı, A. (2015). *Edirne Taş Köprüleri*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Beyazıt, M. (2018). *Aizanoi Zeus Tapınağı'ndaki Türk İzleri / Aizanoi 3*. (E. Özer, Ed.) Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Beyazıt, M., & İnce, K. (2018). Aizanoi Zeus Tapınağı Duvar Yüzeylerindeki Ok-Yay Damgaları. J. Ö. Oktay Çerezci, & H. Kâtipoğlu (Ed.), *2. Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi (2-5 Aralık 2015) - Bildiriler* (s. 269-290). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Bilici, Z. K. (2008). *Kalenin Gemileri. Alanya Kalesi'ndeki Gemi Graffitiileri / The Ships of the Castle*. İstanbul: Ege Yayınları.
- Bozkurt, O. (1952). *Koca Sinan'ın Köprüleri*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fak. Doçentlik Çalışması, Pulhan Matbaası.

- Büyük Selçuklu Mirası*. (2017). (Selçuklu Belediyesi, Konya) Mayıs 9, 2019 tarihinde <http://www.selcuklumirasi.com/architectural-buildings>
- Cirtil, S. (2008). Denizli Çivril Su Yapıları. A. Boran, O. Aytekin, & M. Top (Ed.) , *Uluçam Armağanı* (s. 71-96). Ankara: Van Çevre ve Kültür Derneği.
- Çeçen, K. (1988). Sinan'ın Yaptığı Köprüler. *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri* (Cilt 1, s. 429-438). İstanbul: T.C. Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Çeçen, K. (2002). Köprü. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 26, s. 252-255). Ankara: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Çulpan, C. (2002). *Türk Taş Köprüleri – Ortaçağdan Osmanlı Devri Sonuna Kadar* (2 [İlk Basım 1975] b.). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Dağ, H. (Ed.). (2014). *Salnâme-i Vilâyet-i Adana[1320 H.]*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Dayar, M. (2017). *Mersin - Mut'taki Mimari Eserler*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Dibek, U. (2019). Niksar/Talazan Köprüsü Drone Çekimi. Haziran 16, 2019 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=KPfqndOBemg>
- Diez, E., Aslanapa, O., & Koman, M. M. (1950). *Karaman Devri Sanatı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Dülgerler, O. N. (2006). *Karamanoğulları Dönemi Mimarisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Eyice, S. (1989). Alpullu Köprüsü. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 2, s. 530). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. 04 16, 2019 tarihinde <https://islamansiklopedisi.org.tr/alpullu-koprusu>
- Eyice, S. (2000). Türkiye'de Bizans Sanatı. *Anadolu Uygarlıkları - Görsel Anadolu Tarihi Ansiklopedisi - C.3* (s. 568-618). İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Güneş, C. (2018). *Bizans Anadolu'sunda Askerî ve İdarî Bir Sistem: Thema Sistemi (VII. Yüzyıldan XI Yüzyıla Kadar)*. Muğla: Muğla Sıtkı Koçma Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Gürbüz, S. M. (2012). *Kayseri Taş Köprüleri*. Kayseri: Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Hassan, Ü. (2009). Siyasal Tarih – Açıklamalı Bir Kronoloji. *Türkiye Tarihi – I (Osmanlı Devletine Kadar Türkler)* (Ed.: Sina Akşin) (10. b., s. 137-281). İstanbul: Cem Yayınevi.
- İbrahimgil, M. Z., & Konuk, N. (2006a). *Kosova'da Osmanlı Mimari Eserleri - I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İbrahimgil, M. Z., & Konuk, N. (2006b). *Kosova'da Osmanlı Mimari Eserleri - II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İlter, F. (1978). *Osmanlılara Kadar Anadolu Türk Köprüleri*. Ankara: Karayolları Genel Müdürlüğü Yayınları.
- İlter, F. (1978). *Osmanlılara Kadar Anadolu Türk Köprüleri*. Ankara: Karayolları Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Karakaya, E. (2001). Kanûnî Köprüsü. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 24, s. 332). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/kanuni-koprusu>
- Kiepert, H. (1855). General Karte des Türkischen Reiches (1:3000000). *General Karte des Türkischen Reiches in Europa und Asien nebst Ungarn, Südrussland, den Kaukasischen*

- Ländern und West - Persien*. Berlin: Verlag von Dietrich Reimer. Temmuz 18, 2020 tarihinde <https://www.loc.gov/item/2018588036/>
- Kiepert, H. (1883). *Provinces Asiatiques de L'empire Ottoman (1:1500000). Nouvelle Carte Generale des Provinces Asiatiques de L'empire Ottoman: Sans L'Arabie*. Berlin: Dietrich Reimer. Temmuz 18, 2020 tarihinde <https://www.loc.gov/resource/g7420.ct003775/>
- Kiepert, R. (1902-1906). D III. Ermenek. *Karte von Kleinasien in 24 Blatt. Massstab 1:400,000 (1902 - 1906)*. Berlin: Dietrich Reimer (Ernst Vohsen). 07 19, 2020 tarihinde <https://digitalcollections.nypl.org/items/95d1a99c-80ea-c2f1-e040-e00a18064f41>
- Konuk, N. (2010). *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi - 1*. Ankara: Stratejik Araştırmalar Merkezi (SAM).
- Köse, E., & Atlay, D. (2005). *Mut - Claudiopolis*. İstanbul: Mut Belediyesi Kültür Yayınları.
- Kutlay, Ş. (2012). *Diyarbakır İli Köprüleri*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Latin Bridge*. (2023, September 19). Wikipedia, the free encyclopedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Latin_Bridge
- Mut [Pafta: H-VII] (1:200000). (1945). *Mut - Silifke ve Mersin Cenubu Haritası [Pafta: H-VII]*. Ankara: T.C. Harita Genel Müdürlüğü.
- NIT. (1960s-1990s). *Machiel Kiel Photographic Archive*. (Netherlands Institute in Turkey) 07 20, 2021 tarihinde <http://www.nit-istanbul.org/kielarchive/index.php>
- Orhonlu, C. ([1990]). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Derbent Teşkilatı* (2 b.). İstanbul: Eren Yay.
- Özbay, E. (2020). *Büyük Mendere, Küçük Menderes ve Gediz Havzalarındaki Türk Dönemi Köprüleri*. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Özergin, M. K. (1959). *Anadolu Selçukluları Çağında Anadolu Yolları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü Doktora Tezi.
- Özgül, O., & Bingöl, B. (2021). Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Bir Grup Dağ Keçisi Motifi. *Art-Sanat*(16), 491–527.
- Özkarcı, M. (2001). *Niğde'de Türk Mimarisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Özkılınç, A., Coşkun, A., & Sivridağ, A. (Ed.). (2013a). *Osmanlı Yer Adları - 1 (Rumeli Eyaleti, 1514-1550)*. Ankara: T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü.
- Özkılınç, A., Coşkun, A., & Sivridağ, A. (Ed.). (2013b). *Osmanlı Yer Adları - 2 (Anadolu, Karaman Rum, Diyarbakır, Arap ve Zülkadriye Eyaletleri, 1530-1556) (Şam ve Halep dahil)*. Ankara: T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü.
- Parlak, S., Kapar, M. A., & Kun, H. İ. (2018). Ermenek'te Baraj Suları Altında Kalan Bir Eser. *Ermenek Araştırmaları - 1* (s. 8-35). Konya: Palet Yayınları.
- Pektaş, K. (2008). Denizli-Çivril-Savran Köyü'ndeki Tarihi Eserler ve Çorbacızâde Ailesi Hakkında Notlar. A. Boran, O. Aytekin, & M. Top (Ed.), *Uluçam Armağanı* (s. 241-255). Ankara: Van Çevre ve Kültür Derneği.
- Pitcher, D. E. (2013). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Tarihsel Coğrafyası (Başlangıcından 16. Yüzyılın Sonuna Kadar)* (4 b.). (B. Tırnakçı, Çev.) İstanbul: YKY.
- Sezen, T. (2006). *Osmanlı Yer Adları*. (M. Şener, S. Dutoğlu, & N. Karataş, Ed.) Ankara: T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü. http://www.os-ar.com/osmanli_yer_isimleri.pdf
- Sezen, T. (2017). *Osmanlı Yer Adları* (2 b.). (A. Torun, M. Şener, & S. Dutoğlu, Ed.) Ankara:

- T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü. https://www.devletarsivleri.gov.tr/varliklar/dosyalar/eskisiteden/yayinlar/genel-mudurluk-yayinlar/osmanli_yer_adlari.pdf
- Sözlü, H. (2017). Mut'taki Tarihi Köprüler. *USAD (Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi)*(6), 241-266. <http://usad.selcuk.edu.tr/usad/issue/archive>
- Sümer, F. (2001). Karamanoğulları. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 24, s. 454-460). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/karamanogullari#1>
- Taeschner, F. ([2010]). *Osmanlı Kaynaklarına Göre Anadolu Yol Ağı* (1 b.). (N. Epçeli, Çev.) İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yay.
- Tanman, M. B. (2005). 14. ve 15. Yüzyılların Anadolu Türk Mimarlığında Gotik Etkiler. A. Ağır, D. Mazlum, & G. Cephaneçigil (Ed.) , *Afife Batur'a Armağan - Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları* (s. 213-225). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Tanyeli, G. (2000). Türkiye Köprüleri. *Türkiye'nin Köprüleri* (s. 10-23). İstanbul: Koç Allianz Hayat Sigorta.
- TDK. (1969). *Türkçe Sözlük* (5 b.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TDK. (2019). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. <https://sozluk.gov.tr/?kelime=>
- TKGM. (2020). Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Parsel Sorgulama Uygulaması: <https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/#ara/cografı/36.78283620854795/33.18479150533677>
- Tunç, G. (1978). *Taş Köprülerimiz*. Ankara: T.C. Bayındırlık Bakanlığı Karayolları Genel Müdürlüğü.
- Tunç, G. (1978). *Taş Köprülerimiz*. Ankara: T.C. Bayındırlık Bakanlığı Karayolları Genel Müdürlüğü.
- Turan, Ö., & İbrahimgil, M. Z. (2004). *Balkanlardaki Türk Mimari Eserlerinden Örnekler*. Ankara: TBMM Kültür, Sanat ve Yayın Kurulu Yayınları.
- Umar, B. (1993). *Türkiye'deki Tarihsel Adlar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Vırmıça, R. (1999). *Kosova'da Osmanlı Mimari Eserleri - I*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yeşilbaş, E. (2016). Silifke Taş Köprü'nün Rölöve Tespitleri ve Tarihi Dönem Analizi. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 9(19), 92-123.
- Yeşilbaş, E. (2017). *Diyarbakır Köprüleri*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yay.
- Yılmaz, F. (2018). Aziz Yuhanna Haç Kilisesi (İzmir/Selçuk) Sütunlarındaki Türk İzleri. 2. *Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi (2-5 Aralık 2015, İstanbul) - Bildiriler* (s. 291-302). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi.

Fotoğraflar



Fotoğraf 1: Gravga Köprüsü mansap cephesi, 1970’li yıllar. (güney↔ kuzey) (İlter, 1978.)



Fotoğraf 2: Gravga Köprüsü, menba cephesi. (kuzey ↔ güney) (Dülgerler, 2006, Fot: 448.)



Fotoğraf 3: Gravga Köprüsü mansap cephesi, kuzey bölümü. (2020)

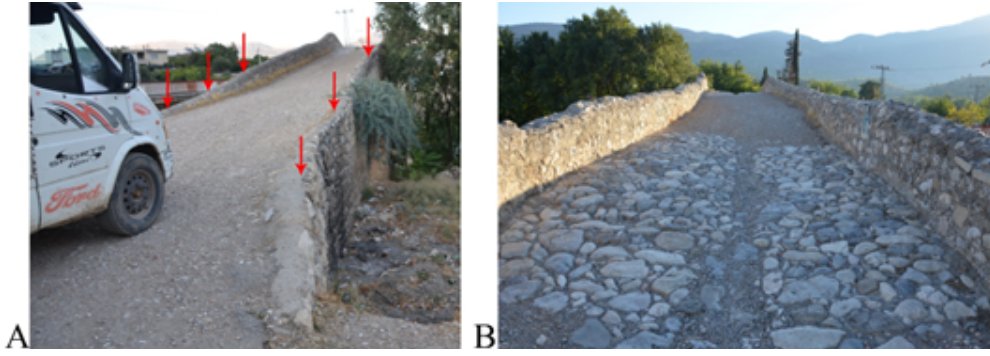


A

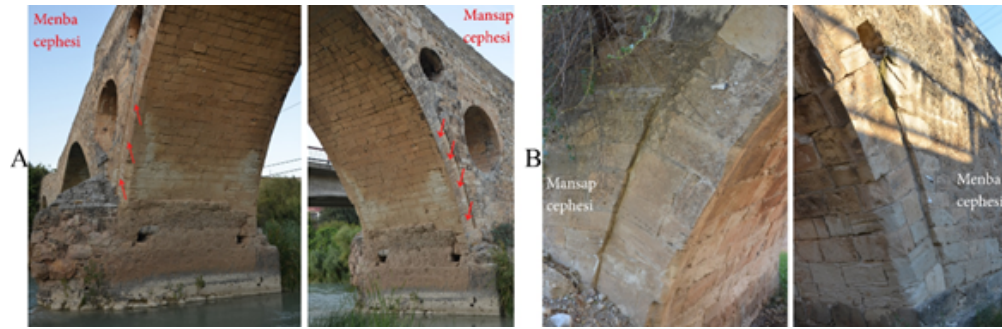


B

Fotoğraf 4: Gravga Köprüsü menba cephesi; **A)** Güney yakadan görünüm. (Dayar, 2017, s.167)
B) A3 ayağı bünyesinde gözler, yeniden inşa izi, örgü farklılıkları. (2020)



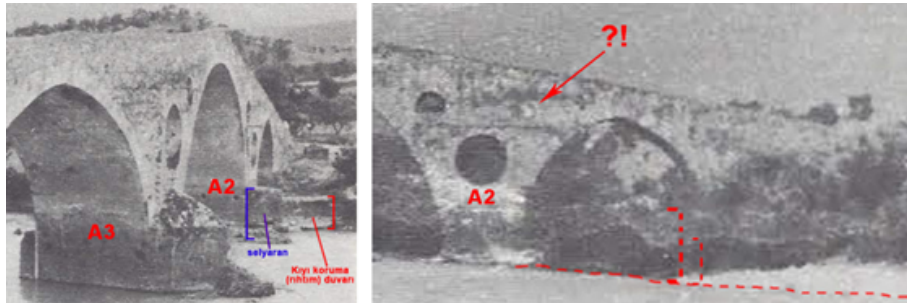
Fotoğraf 5: Gravga Köprüsü; **A)** Güney uçta gitgide alçalıp sıfırlanan korkuluklar. **B)** Döşeme kalıntıları ve korkuluklar. (2020)



Fotoğraf 6: Gravga Köprüsü **A)** Orta ayakta (A3) selyaran, kemer ve duvar yüzeyleri **B)** Kıyı ayağı (A1) üzerinde içerlek kemer yüzeyi izleri (2020)



Fotoğraf 7: Gravga Köprüsü, A2 ayağı, koruma duvarı, platform ve onunla bütünleşik selyaran. (Menba tarafı. 2020)



Fotoğraf 8: Gravga Köprüsü; 70'li yıllarda menba cephesi; güney kıyı kesimi. (İlter, 1978, s.233-234 / Res.130, 132.)



Fotoğraf 9: Ana gözün kuzeyindeki küçük gözün içi. Menba cephesinden. (K⇌G) (2020)



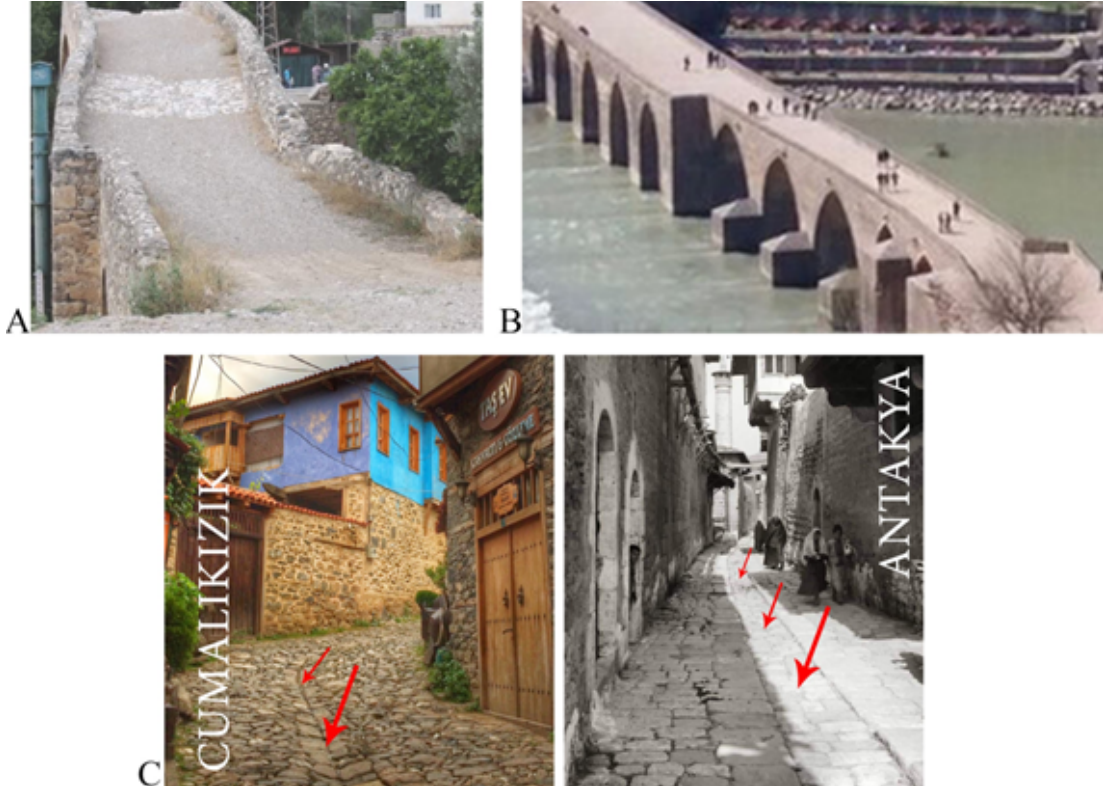
Fotoğraf 10: Ana gözün güneyindeki küçük gözün içi. Menba cephesinden. (K⇌G) (2020)



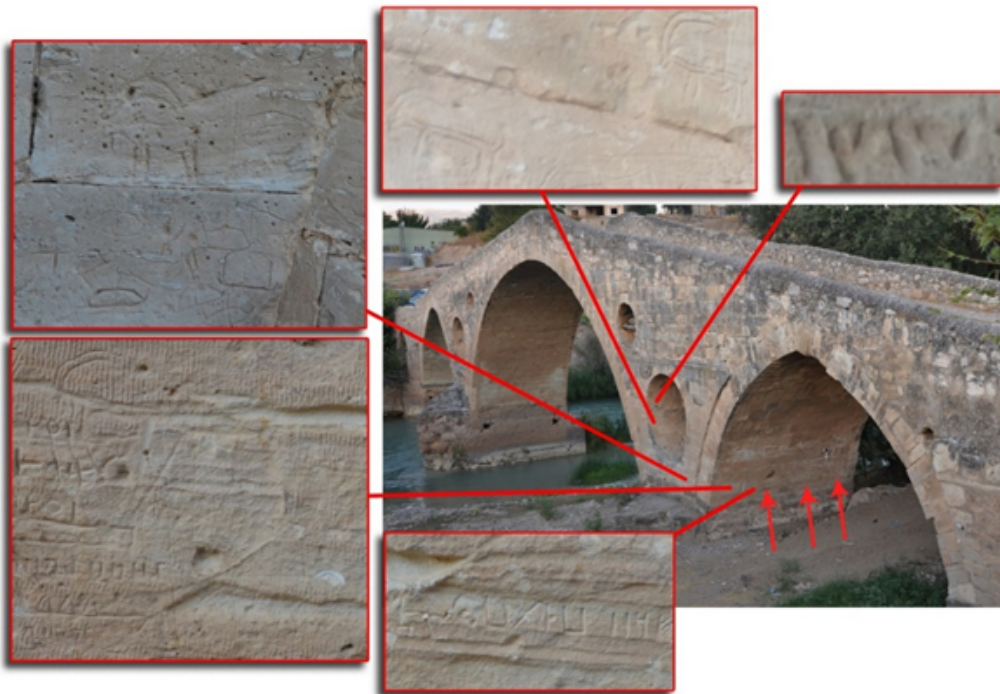
Fotoğraf 11: A) Göksu (Kadı) Köprüsü selyaranı. (Dayar, 2017, s.47) B) Bosna-Hersek, Sarajevo'da "Latin Köprüsü", 2015. (Latin Bridge, 2023)



Fotoğraf 12: Karaman/Ayrancı, Ziya Efendi Köprüsü, menba cephesi. (2020)



Fotoğraf 13: A) Gravga Köprüsü tabliyesindeki daralma. (Dayar, 2017, s.170.) B) Dicle Köprüsü tabliyesinde daralmalar (<https://www.tripadvisor.com.tr/>) C) Osmanlı dönemi sokak döşemelerinde yağmur oluğu düzenlemeleri. <https://www.gezecegiz.com/cumalikizik-koyu-bursa/> ; <https://www.loc.gov/photos/?q=Antakya>)



Fotoğraf 14: Gravga Köprüsü; graffitili yüzeyler. (2020)

ARİŞ

Sayı/Issue: 25

Aralık/December 2024

<https://aris.gov.tr>

Başvuru/Submitted: 21.06.2024

Kabul/ Accepted: 31.10.2024

DOI: 10.32704/akmbaris.2024.196

Araştırma Makalesi/Research Article

Yeniçeri Kıyafeti Üzerine Bir Değerlendirme

An Evaluation of the Janissary Clothes

Nurcan Boşdurmaz* / Oğulcan Avcı**

Öz

Yeniçeriler, Osmanlı ordusunun önemli ve özel askerî birlikleridir. Bu seçkin birliğin kıyafetleri de kendilerine özgüdür. Osmanlı arşivleri, Osmanlı dönemine ait minyatürler, Avrupalı seyyahların ya da elçilerin anlatımları ve yaptıkları gravürler incelendiğinde bu kıyafetin son derece önemli olduğu ve statü göstergesi olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu kıyafetlerin özellikleri, Türk kültüründeki yeri ve tarihi süreçteki değişimi bu makalenin konusudur. Yeniçeri kıyafetleri birkaç parçadan oluşmaktadır. Bu kıyafetin en önemli parçası keçeden imâl edilen başlıktır. Bu başlıklara yeniçeri börtü/yeniçeri keçesi denmektedir. Başlıklar da birkaç parçadan oluşmaktadır. En önemli parçası alın kısmında bulunan silindirik metal bölümdür. Avrupalı görgü şahitlerinin aktardıklarına göre yeniçerilerin üst giysilerinin ve başlıklarının savaş ve barış zamanlarında farklı olduğu anlaşılmaktadır. Alt giyim olarak çakşır denilen, tozluklu ve paçalı olmak üzere çeşitleri bulunan bir giysi kullanılmaktadırlar. Çuhadan imâl edilen dolamalar ise yeniçerilerin üst giysisidir. Bu üst giysisinin cübbe veya kaftan olarak adlandırıldığı anlaşılmaktadır. Aynı zamanda baranî adı verilen yağmurluklar da üst giysilerinden biridir. Baranîler de çuhadan imâl edilmiştir. Bunlara zemistanî adı da verilmektedir. Pabuçlar hakkında ise sınırlı bilgi edinilebilmektedir. Kuşkusuz II. Mahmud döneminde yeniçeri ocağının ortadan kaldırılması bunlara ait olan kıyafetlerinde hızlı şekilde yok olmasına neden olmuş ancak Avrupa'da yer alan müzelerde sınırlı sayıda örnek günümüze ulaşmıştır. Bu giyim öğeleri, II. Mahmud'un yeniçeri teşkilâtını kapattığı 1826 yılına kadar yeniçeriler tarafından kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Yeniçeri, Kostüm, Askeri Kıyafet, Osmanlı Ordusu, Börtü.*

* Dr. Öğretim Üyesi-İstanbul Bilgi Üniversitesi, Rektörlük Genel Eğitim Bölümü

** Dr. Öğretim Üyesi-Giresun Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

e-posta: nurcan.bosdurmaz@bilgi.edu.tr / ogulcan.avci@giresun.edu.tr

ORCID: 0000-0002-1809-0070 / 0000-0001-5025-2845

Atıf: Boşdurmaz, Nurcan – Avcı, Oğulcan (2024). “Yeniçeri Kıyafeti Üzerine Bir Değerlendirme”

Arış, Aralık, Sayı: 25, s.33-55.

Abstract

The Janissaries are important and special military units of the Ottoman army. The clothes of this elite unit are also unique to them. When the Ottoman archives, miniatures from the Ottoman period, the narrations of European travelers or ambassadors and their engravings are examined, it is understood that this clothing was extremely important and was used as a status symbol. The characteristics of these clothes, their place in Turkish culture and their changes throughout history are the subject of this article. Janissary clothing consists of several pieces. The most important part of this clothing is the headgear made of felt. These headgear are called janissary b rk /janissary felt. The headgear also consists of several pieces. The most important part is the cylindrical metal section on the forehead. According to what European eyewitnesses have reported, it is understood that the upper clothes and headgear of the Janissaries were different in times of war and peace. They use a type of clothing called  ak   r as lower garment, which has varieties such as gaiters and trousers. Dolamas made of broadcloth are the upper garments of the Janissaries. It is understood that this upper garment was called a robe or caftan. At the same time, raincoats called barani were one of their upper garments. Baranis were also made of broadcloth. They were also called zemistani. Limited information is available about shoes. Undoubtedly, the abolition of the Janissary Corps during the reign of Mahmud II caused the rapid disappearance of their clothing, but a limited number of examples have survived in museums in Europe. These clothing items were used by the Janissaries until 1826, when Mahmud II closed the Janissary organization.

Keywords: *Janissaries, Costume, Ottoman Clothes, Ottoman Army, Börk, Ottoman Uniform.*

Giriş

Osmanlı ordusunun özel birliği olan yeniçeriler, tarihi süreçte imparatorluğun seçkin askeri g   lerinden biri haline gelmiştir. Çok uzun bir süre boyunca Osmanlı tarihinde önemli rol oynayan bu birliğin ortaya  ıkı ı ve erken dönemdeki i leyi i hakkında Osmanlı tarih yazıcılarının anlatıları dışında herhangi bir belge bulunmamaktadır.

Osmanlı kroniklerinde geçen ifadelerde özellikle yeniçeri kıyafetlerinin en önemli parçası olan b rklerine vurgu yapılmaktaysa da diğer giyim ku am    eri hakkında bir bilgi verilmemektedir. Fakat T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Osmanlı Arşivi'nde ki yeniçeriler ile ilgili içerik barındıran belgeler ile yeniçeri tasvirlerinin bulunduğu minyatür, çizim ve gravürler incelendiğinde söz konusu askeri birliğe mensup olan kişilere has kıyafetlerin olduğu ve bunların statü göstergesi olarak kullanıldığı açıkça görülmektedir. Arşiv kayıtları göz önüne alındığında bu kıyafetlerin toplum nezdinde de çekinilecek bir statünün göstergesi olduğu anlaşılmaktadır.¹ Dolayısıyla hem Osmanlı ordusu hem de toplumu için yeniçerilerin giyim ku amı bir simge haline dönüşerek Türk kültür tarihinde önemli bir yer edinmiştir.

Tarihi süreç boyunca ordu-millet geleneğine sahip olan Türklerde kıyafetler de bu anlayışa göre tasarlanmıştır. Zaman içerisinde detaylarda oluşan farklılıkların dışında kıyafetlerin ana hatları de i memi tir. Dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri gücünün bir parçası olan yeniçerilerin kıyafetlerinde aynı işlevsellik söz konusudur. Bu makalenin konusu, yeniçeri kıyafetinin özelliklerini, Türk kültürü içerisindeki yerini ve bu kıyafetinin tarihi süreç içerisinde geçirdiği değişimleri incelemektir.

¹ Yeniçeri kıyafeti kullanarak halk arasında ayrıcalık talep edenlerin, halka zulmedenlerin ve halk arasında fitne çıkaranların cezalandırılarak tekrar bu üniformayla gezmekten menedilmeleri hakkında kayıtlar bulunmaktadır. Dolayısıyla yeniçeri kıyafetine halk tarafından da değer atfedildi i anlaşılmaktadır. T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Osmanlı Arşivi'nde

Yeniçeri Börsü / Yeniçeri Keçesi

Günümüze kadar birçok araştırmada yeniçerilerin başlıkları² çeşitli şekillerde tanımlanmıştır. Çoğunlukla Osmanlı arşiv belgelerine dayanılarak yapılan bu çalışmalar arasında kuşkusuz en önemlisi İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın iki cilt olarak yazdığı Kapıkulu Ocakları isimli çalışmadır. Bu çalışma yazıldığı 1943 tarihinden bu yana sıklıkla birçok araştırmacı tarafından kullanılmıştır. Uzunçarşılı, kitabını yazarken kaynak olarak, şahsi kütüphanesinde iki nüsha bulunan Kavânin-i Yeniçeriyân'dan faydalanmıştır. 17. yüzyılın hemen başlarında yazılan bu kaynak erken dönemlerdeki yeniçeri kıyafetlerinin özellikleri hakkında çok fazla bilgi vermemektedir. Yeniçerilerin yüzlerce yıl boyunca alâmet-i farikası olan bu başlığın nasıl biçimlendiği sorusunun cevabını vermek son derece zordur. Bu başlık üzerine yapılan çalışmalarda çoğunlukla "başlık" karşılığı olarak kullanılan "börk" kelimesinden hareketle birtakım çıkarımlar ya da ipuçları elde edilmeye çalışılmıştır.

Konuyla ilgili olarak Divan-ı Lügati't-Türk'te Kaşgarlı Mahmud'un belirttiği iki başlık türünü burada zikretmek gerekmektedir: "sukarlaç börk" ve "kıdhlığ börk"; Kaşgarlı ilki için uzun külah, börk; ikincisi için ise kıyılı börk, kenarlı külah ve kendisine kıyılık dikilmiş börk tanımlamasını yapmaktadır (Kaşgarlı Mahmud, 1985, s. 493, 495). Burada börk kelimesinin etimolojik kökeninin hâlâ tartışmalı olduğunu da belirtmek gerekmektedir. Börkler hakkında geniş bir çalışma yapan Kökrek³, börk⁴ kelimesinin cumhuriyet döneminde birincil ya da ikincil anlamları olarak "yeniçeri başlığı" tanımlamasının yapıldığını belirtirken; kalensüve, külah, keçe (nemed), üsküf barata, bertıla, takke, tâçarakçin, arakiye, terlik, fes, beregi gibi kelimelerin aynı anlamda kullanıldığını yazmaktadır (Kökrek, 2019, s.16).

Osmanlı dönemine ait tarihi kaynaklara bakıldığında erken dönemde yeniçerilerin giydikleri başlığa "elif börk" adı verildiği görülmektedir (Âşık Paşazâde, 2003, s. 299). Bu önemli bir fiziksel özelliğe işaret eden bir tanımlama gibi görünmektedir. Bilindiği üzere "elif" Arap alfabesinin birinci harfidir ve "l" şeklindedir. Böylesi bir tanımlama erken dönemlerde yeniçerilerin külah şeklinde bir başlık giydiklerine ve başlıkların erken dönemlerde uç kısmının henüz arkaya doğru kırılmadıklarını düşündürmektedir. Öte yandan başlığın renginin beyaz olması da tartışma konusudur.

benzer içerikte onlarca belge bulunmaktadır. Bunlardan bazıları; BOA. DVNSMHM.d. 2/68, 7 Rebiü'l-Evvel 963/20 Ocak 1556; BOA. DVNSMHM.d. 29/62, 25 Ramazan 984/16 Aralık 1576; BOA. DVNSMHM.d. 43/41, 18 Rebiü'l-Evvel 988/3 Mayıs 1580; BOA. DVNSMHM.d. 122/406, 29 Şaban 1126/9 Eylül 1714.

² Yeniçeri keçesi ve yeniçeri börsü olarak adlandırılan bu başlıklara metin boyunca yeniçeri börsü denilmiştir.

³ Börk kelimesinin köken ve anlamı hakkındaki tartışma için bk. Mehmet Kökrek (2019). Börk Bir Başlığın Tarihi Serüveni ve Edirne'deki Börsü Mezar Taşları. İstanbul: Dergâh Yayınları.

⁴ Bu başlıkların benzeri olarak düşünebilecek İslâm öncesi döneme ait iki arkeolojik bulgu bulunmaktadır. Bunlardan ilki Meyhan Uul Kurganı'ndaki bulunan erkek heykellerinin bir kısmında bulunan başlıklar yeniçeri börsü gibi enseden aşağı doğru sarmaktadır (Karcaubay, 2013, s. 64). İkincisi ise M. 374'te ölen Bilge Kağanı ve beylerini veya Tekeş Altun Tamgan Tarkan ile oğullarını Hu-Türk dediğimiz görünüşte tasvir eden taş kabartma da bulunan başlıklardır (Ögel, 1978, s. 221).

Bilindiği üzere bu başlıklar beyaz-kırmızı çuha⁵ veya keçeden imâl edilmekteydiler. Dönem kroniklerinde, beyaz renkli ak börkün kullanılması, II. Bayezid dönemi (1481-1512) kroniklerinden Selâtin-nâme’de ve diğer birkaç kronikte de geçmektedir (Kemal, 2001). Çoğunlukla, yeniçerilerin ak börk giymeleri Hacı Bektaş Velî ile ilişkilendirilmektedir. Selâtin-nâme’ye göre Hacı Bektaş, başında ak külâhı dilinde zikir ile derviş kılığında Osman Gazi’nin yanına gelmiş, ona iltifat edip maneviyat sahibi biri olduğunu söyleyerek Anadolu’da devlet kurması ve bu devletin daim olması için dua etmiştir. Böylelikle Osman Gazi Hacı Bektaş’a intisap ederek Bektaşilere has bir kıyafet giymiştir. Osman Gazi’ye nispet için yeniçeriler de ak börk giymişlerdir. Âşık Paşazâde (2003, s. 299) ve Mehmed Neşri (2014, s. 37, 68, 85) ise ak börk giyme adetinin Orhan Gazi döneminde⁶ ortaya çıktığını kaydetmişlerdir.⁷ Bu kaynaklarda anlatılan “ak börk”ün ortaya çıkış nedeni başka bir araştırmamanın konusu⁸ olmakla beraber “ak” rengin Osmanlı ordusunda henüz bir rütbeye sahip olmayan yeniçeriler tarafından kullanıldığını söylemek mümkündür çünkü ilerleyen zamanlarda, rütbeler yükseldikçe, görevler farklılaştıkça başlığın biçiminin ve renginin değiştiği ve birtakım eklemelerin yapıldığı açıktır.

Yeniçeri börkü temelde arkaya doğru sarkan keçe (yatırtma), alın kısmını çevreleyen aplike bant ve bunun hemen önünde bulunan kaşıklık (yünlük/tüylük)⁹ olmak üzere 3 parçadan ibarettir (Pakalın, 1971, s. 243). Bu tanımlamaya uyan ve 17. yüzyıla tarihlenen

⁵ Çuha üretimi için bk. Özgür Kolçak, Osmanlılarda Bir Küçük Sanayi Örneği: Selanik Çuha Dokumacılığı (1500-1650), Basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul, 2005.

⁶ Basri Karadeniz (2006), tarihsel verilere göre Hacı Bektaş Velî’nin 1270’li yılların hemen başında öldüğünü ve zaman açısından da Orhan Gazi ile görüşmesinin mümkün olmadığını Osman Gazi ile buluşmasının ise az bir ihtimal olduğunu belirtir. Osmanlı kroniklerin verdiği bilgilere dayanarak ve karşılaştırarak “Osmanlı hanedanına kutsiyet kazandırma çabalarına farklı bir motif katmak ve bunu Osmanlılar adına propagandaya dönüştürüp psikolojik mücadele için kullanmak olmalıdır” tespitinde bulunmaktadır. Küçükyalçın (2018) ise ocağın kurucusu olan I. Murad’ın saltanatının hemen öncesinde Orhan Bey’in anne tarafından dedesi olan Şeyh Ede Bali’nin Hacı Bektaş ile, Vefai dervişi olan Baba İlyas’ın müridi olduğunu ve Ede Bali’nin diğer müritler gibi Baba İlyas’ın yokluğunda Hacı Bektaş’a uyduğunu bu nedenle Ede Bali’nin Ahi Şeyhi olması vesilesi ile Osmanlıların merkezi Bektaşilik ve ahiliğe daha yakın olduğunu belirtir.

⁷ Kroniklerden öğrenildiği kadarıyla börkün omuzlara kadar sarkan yatırtma kısmının Hacı Bektaş Velî’nin “yen”i olduğuna inanılmaktadır. Ancak Hacı Bektaş Velî 1209/10 yılında doğup 63 yıl yaşadıktan sonra 1270/71 yılında ölmüştür. Dolayısıyla teşkilat kurulduğu dönemde Hacı Bektaş Velî yoktur. Osmanlı kronik yazarlarının dönemin Sünni-Alevi eğilimlerini göz önünde bulundurarak bu meseleyi ele aldıkları açıktır. Kırmızı başlıkların Şii Müslüman grupları tarafından giyildiği, öte yandan da geç 14. yüzyıla kadar Sünni olan Memlûklerin de kırmızı başlık kullandıkları bilinmektedir. Ayrıca Anadolu’da Türk beylerinin çoğu kırmızı başlık takarken, Orhan’ın başlıkları beyaza çevirmesi basit olarak devşirilen (köle-acemi asker) askerlerin diğer özgür askerlerden ayrılması için tercih edilmiş olması da düşünülebilir (Nicolle, 1995, s. 7).

⁸ Emel Esin, “ak börk” meselesini tartışırken bu börkün Oğuz börkünün ihya edilmiş bir şekli olabileceğinin kuvvetle muhtemel olduğunu belirtir. Bk. Emel Esin, “Börk”, TDV İslâm Ansiklopedisi, C 6, 1992, 327-328.

⁹ Mahmut Şevket Paşa’nın (1983, s. 19) genellikle beyaz çuha veya keçeden yapılan börkün ön tarafında kaşıklık bulunduğunu yazmasına karşın III. Murad zamanında 1575 yılında yapılan Halkulvat (Tunus Seferi) Seferi’ne katılan fakat adını eserinde paylaşmayan bir yeniçeri kâtibi tarafından 17. yüzyılın hemen başında kaleme alınan Kavanin-i Yeniçeriyân (2011, s. 57) adlı eserde başlıktan “yeniçerilerin her sefere çıktıklarında Hacı Bektaş Velî ve Mevlâna himmetiyle büyük fetih yaptıklarında keçelerini delip turna tüyü taktıklarından, ilerleyen dönemde içlerinden biri küçük bir yün takacak gümüşten bir şey yaparak keçesinin önüne süs diye takmıştır.” biçiminde bahsedilmektedir. “Yün” kelimesi Kaşgarlı Mahmud’un Divânü Lügâti’t-Türk adlı eserinde bir okçuluk terimi olarak geçmektedir. Kuş tüyü anlamındadır (Uçar, 2015, s. 88). Börkün önüne aplike edilen maden objenin işlevine dair net bir yargıya ulaşmak mümkün görünmese de bunun tek bir işlevi olmadığını bulunan ortama göre farklı işlevler yüklendiğini söylemek mümkündür.

orijinal iki örnek Almanya'daki Karlsruhe Müzesi ve Hollanda Rijksmuseum'da bulunmaktadır.¹⁰ Son örnek ise 16. yüzyıl ortalarına tarihlenen Avusturya'da Viyana Kunsthistorisches Museum'da bulunan kırmızı renkli yeniçeri börküdür (Görsel 1).¹¹



Görsel 1: 1- 17. yüzyıla tarihlenen yeniçeri börkü, Avusturya Landesmuseum (Kaiser und Sultan to go (landesmuseum.de)), 2- 17. yüzyıl ortalarına tarihlenen yeniçeri börkü, Hollanda Rijksmuseum (320 Osmanlı eseri Karlsruhe Sarayı'nda - Haberler (hurriyet.com.tr)) 3- 16. yüzyıl ortalarına tarihlenen yeniçeri börkü, Kunsthistorisches Museum Vienna, N. Hofjagd- und Rüstkammer, C 135f (Kunsthistorisches Museum: Kopfbedeckung: Janitscharen-Mütze (khm.at)).

Börkün alın kısmının etrafının genellikle farklı malzemelerle belirginleştirildiği bilinmektedir. Örneğin bu kısım çepeçevre kâğıt üzerine nakışlı olursa “daltaş” adını almaktadır (Kavanin-i Yeniçeriyân, 2011, s. 57). Börkün ön kısmında bulunan kaşık konulan ya da tüy takılan yer, gümüş ya da başka bir madenden olabilmektedir (Pakalın, 1971, s. 243). Ancak bu kısma sahip başlıklara Uzunçarşılı “yünlüklü keçe” olarak tanımlamakta; kelimenin “tüylük” olmasının daha doğru olduğunu düşündüğünü fakat Kavânin-i Yeniçeriyân'da “yünlük” yazdığı için başlığı bu şekilde tanımladığını yazmaktadır (Uzunçarşılı, 1984, s. 264). 17. yüzyılda, Thevenot (2009, s. 63) yeniçeri börkünün ön kısmındaki hazneyi kaşıklık olarak tanımlayarak yaklaşık olarak 15 cm uzunluğunda olduğunu, yaldızlı gümüşten imâl edildiğini ve üzerinde yarı kıymetli taşların bulunduğunu kaydetmiştir. Mahmut Şevket Paşa (1983, s.19) yeniçeri göreneklerinde kaşık yoldaşlığına oldukça önem verildiğinden, yeniçerilerin börklerin önündeki bu bölmeye savaş döneminde kaşık koyduklarından bahseder. Alexander William ve Octavian Dalvimart (1814, s. 5) da yeniçerilerin başlıklarının önünde bulunan parçaya tüyden ziyade pilavlarını yedikleri tahta bir kaşık koyduklarından ve bu kaşıklara bir kılıç kadar önem verdiklerini yazarlar.

¹⁰ Karlsruhe Müzesi'nde bulunan örnek Kökrek tarafından “daltaşlı eğri ak börk” olarak adlandırılmaktadır (Kökrek, 2019, s. 112).

¹¹ Görselde yer alan kırmızı renkli börk “maiye mahsus kızıl dik börk” olarak tanımlanmaktadır (Kökrek, 2019, s. 112). Bu renkteki börkler sultanın silahdâr ve ibrikçi başısı tarafından kullanılmaktadır. Seyyid Lokman'ın Hünername adlı eserinden nakkaş Osman tarafından yapılan Sultan I. Mehmed'in Otağ-ı Hümayûn'da ulufe dağıtmasını resmettiği minyatürde sultanın hemen yanında bulunan silahdârın başında aynı biçimde kırmızı renkli börk bulunmaktadır. Minyatür için bk. TSMK. H. 1523, vr. 127b.

Aynı bilgiden Osmanlı İmparatorluğu'nun Londra Maslahatgüzarı olan Antonaki Ramadani'ye ait, içinde Osmanlı askeri kıyafetlerinin çizimlerinin bulunduğu arşivi bir katalog haline getiren J. H. Clark (1818, p. 8) da bahsetmektedir.

Başlığın bu kısmındaki metal kısmın hangi işlevde kullanıldığı konusunda fikir ayrılığı olduğu açıktır.¹² Bütün bu bilgiler dikkate alındığında bu kısmın, sair günlerde içine kaşık, resmî törenlerde ise rütbeye göre uygun bir kuş tüyü konulan günümüzdeki ordu şapkalarının ön kısımlarındaki sınıf ve statü belirten kokartlarla aynı işleve sahip oldukları söylenebilir.

Sonuç olarak yeniçerilerin kullandıkları börklerin biçimlerinin ve renklerinin rütbeye, göreve göre zaman içerisinde farklılaştığını söylemek mümkündür. Ancak Osmanlı ordusu içinde sade yeniçeri, bugünkü anlamıyla “er” olarak bulunan yeniçerilerin hepsi “ak” renkli tepe kısmı arkaya yatan keçeden imal beyaz renkli yeniçeri börkü giymişlerdir.

Saç ve Sakal Biçimi

Yeniçeriler başlarının tepesinde bıraktıkları küçük bir tutam hariç genellikle saçlarını kazıtmışlardır. Yeniçerilerin sakal bırakmamaları her ne kadar yasak olsa da yüksek rütbeliler bu kuralın dışında kalmıştır (Mahmut Şevket, 1983, s. 17). Başın tıraş edilmesi yeniçeriler tarafından uygulanan ilginç bir gelenek olmakla beraber neden yapıldığı sorusunun şimdilik kesin bir cevabı yoktur. Dolayısıyla bu konu tartışmaya açık bir alan olarak belirmektedir. Bu durumla ilgili Türk kültür tarihini konu alan çalışmalardan referansla birtakım çıkarımlar yapmak mümkündür.

Başın çevresini kazıyıp ortasında bir tutam saç bırakmak Orta Asya halklarından biri olan Proto-Moğol kavimleri arasında yaygın olup bu saç kesimi Mançurya'ya kadar uzanmaktadır. Ayrıca Kuzey Tatarlarının Müslüman Türkleri “taz-başlar” yani çıplak başlılar tabiriyle andıkları bilinmektedir (Mülayim, 2004, s. 70-73). Buna karşın önemli Türk toplulukları arasında olan Oğuzlar, Uygurlar ve Peçeneklerde uzun saç geleneği (Şahbaz, 2020, s. 1490-1507) bulunmaktaysa da Göktürklerde savaşa giden erkeklerin başlarının tepesinde bir tutam saç bıraktıkları bilinmektedir (Baştav, 1998, s. 207). Savaşta ölen erkeklerin bedenlerinin toplanması zor olduğundan en azından başlarının geri getirilebilmesi için böyle bir pratik uygulanmaktadır.¹³

Ayrıca Göktürklerde düşmana korku salmak için böyle bir saç kesiminin kullanıldığı bilinmektedir. (Baştav, 1998, s. 207).

Bu saç stilinin yeniçeriler tarafından da kullanıldığı, Sultan III. Ahmed'in (1703-1730) şehzadeleri için düzenlenen düğünün anlatıldığı Surnâme'de Levnî'nin çizdiği çanak yağması isimli minyatürde görülmektedir. Minyatürde çanaklara doğru koşan yeniçerilerden

¹² Alexander ve Dalvimart (1814, p. 34) kaşıklığın bakırdan yapıldığından bahsetmekteyse de söz konusu objenin farklı madenlerden de yapıldığı bilinmektedir.

¹³ Savaş alanında ölen kişilerin tüm bedenlerinin kaldırılarak yurda döndürülmesi askeri töre açısından elzem görülse de mümkün değildir. Dolayısıyla tüm vücut yerinde savaş meydanında ölenlerin sadece başları yurda getirilmiştir. Bu noktada anılan saç stili pratik bir uygulama olarak belirmektedir. Ortada bırakılan saçlardan tutularak daha fazla baş taşınabilir. Aynı zamanda daha fazla baş taşınabilmesi için saçlar kesilmiş böylelikle saçın hacmi de daraltılmıştır (Baştav, 1998, s. 207). Söz konusu saç stili ve savaş alanında ölen kişiler arasında bu şekilde bir bağ kurulması akla yakın gelmektedir.

biri tökezlerken betimlenmiş bu esnada da başındaki börk kafasından yere düşmüştür. Yeniçerinin başının neredeyse tamamı kazıtılmış ve tepede bir tutam saç bırakılmış olarak görülmektedir (Görsel 2).



Görsel 2: Surnâme’de yer alan ve çanak yağmasını gösteren minyatür. Vehbi, Surname-i Hümayun, TSMK, nr. 3593 (Atıl, 1999, s. 226.)

Gömlek, Dolama, Kuşak ve Baranî (Zemistanî)

Osmanlı döneminde yeniçerilerin kaftanlarının¹⁴ eteklerini bellerindeki kuşağa sıkıştırdıkları pek çok minyatürlü yazma eserde görülmektedir.¹⁵ Kuşağa etek sıkıştırılması hareketi kolaylaştırdığı için yapılmaktadır. Özellikle savaşların betimlendiği minyatürlerde yeniçerilerin dolamalarının bu şekilde olduğu görülmektedir.¹⁶ Ancak 17. yüzyılda dolamanın boyunun kısaldığı ve gelenek dışına çıkılarak kısa sipahi dolaması giyilmeye başlanmıştır (Uzunçarşılı, 1984, s. 268).

Bu kıyafetin tamamlayıcı parçalarından biri de yağmurluklardır. 17. yüzyılın başında yeniçerilerin mavi veya lacivert çuhadan bol yenli, içi astarlı barânî adı verilen yağmurlukları giydikleri bilinmektedir (Uzunçarşılı, 1984, s. 268-269). Bunlara zemistanî de denmektedir (Pakalın, 1971, s. 159).

Günümüzde bir askerin seferberlik sırasında taşıdığı malzemeler ve giydiği kıyafetler nasıl belirli bir standarttaysa o dönemlerde de seferber bir yeniçeri için de aynı durum geçerliydi. Buna göre 17. yüzyılda sefere giden bir yeniçerinin giyimi şu şekildeydi: Mavi çuhadan bir yağmurluk, bunun altına ön tarafı yine kadar düğmeli kollu bir dolama, bellerindeki kuşağa sokulmuş bir pala, omuzlarından geçen bir bağa asılı torbalarda yiyecek ve giyecek; bir ellerinde fitilli tüfek, diğerinde kollarına sardıkları fitil ve başlarında beyaz keçeleri (Uzunçarşılı, 1984, s. 271).

¹⁴ Sözü edilen bu yeniçeri üst giysisini İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Abdülkadir Özcan ve Murat Çelik cübbe olarak tanımlarken Mahmut Şevket Paşa kaftan olarak tanımlamaktadır. Bk. İsmail Hakkı Uzunçarşılı (1988). Osmanlı Devleti Teşkilatından Kapıkulu Ocakları. C. 1, Ankara: TTK Basımevi, s. 51; Abdülkadir Özcan (1993). Çorbacı. TDVİA. C. 8, İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi, s. 370; Murat Çelik (2021). Osmanlı İlmiye Sınıfının Kıyafet Normu ve Giysileri. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi, s. 77; Mahmut Şevket (1983). Osmanlı Askeri Teşkilatı ve Kıyafeti (haz. Nurettin Türsan ve Semiha Türsan). Ankara: K.K.K. Ankara Basımevi, s. 20. Bu noktada çalışmada Osmanlı döneminde yaşayan ve bir asker olan Mahmut Şevket Paşa'nın tanımlamasını kullanmak daha uygun görülmüştür.

¹⁵ Göktürklerden beri kullanılan, dolama adı verilen üst giysisi çoğunlukla kaftan olarak anılmaktadır. Bu giysinin biçimsel özelliklerine bakıldığında günümüzde giysiler için önemli olduğu bilinen kalıp bilgisinin erken dönemde geliştiği ve bedene uyabilmesi için gerekli olan yaka-kol oyuntularının bu kalıp bilgisi içerisinde yapıldığı anlaşılmaktadır (Guliyeva, 2020, s. 246). Oğuz Türklerinin de bele bir kemerle oturtulan ve desenlerle süslenmiş kaftan giydikleri bilinmektedir (Guliyeva, 2020, s. 246). Bu kaynaklardaki kıyafetlerin ekserisi astarsız, çeşitli renklerde ve farklı biçimlerde tasarlanmış önleri açık kıyafetlerdir. Yakasız ve arkası düz olan kaftanlar en sade model olarak dikkat çekmektedir. Düğmeli ve düğmesiz olabilen kaftanlar gövde, yen ve etek olmak üzere üç bölümden meydana gelmektedir. Ayrıca bunların önden, arkadan ve yandan etek ucundan başlayıp bel bölgesinde sonlanan yırtmaçlı modelleri olduğu anlaşılmaktadır. Selçuklu dönemine gelindiğinde kaftanın (dolama) çeşitli takılarla süslendiği görülmektedir. Bu dönemin üst giyiminde diz kapaklarına ya da topuklara kadar inecek şekilde tasarlanmış kaftanların günlük yaşantıda önemli bir yer kapladığı arkeolojik verilerden ve dönem kaynaklarından anlaşılmaktadır. Anadolu Selçukluları dönemi çinileri hakkında detaylı bilgi için bk. Rüçhan Arık (2000). Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları; Rüçhan Arık ve Oluş Arık (2007). Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri. İstanbul: Kale Grubu.

¹⁶ Şehzade Selim'in Belgrad'a giderken maiyeti ile birlikte tasvir edildiği minyatür (Ahmed Feridun, Nüzhet-i Esrârü'l-Ah-bâr der-Sefer-i Sigetvar, 1569, TSM, H. 1339, y. 16b); Haçova Savaşı'nın betimlendiği minyatür (Nâdirî Dîvân, 1605 civ., TSM, H. 889, y. 61b); 1513 Yenişehir Muharebesi'nin betimlendiği minyatür, (Selimnâme, TSM, H. 1597-9, 83b); Rodos Kuşatma'sının betimlendiği minyatür (Süleymannâme, H. 1517, 149a).

Çakşır ve Pabuç

Yeniçeri kıyafetlerinin üçüncü parçası çakşırdır. Çakşır, iç donu üzerine giyilen pantolona verilen isimdir. Bazı çakşırılar diz kapağından aşağısını örten kısmı birden daralmakta ve baldırı ayak bileğine kadar bir tozluk gibi sarmaktadır. Buna tozluklu çakşır adı verilmektedir. Başka bir çakşır türü de diz çakşırıdır. Bu tip çakşır diz kapağı altında sonlanmakta, ayak bileğine kadar olan kısma da bir tozluk geçirilmektedir. Yeniçeriler genellikle diz çakşırını kullanmaktadır. Çakşırılar çuhadan mamul olup renkleri deve tüyü ya da mavi olabilmektedir.¹⁷

Pabuç¹⁸ ise Osmanlı döneminde sahtiyandan yapılan, parmak aralarının bitiminin görüldüğü üstü açık bir ayakkabıdır. 16. yüzyılın başlarına ait belediye kayıtlarında sıralanan ayakkabı çeşitleri arasında yeniçeri pabucu da bulunmaktadır. Osmanlı döneminde halk, hükümdarlar dahil yüzlerce yıl boyunca mest¹⁹-pabuç, mest-terlik, pabuç-terlik, çizme-pabuç olarak içlik ve dışlık iki ayakkabıyı üst üste giymiştir (Görünür, 2014, s. 18-22).

Yeniçeri ocağı içinde farklı renklerde çizmelerin kullanıldığı, yüksek rütbelilerin, yay ve cemaat komutanlarının sarı, ağa bölüklerini yönetenlerin kırmızı, diğer küçük rütbelilerin siyah çizme giydikleri bilinmektedir (Uzunçarşılı, 1984, s. 271).

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Konar-göçer bir topluluk olan Göktürkler, keçe, yün, deri, kürk, Çin ipeğinden imal edilmiş ve börk, hırka, mintan, kaftan, çakşır, etük ya da çarık adı verilen giysiler kullanmışlardır (Esin, 1978, s. 107). Göktürk döneminde askerlerin, etek ucu yere kadar uzanan ve kolları dar kaftanlar giyindikleri bilinmektedir (Altınkılıç, 2020, s. 1103). Kaftan rütbeyi ifade eden çeşitli maden aplikelerle süslenmiş, silahların ve yiyeceklerin asılabildiği kalın deri bir kemerle bele oturtulmuştur (Ögel, 1978, s. 237). Moğolistan'ın Bulgan Eyaleti'nde 2011 yılında yapılan kazılarda keşfedilen ve 7. yüzyıla tarihlendirilen Meyhan Uul Kurganı'ndaki nişlerde duvar boyunca sıralanmış topraktan yapılma kadın ve erkek figürlerinin yoğun töreninin²⁰ bir canlandırması olduğunu belirtmektedir (Karcaubay, 2013, s. 64).

¹⁷ Çakşır askeri bir kıyafet parçası olarak yeniçerilerle özdeşleşmiştir. Öyle ki Reşat Ekrem Koçu (1969, s. 78), çakşır ile ilgili ilginç bir olay anlatmaktadır: "17. yüzyılın ilk yarısında yeniçeriler tarafından feci şekilde öldürülen Genç Osman'ın kan davasını güderek Doğu Anadolu'da isyan eden Abaza Mehmed Paşa ele geçirdiği yeniçerileri feci şekilde işkencelerle öldürtmeye başlamış. O taraflarda bulunan yeniçeriler de kıyafetlerini tebdil ederek İstanbul'a kaçır olmuşlar. Yolları tutmuş olan Abazalar yolcuları çevirirler, şalvarlarını sıyırarak bacaklarına bakarlardı; yeniçeriler diz çakşırını giydikleri için diz kapaklarından aşağısı üstüne nispetle güneş yanığı olurdu. Yeniçeri olmadığı halde diz çakşırını giymek itiyadında olan pek çok Anadolu köylüsü o yıllarda yeniçeridir diye Abazalar elinde öldürülmüşlerdir."

¹⁸ Küttükoğlu tarafından yayına hazırlanan 1640 tarihli narh defterinde yeniçeri pabucu hakkında "ulu ayak, orta ayak, kiçi ayak" gibi ayak ölçülerinin dışında herhangi bir malzeme ya da şekil bilgisi bulunmamaktadır. Aynı defterde mestler için "dört parmak boğazlı mest" biçiminde bir tanımlama yapılmaktadır (Küttükoğlu, 1999, s. 188-189).

¹⁹ Mest, yekpare ve yarıksız ayakkabıya verilen addır. Abdest alınırken üzerine mesh verildiği için tahrife uğrayarak meydana gelmiştir. Asıl Türkçesi "edik"tir. Mestin bir parça uzun konclusuna çizme denilir, bu da pabuçla giyilmektedir (Pakalın, 1971, s. 490).

²⁰ Yoğ törenleri Türk kültüründe defin sonrası yapılan dini bir törendir (Kaşgarlı Mahmud; Mandaloğlu, 2012, s. 213; Çoruhlu, 2004, s. 252).

Duvar kenarında dizili olan erkeklerin bir kısmının başlığı yeniçeri borkü gibi ense-
den aşağı doğru sarkmaktadır. Ayrıca Göktürklerle ait bazı taş kabartmalarda da bu başlık
tipine rastlanmaktadır (Ögel, 1978, s. 211; Çerezci, 2012, s. 24). Sözü edilen iki arkeolojik
veri, yeniçeriler tarafından da bir benzerinin kullanıldığı bu başlığın Orta Asya’da yaygın
olduğunu ortaya koymaktadır.

Selçuklu dönemine ait, giyim kuşam hakkında önemli bir kaynak niteliğinde olan
Varka ve Gülşah Mesnevisi’nin minyatürlü nüshalarına ve Kubadabad Sarayı çinilerine
bakıldığında bu dönemde kullanılan kıyafetlerin ana hatlarıyla daha önceki Türk top-
lumlarının kıyafetlerine benzedikleri açıkça anlaşılmaktadır. Minyatürlerle çinilerdeki
figürlerden yeniçerilerde görülen dolamanın eteklerini bele toplayarak giyme gelene-
ğinin Selçuklular döneminden itibaren var olduğu da anlaşılmaktadır (Görünür, 2010).
Dolayısıyla Türk toplumunun tarihi süreç içerisinde dahil olduğu inanç dairesi ve coğ-
rafi şartların getirdiği birtakım zorunluklar nedeniyle görülen farklılıkları dışında kıya-
fet kültürünün, İç ve Orta Asya’dan Anadolu’ya getirildiğini ileri sürmek yanlış olmaz.²¹
Osmanlı ordusunun seçkin kuvveti olan yeniçerilerin kıyafetleri büyük oranda Orta Asya
giyim kültürünü oluşturan öğelerin devamı niteliğinde olsa da İslam ve Anadolu gelenek-
lerinin etkisi de göz ardı edilmemelidir (Görünür, 2010).



Görsel 3: 1416 yılına tarihlenen İskendernâme nüshasında bulunan “Sultan I. Bayezid’in tahta
çıkışını ve culûs töreni”ni gösteren iki minyatür. (Bağcı ve diğerleri, 2019, s. 32.)

²¹ Öyle ki Melikşah’ın orduyu teftiş ettiği sırada Türk savaşçı kılığında 7000 Ermeni’yi ordu saflarından çıkarmıştır (Göksu, 2018, s. 43). Bu durum Türklerin askeri kıyafete verdikleri önemi göstermesinin yanı sıra kendilerine has bir kıyafet kültürü olduğunu ve bu konuda oldukça muhafazakâr davrandıklarını da açıkça ortaya koymaktadır.



Görsel 4: Külliyyat-ı Kâtibî’de “Sultanin Eğlencesi” isimli minyatür (And, 2002, s. 35.)

Rönesans Dönemi’nin resim teknikleri kullanılarak yapılmış, solak²² olabileceği düşünülen yeniçeri çizimi Venedikli ressam Gentile Bellini’ye aittir.²³ Bellini’nin model kullanarak yaptığı (Berk, 1953, ss. 143-160) eserleri minyatürlere göre gerçeğe daha yakın çizimlerdir. British Museum koleksiyonunda yer alan ve 1479-1481 yılları arasında yapılmış yeniçeri resmi (Passavant, 1836, s. 104-105; Waagen, 1854, s. 227; Capellen, 1985, s. 168; Cleave, 2007, s. 50), kıyafetin özelliklerini göstermesi açısından önemlidir (British Museum, Pp, 1.19). Resimde yeniçerinin giydiği keçenin yatırtma kısmı yoktur ancak konik başlığın sivri olan tepe kısmı arkaya doğru bükülmüştür. Buna benzeyen başlıklara Ahmedî’nin minyatürlü İskendernâme nüshalarından birinde de rastlanmaktadır (Görsel 3).²⁴

²² 1438 yılında II. Murad’ın Macaristan Seferi sırasında Osmanlı’ya esir düşerek 20 yıl boyunca Anadolu topraklarında kalan Macaristanlı György yaylarını solda taşıyan yeniçerilere solak dendiğini yazmaktadır (György, 2009 s. 59). Solaklar, yeniçeri Ocağı’daki 60,61,62 ve 63 numaralı ortalarından oluşan Kanuni Sultan Süleyman döneminde sayıları her bir orta için 80 iken sonrasında 100’e ulaşmış birliklerdir ayrıca cesur, uzun boylu, tecrübeli ve sözü dinlenir, hitabet kabiliyeti olan yeniçeriler arasından arasından seçilirlerdi (Uzunçarşılı, 1988, s. 218). Savaş meydanında dört Solakbaşı ile dört Kethüda ve dört Odabaşı hükümdarın atının yularına ve eteğine sıkıca yapışarak 400 kemankeş solak padişahı her taraftan çevirirler; bu halkanın dışını da yeniçeriler kuşatırlardı. Solakların başlarında üsküf olup kaftanları beyaz, etekleri bellerine sokulmuş ellerinde yay ve bellerinde okluk (tırkeş) vardı, zırh gömlekliyidiler (Uzunçarşılı, 1988, s. 219-222). Eyyübi Kanun-nâmesi’nde solakların çorbacı gibi süpürge giydikleri, alay olduklarında beyaz gömlek, dört yenli kaftan giydikleri yazılıdır. İki yene ellerini geçirip iki yeni de bellerine sokarlardı ve ayrıca ellerinde yay bellerinde kubur ile mükellef oklar götürdükleri yazılıdır (Pul, 2020, s. 1012). Nicolas de Nicolay da güçlü ve yetenekli, en iyi ok atanlar arasından seçildiklerini, bellerinde pala bulunduğunu, her an ok atmaya hazır bir şekilde altın yaldızlı bir yayı da ellerinde hazır bulundurdıklarını ve padişahın güvenliğini sağladıklarını belirtir (Nicolay, 2014, s. 204). Osmanlı’nın klasik dönemine ait olan bu anlatılar erken dönem ile ilgili olarak çok az ipucu vermektedir. Minyatürlere bakıldığında da solakların 15. yüzyıldan sonra farklı başlıklar kullandıkları görülmektedir.

²³ Bellini’nin 1479-1480 yıllarında İstanbul’da bulunduğu bilinmektedir (Eyice, 1973, s. 18).

²⁴ 1562-1583 yılları arasına tarihlenen Firdevsi’nin Şehnâme’sinin Osmanlı sultanına hazırlandığı düşünülmektedir. Ancak eserin sonundaki minyatürde resmedilen geçit töreninde ordunun başındaki komutanın ve yanındaki askerlerin kıyafetleriyle başlıklarının Osmanlı kıyafetlerini belli belirsiz anımsatan bir tarzda yapılması Şirazlı sanatçıların Osmanlı yeniçeri kıyafetleri hakkında çok kesin bilgilere sahip olmadıklarını düşündürmektedir (Uluç, 2006, s. 504). Fakat Ahmedî’nin İskendernâme’sinde bu durum farklıdır. Sultan I Bayezid’in culûs töreninin resmedildiği minyatürde ucu kıvrık başlıkların Bellini’nin

İlerleyen dönemde solakların başlıklarının değiştiği minyatürlerde görülmektedir. Örneğin Nadirî Divanı'nda (TSMK. H. 889) "Cuma namazına giderken halkın III. Murad'a dilekçelerini uzatması" adlı minyatürde (And, 2014, s. 184) sultanın sağ tarafından birer sıra halinde bulunan solakların başlıkları Bellini'nin çiziminden oldukça farklıdır.

1450-1480 yılları arasında yapıldığı kabul edilen Külliyyat-ı Kâtibî'de (Çağman, 1976, ss. 333-346) bulunan minyatür, başlığın farklı bir biçiminin 15. yüzyılın üçüncü çeyreğinde kullanıldığını göstermektedir. Minyatüre göre başlığın tepe kısmı arkaya doğru kıvrılmakta ve ensede sonlanmaktadır (Görsel 4).



Görsel 5: Bellini sonrasına tarihlenen ve gündelik hayat içerisinde yeniçerileri gösteren bir çizim. Kâğıt üzerine mürekkep 21,2 x 31,4 cm British Museum nr: 1895,0915.805 (drawing | British Museum)

Başlıkla ilgili Âşık Paşazâde Tarihi'nin 170. bölümü önemlidir. Osmanoğulları zamanında yaşayan dervişler, alimler, sâlih insanlardan bahsedilen ve soru cevap şeklinde ilerleyen konuşmanın sonunda konu, yeniçeriler tarafından kullanılan börkün Hacı Bektâş-i Velî'den kaynaklanıp kaynaklanmadığına gelmektedir. Kaynağa göre Hacı Bektâş-i Velî'nin el verdiği Bâciyân-ı Rum'dan olan Hatun Ana'nın (Bayram, 1981, ss. 457-472) müridi Abdal Musa Orhan Gazi döneminde gazaya katılmış, yeniçerilerin birinden savaşta kullanmak üzere bir börk (başlık) istemiştir.²⁵ Bunun üzerine bir yeniçeri başındaki külâhı

çizimiyle karşılaştırıldığında gerçeğe oldukça yakın olduğu söylenebilir. Dolayısıyla 15. yüzyılın ilk yarısında yeniçerilerin elif börk ya da sukarlaç börk olarak tanımlanan, uç kısmı hafifçe kıvrılmış külâh biçiminde bir başlık kullandığı ve tarihi süreç içerisinde başlığın biçim değiştirerek omuzları örten yatırtma kısmının ortaya çıktığı anlaşılmaktadır.

²⁵ Âşık Paşazâde, eserinde Abdal Musa'nın bir yeniçeriden başlık istediğini yazmışsa da olayın yaşandığı tarihte Yeniçeri

Abdal Musa'ya vermiştir. Savaştan sonra memleketine bu başlıkla dönen Abdal Musa'ya başındakinin ne olduğu sorulur. O da buna elif börk dendiğini söyler. Bu diyalogu aktaran kişi yemin ederek yeniçerilerin başındaki tacın aslının bu olduğunu (elif börk) ve Hacı Bektâş-ı Velî ile herhangi bir ilgisinin bulunmadığını beyan eder (Âşık Paşazâde, 2003, s. 299).

Âşık Paşazâde'de geçen bu tasvir dikkate alındığında elif börkün biçimsel olarak önceki dönemlerde Türkler tarafından kullanılan sukarlaç börk ile benzediği söylenebilir. Bellini'ye ait çizimde de buna benzer bir başlık görülmektedir. Aynı yıllarda yapıldığı bilinen ve British Museum koleksiyonunda bulunan Bellini sonrasına atfedilen bir başka çizimde yer alan figür de Bellini'nin çizimindekiyle benzer başlığa sahiptir (Görsel 5). Yalnız ikinci çizimdeki başlıklarda tepeye doğru sivrilmiş kısım arkaya yatırılmıştır. Bu çizimlerden başlığın yatırtma kısmının erken dönemde omuzları örtecek genişlikte olmadığı, ilerleyen süreçte genişletildiği ileri sürülebileceği gibi ikinci çizimdeki yeniçerilerin başka görevlerde olması da muhtemeldir. Görselde sağ tarafta bulunan ve sol kolu üzerinde bir avcı kuş bulunan yeniçeri tasviri bu kişinin doğancıbaşı, atmacacıbaşı ya da şahincibaşı olduğunu düşündürmektedir. Dolayısıyla "solak" görevindeki yeniçeri ile aynı başlığı kullanması beklenemez.



Görsel 6: Bellini'nin yeniçeri çizimi. Kâğıt üzerine mürekkep 21,5 x 17,5 cm British Museum nr: Pp, 1.19 (drawing | British Museum)

Ocağı henüz yoktur. Dolayısıyla Abdal Musa bu başlığı muhtemelen başka birliğe mensup bir askerden istemiş olmalıdır.

Bellini'nin çiziminde görülen figürün üstündeki yakalı dolamanın omuz kısmından arkaya doğru kol gibi sarkan yenler görülmektedir (Görsel 6). Bel kısmında bir kuşakla vücuda oturtulan dolama boyundan bele kadar inen düğme sırasına sahiptir. Kuşağın²⁶ sağ tarafında sadak, sol tarafında kılıç ve yay bulunmaktadır.

Figürün dolamanın içine giydiği gömleğinin kolları uzun ve dökümlüdür. Bağdaş kurmuş şekilde tasvir edilen figürün alt giyimine dair herhangi bir yorumda bulunmak dolamanın uzunluğundan dolayı bu tasvir özelinde mümkün değildir. Resmedilen yeniçerinin ayakkabısının taban kısmı görünmektedir. Buna göre ayakkabının ucu sivri ve altı kabara-lıdır.

16. yüzyılda yazıldığı bilinen Nicolas de Nicolay (1968, s. 77)'ın *The Nauigations into Turkie* adlı kitabındaki çizimde yeniçerinin kısa kollu önden düğmeli bir dolama giydiği görülmektedir (Görsel 7). Başındaki keçenin ön kısmındaki kaşıklıkta bulunan iki adet tüy oldukça abartılıdır. Dolamanın yan taraflarında yani kol kısmında uzun yenler görülmektedir. Bunlardan biri figürün sol kolunun altında kuşağa takılmış diğeri ise serbest bırakılmıştır. Yeniçerinin kuşağının bir bölümü sol taraftan aşağı doğru sarkıtılmıştır. Desenli olduğu görülen kuşağın uç kısmının püsküllü olduğu görülmektedir. Figürün elindeki sair günlerde şehirde kullandığı asa bulunmaktadır. Dolayısıyla Bellini'nin çizimiyle Nicolay'ın çizimi, başlık dışında birbiriyle örtüşmektedir. Nicolas de Nicolay'ın çizimlerinin Osmanlı giysi tarihi için önemli kaynaklardan biri olduğu düşünülürse buradaki yeniçerinin törenlerde giyilebilecek türde bir kıyafetle resmedildiğini ileri sürmek yanlış olmaz. 17. yüzyıl Osmanlı kıyafetlerinin çizimlerinin bulunduğu, Stanislaw Kostka Zamoyski'nin satın alarak Avrupa'ya götürdüğü ve günümüzde Biblioteka Ordynacji Zamojskiej'de bulunan kıyafet albümü (*Costumes tures.*, , [ca 1600-1699] | Polona), Flaman asıllı ressam Jean Baptiste Van Mour tarafından yapılan albümle (Van Mour, 1980), 17. yüzyılın başında İstanbul'dan Claes Ralamb tarafından satın alınan ve günümüzde İsveç Milli Kütüphanesi'nde bulunan kıyafet albümünde de aynı benzerlik söz konusudur (*Rålamb Book of Costumes.* | Library of Congress (loc.gov)).²⁷

²⁶ Fransız seyyah Thevenot (2009, s. 63) bu kuşakların altın ve gümüş işlemeli ipekten mamul olanlarının da bulunduğunu, sivillerde kuşağın her iki yanından birer mendille bir tütün kesesinin sallandığını, kuşağın iç kısmına da para ve lüzumlu şeyler konduğunu, genellikle kuşakta iki hançer taşındığını belirtmektedir. Aynı müellif, hançerlerin bazılarının çok kıymetli taşlarla süslü olduğunu belirttiği gibi bazılarının çok kıymetli olan balık dişi ile süslü olduğunu yazmaktadır. Bunun yanı sıra devletin resmi görevlileri önemli günlerin dışında altın ya da gümüş işlemeli kumaştan kıyafet giymezler sair günlerde sade kumaşlardan dikilme elbise giyerlerdi. Bunun sebebi de 16. yüzyılda Ebusuud Efendi'nin fetvalarında yazdığına göre altın ve gümüş işlemeli kumaşlar ve ipeğin erkeklere dinen yasak olmasıydı (Düzdağ, 1972, s. 186).

²⁷ Telif hakkından dolayı söz konusu arşivlerden görsel paylaşımamaktadır. Dolayısıyla katalogların sadece online erişim adresleri verilmiştir.



Görsel 7: Nicolay'ın yeniçeri gravürü (Nikolay, 1968, s. 77.)



Görsel 8: 1- Mundy Albümü, yeniçeri. British Museum, Env. No: 1974-6-17-013.1610 (And, 2018, s. 192). 2- Mundy Albümü, solak. British Museum Env. No: 1974-6-17-013.11 (Use this image 1043590001 - | British Museum)

1618 tarihli Peter Mundy Albümü’nde bulunan solak ve yeniçeri tasvirleri incelendiğinde kullandıkları başlıkların oldukça farklı olduğu görülmektedir (Görsel 8).

Sultan III. Ahmed’in şehzadeleri için düzenlenen düğünün anlatıldığı Surnâme’de Levnî tarafından çizilen, çanak yağmasının tasvir edildiği minyatürde kendilerine sunulan tabaklara doğru koşan yeniçerilerin dolamalarının 18. yüzyılda farklı renklerde olduğu, yaka kısımlarından başlayan düğmelerin bele kadar devam ettiği ve önceki dönemlerde görülen yenlerin yerine dolamalara kol dikildiği görülmektedir. Bu örnekler göz önüne alındığında tarihi süreç içerisinde birkaç detay dışında yeniçeri kıyafetinde çok büyük bir değişimin olmadığı söylenebilir.

Yeniçeri kılığında dikkat çeken ayrıntılardan biri de saç tipidir. Başın tepesinde bir tutam saç bırakıp diğer taraflarının kazındığı tıraş biçiminin eski Türk kavimlerinden Göktürklerde de askerî amaçlarla kullanıldığından daha önce bahsedilmişti. Dolayısıyla buradaki saç tipinin aynı milli kültüre sahip Osmanlılar arasında da bilinmesi ve kullanılması oldukça doğaldır. Ayrıca manevi kültür açısından da saç tıraşı oldukça önemlidir. Örneğin Anadolu’da Hacı Bektaş Velî’ye intisap edenlerin başlarının tıraş edildiği bilinmektedir (Şenzeybek, 2012, s. 139-174). Yeniçerilerin de Hacı Bektaş Velî’ye bağlı oldukları bilindiğinden söz konusu saç tipini kullanmaları bir intisap göstergesi²⁸ olarak düşünülebilir.

Birçok yabancı seyahatname yazarının tasvir ettiği yeniçeri kıyafeti çoğunlukla sarayın önemli günlerinde gerçekleşen yürüyüşlerde gördüklerinden oluşmaktadır. Az da olsa savaş esnasında onları gören ve kayda alan yazarlar da vardır. Bu noktada Guilliatière ve Gerlach’ın ifadelerine değinmek yerinde olacaktır. 1669 Kandiya Savaşı’na katılan Guilliatière yeniçerileri şu şekilde anlatmaktadır;

“Silahları çok parlak olup insanın gözlerinin kamaştırıyordu. Yeniçerilerin bakışlarındaki keskinlik, duruşlarındaki azamet onların savaşta başarısını önceden haber veriyordu. Onların dolamaları yepyeni olup biçimi pek iyi idi. Selanik kumaşından yapılmıştı. Bunu iki aydan fazla giymezler. Her yıl sultan onlara bir dolama verir. Bu onlara Şevval ayında teslim edilir. Büyük bayrama (Kurban Bayramı) kadar temiz ve düzgün olsunlar diye. Ancak yeniçeriler, kutsal günlerde (bayramlarda) giydikleri uzun külahlarını savaşta giymemişlerdi. Savaşırken bu uzun külahlar kullanışsız olacaktı. Şimdi yeniçeriler başlarına sadece renkli kumaştan veya yünden yapılmış bir başlık giymişlerdi. Bu takkenin kenarına mendilleri ile rulo yapmışlar, türban görünümü vermişlerdi. Yeniçerilerin sakalı yoktur.” (Üçel-Aybet, 2010, s. 137-138).

16. yüzyılda Osmanlı sarayında bulunan Stephan Gerlach da yeniçeriler ile ilgili şu ifadelerle yer vermektedir;

“Buradan hiç kimse yanında bir yeniçeri almaksızın dışarı çıkamıyor. Yeniçeriler bizdeki “trabanten” (mızraklı muhafız) denilen koruma askerleri görevini yerine getiriyorlar. Türk

²⁸ Ahîlerin Osmanlı ordusunun temelini atmış oldukları ihtimalinden yola çıkan Giese (2000, s. 149-175), yeniçerilerle Bektaşilerin ilişkilendirilebileceği genel kabulünün aksine bu grubun Ahîlerle ilişkilendirilebileceğini ileri sürmektedir. Giese öne sürdüğü fikirde haklı bile olsa Ahî teşkilatına yeni katılanların saçlarının kazındığı bilinmektedir. Dolayısıyla yeniçeriler ile hangi teşkilat arasında bağ kurulursa kurulsun saç stiline bir intisap göstergesi olduğu fikri değişmemektedir.

hükümdarlarının en iyi savaşçıları ve tüfekçileri yeniçerilerdir. Ellerinde büyük değnekler taşıyorlar, başlarında beyaz keçeden yapılmış tuhaf biçimli külahlarının arkasındaki uzantı omuzlarına kadar iniyor; ön tarafında, alınları hizasında gümüş ya da altından yapılmış ve çeşitli değerli taşlarla bezenmiş, dar, uzun bir takı bulunuyor. Uşaklar kırmızı, yeşil ve sarı renklerde gömlekler giyiyorlar kafalarında da sarı renkte, tepesi yüksek ve üzerinde maden veya gümüşten yapılmış kılıf içinde kalın bir tüy demeti (sorguç) ile süslü bir başlık taşıyorlar.” (Gerlach, 2010, s. 57-58)

Bu ifadeler yeniçerilerin börklerinin bulunulan ortama göre farklılık arz ettiğini açıkça ortaya koymaktadır. Önemli günlerde daha farklı ve şatafatlı bir börk taktıkları savaş zamanlarında ise başlıklarını değiştirdikleri bilinmesine karşın kıyafetin²⁹ diğer öğeleri hakkında böyle bir bilgi yoktur. Dolayısıyla en çok önem verilen ve ayırt edici parçanın başlık olduğu ileri sürülebilir. Başlık ile ilgili en önemli detay alın kısmında yer alan maden haznedir. Kavanin-i Yeniçeriyen adlı eserle, Pakalın ve Alexander ile Dalvimart’ın keçenin önünde bulunan hazneyle ilgili verdikleri bilgilerden yola çıkarak bu parçanın farklı madenlerden yapıldığı sonucuna ulaşılmaktadır. Bu hazneye özel günlerde tüy, savaş zamanlarında ise kaşık koyulduğu tarihi kayıtlardan anlaşılmaktadır. Yeniçeri göreneklerinde kaşık yoldaşlığına oldukça önem verildiği düşünüldüğünde savaşta bu haznede kaşık taşımak hem psikolojik hem de manevi olarak güçlü hissedilmesini sağlamış olabilir.

Yeniçerilerin silahları ise ancak savaşa giderken üzerlerinde olmuştur. Bu silahların yine ordu içerisindeki ya da saray içerisindeki görevlere göre değiştiği söylenebilir. Sair zamanlarda sadece ellerinde tokmağı gümüş kaplı bir asa taşımışlardır (Üçel-Aybet, 2010, s. 139-140).

Sonuç

Sonuç olarak yeniçeri neferinin kıyafeti başındaki börkü, iç gömleği, dolama, kuşak, çakşır ve yemeniden oluşan bir kıyafet şeklinde tanımlanabilir. Bu parçalar arasında başlık kahramanlıkları gösteren tüylerle süslü olabilmekte, kaşıklık da yeniçerinin maddi durumuna göre değerli taşlarla süslenmiş altın ya da bakırdan yapılmaktadır. Dolamaların renkleri ise zaman içerisinde farklılıklar göstermektedir. Yeniçerilerin kıyafetlerinin yüz yıllar boyunca temel parçalarının değişmediğini söylenebilir. Zaman zaman padişahların tercihleri doğrultusunda dolamaların ve çakşırların renklerinin değiştiği görülmekteyse de başlıkların temelde aynı kaldığı anlaşılmaktadır.

McLean’ın da ifade ettiği gibi devşirme olan bu askerler özellikle uzun boylulardan seçilmektedir. Boyunun ortalamanın üstünde olduğu düşünülen bir piyade askeri bahse konu olan kıyafetiyle savaş meydanının oldukça heybetli görünmüş olmalıdır.

²⁹ Osmanlı İmparatorluğu’nda kullanılan askerî üniformalarla ilgili McLean (1933, s. 13-14) Londra’da kaleme aldığı Türk Askeri Kıyafetleri isimli eserinin önsözünde Türklerin askerî kıyafetlerinden “Muhteşem bir sarık, zengin ve iri katları ile başı sarmakta genelde kıymetli kumaştan ve enfes güzellikte olan bol ve sarkık bir kaftan vücut ve endamı kaplamakta güzel bir kuşak ile bel tarafı sarılmakta yatağan, hançer, piştovlar ve diğer silahlar kuşağın arasına sokulmakta ve gayet değerli Şam işi palanın kumaştan sarmakta olduğu görülmektedir.” ifadelerine yer vermiştir. Buradaki ifadelerden söz konusu üniformaların özenle ve bilinçli bir şekilde tasarlandığı sonucuna varılabilir. Dolayısıyla yeniçeri kıyafetleri de bu bağlamda düşünülmelidir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli bir askerî birliğinin en belirgin özelliği olan bu kıyafet Yeniçeri Ocağı kapatıldıktan sonra tamamıyla ortadan kalkmıştır.

Âşık Paşazade Tarihi'nde erken dönemde yeniçeriler tarafından giyilen başlıktan “elif börk” olarak bahsedilmesi başlığın “elif” harfi gibi uzun olduğuna işaret etmektedir. Buna göre Bellini'nin çizimindeki Solak görevindeki yeniçerinin başına taktığı börk bu biçime çok yakın olarak değerlendirilebilir. Öte yandan Kaşgarlı Mahmud'un sukarlaç börkü uzun külah ve kıdıklık börkü de kenarlı külah olarak tanımlaması en azından biçimsel açıdan yeniçerilerin kullandıkları börklerin kökenlerinin bu iki başlığa dayanabileceğini göstermektedir.

Yeniçerilerin dolama olarak adlandırılan üst giysisi hakkında kavram karmaşası olduğu görülmektedir. Bu giysinin cübbe ve/veya kaftan olarak tanımlandığı görülmüştür. Elbisenin türü hakkında ayrı görüşler olsa da “dolama” adının ortaya çıkışının giyim tarzından kaynaklandığı yönünde fikir birliği oluşmuştur.

Dolayısıyla yeniçeri kıyafetinin Osmanlı'nın erken dönemlerinde ortaya çıktığı ve genel hatlarını koruyarak yeniçerinin rütbesinin/görevinin değişmesiyle beraber detaylarda farklılaşmalarla yeniçeri ocağı kapatılana kadar kesintisiz olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

Araştırma ve İnceleme Eserler

- Alexander W. & Dalvimart O. (1814). Picturesque Representations of the Dress and Manners of the Turks: Illustrated in Sixty Coloured Engravings, with Descriptions. London: Printed For James Goodwin, 239, Upperthames-Street, By W. Lewis, Finch-Lane, Cornhill.
- Altıncılıç A. E. (2020). Göktürk Giyim Kuşamının Plastik Sanatlarda Değerlendirilmesi. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 7(53), 1101-1110. <http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.1853>
- And M. (2018). Osmanlı Tasvir Sanatları 2: Çarşı Ressamları. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And M. (2014). Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arık R. & Arık O. (2007). Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri. İstanbul: Kale Grubu.
- Arık R. (2000). Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Âşık Paşazade (2003). Osmanogulları'nın Tarihi (Kemal Yavuz ve M. A. Yekta Saraç Çev.). Ankara: K Kitapları.
- Atıl E. (1999). Levni ve Surname Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü. İstanbul: Koçbank Yayınları.
- Balta N. (2014). Anadolu Kadın Başlıkları. Ankara: Erek Matbaacılık.
- Baştaş Ş. (1998). Büyük Hun Kağanı Attila. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bayram M. (1981). Anadolu Selçukluları Devrinde Anadolu Bacıları (Bâciyân-ı Rum) Örgütü'nün Kurucusu Fatma Bacı Kimdir? *Belleten*, 45(180), 457-472. <http://dx.doi.org/10.37879/belleten.1981.457>
- Berk N. (1953). Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Ankara: Feyz ve Güney Matbaası, 143-160.
- Clark J. H. (1818). The Military Costumes of Turkey. London: Thomas McLean.
- Çağman F. (1976). Sultan Mehmet II Dönemine ait bir Minyatürlü Yazma: Külliyyat-ı Kâtibi. *Sanat Tarihi Yıllığı*. 6, 333-346.
- Çelik M. (2021). Osmanlı İlmiye Sınıfının Kıyafet Normu ve Giysileri. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi.
- Çoruhlu Y. (2011). Erken Devir Türk Sanatı. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- De Ferriol M., & Van Mour J. B. (1980). 18. Yüzyılın Başında Osmanlı Kıyafetleri (Şevket Rado Haz., Cenap Yazansoy Çev.). Tıpkı Basım, İstanbul: Apa Ofset Basımevi.
- De Nikolay N. (1968). The Navigations into Turkie (Thomas Washington Trans.). Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum; New York: Da Capo Press.
- De Thévenot J. (2009). Joseph de Thévenot Seyahatnamesi (Stefenos Yerasimos, çev. A. Berktaş Ed.). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Doerfer G. (1963). Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen. C. 2, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.

- Düzdağ E. (1972). Şeyhülislâm Ebussuud Efendi Fetvaları Işığında 16. Asır Türk Hayatı. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Esin E. (1978). İslamiyet'ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslam'a Giriş. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Esin E. (1992). Börk. TDVİA. C. 6, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 327-328.
- Eyice S. (1973). Sultan Cem'in Portreleri Hakkında. Belleten, XXXVII(145), 1-49.
- Gerçek Ş. (2012). Divânü Lûgati't Türk'te Giyim-Kuşam ve Süslenme ile İlgili Söz Varlığı ve Bu Söz Varlığının Tematik İncelenmesi. Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi, 7(13), 175-188.
- Gerlach S. (2010). Türkiye Günlüğü (1573-1576) (Türkis Noyan Çev.), C. 1, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Giese F. (2000). Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluşu Meselesi. Oktay Özel ve Mehmet Öz (Ed.), Söğüt'ten İstanbul'a: Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu Üzerine Tartışmalar (ss. 149-175). Ankara: İmge Yayınları.
- Göksu E. (2018). Türkiye Selçuklularında Ordu. Ankara: TTK Yayınları.
- Görünür L. (2010). Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminden Kadın Giysileri-Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu. İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi.
- Görünür L. (2014). Pabuç: Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonundan. İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi.
- Guliyeva M. (2020). Horasan'dan Anadolu'ya Oğuz Türklerinin Giyim Kuşamı (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Gül A. (2022). Bir Efsanenin Gücü: Yeniçeri-Bektaşılık Münasebetinin Tarihi Gelişiminin İncelenmesi. Tarih Dergisi, 77(2), 107-163. <https://doi.org/10.26650/iutd.1080819>
- Karadeniz, H. B. (2006). Osmanlı-Hacı Bektaş Veli İlişkisi veya "Ak Börk" Meselesi. Akademik Bakış: Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi, 8, 1-9.
- Karcaubay S. (2013). Göktürk'ün Toprak Halkı. Atlas Dergisi, 238, 62-81.
- Kaşgarlı Mahmud (1985). Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi (Besim Atalay Çev.). Ankara: TDK Yayınları.
- Kavanin-i Yeniçeriyan (Yeniçeri Kanunları) (2011). Tayfun Toroser Haz., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayını.
- Kemal (2001). 15. Yüzyıl Tarihçilerinden Kemal Selâtin-nâme (1299-1490) (Necdet Öztürk Haz.), Ankara: TTK Yayınları.
- Koçu R. E. (1969). Türklerde Giyim Kuşam Sözlüğü. İstanbul: Sümerbank Yayınları.
- Kökrek M. (2019). Börk Bir Başlığın Tarihi Serüveni ve Edirne'deki Börklü Mezar Taşları, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Köse S. (2018). Eski ve Orta Türkçe Metinlerindeki Kıyafet Adları ve Dil İncelemesi (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Küçükyağcı E. (2018). Turna'nın Kalbi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Macaristanlı György (2009). Türkler: Türklerin Gelenekleri, Göreneklere ve Hınkıkları Üzerine İnceleme (Lale Aslan Özcan Çev.). İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Mahmut Şevket Paşa (1983). Osmanlı Askeri Teşkilatı ve Kıyafeti (Nurettin Türsan ve Semiha Türsan Haz.). Ankara: K.K.K. Ankara Basımevi.

- McLean T. (1933). XVIII'nci Asırda Türk Askeri Kıyafetleri (Muharrem Feyzi Çev.). İstanbul: Zaman Kitaphanesi.
- Mehmed Neşri (2014). Kitâb-ı Cihan-nümâ (Faik Reşit Unad ve Mehmed A. Köymen Haz.). C. 1, Ankara: TTK Yayınları.
- Meyer zur Capellen J. (1985). Gentile Bellini. Stuttgart: Steiner Verlag Wiesbaden.
- Mülayim S. (2004). Selçuklu İkonografisinde Saç. Emine Gürsoy Naskali (Ed.), Saç Kitabı, 70-73, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Nicolle D. (1995). The Janissaries. Oxford: Osprey Publishing.
- Oktay Çerezci J. Ö. (2012). Göktürk Devri Pişmiş Toprak Figürinleri. Yaşar Çoruhlu, Halenur Katipoğlu, Jale Özlem Oktay Çerezci (Ed.), I. Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi Bildiri Kitabı, 19-34, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Ögel B. (1978). Türk Kültür Tarihine Giriş. C. 5, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özcan A. (1993). Çorbacı. TDVİA. C. 8, İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi, 369-370.
- Pakalın M. Z. (1971). Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü. C. 1, İstanbul: MEB Yayınları.
- Passavant J. D. (1836). Tour of a German Artist in England. Vol. 2, London: Saunders and Otley.
- Pul A. (2020). Yeniçeri Teşkilâtına Dair Bir Risale (Değerlendirme-Karşılaştırmalı Metin). Belleten, 84 (301), 983-1044.
- Süslü Ö. (1989). Tasvirilere göre Anadolu Selçuklu Kıyafetler. Ankara: AKM Yayınları.
- Şahbaz M. (2020). İslamiyet Öncesi Türklerde Saç Kültürü. Tarih Okulu Dergisi, XLVI, 1490-1507. <http://dx.doi.org/10.29228/Joh41834>
- Şenzeybek A. (2012). Hacı Bektaşî Velî'ye Atfedilen Yeni Bir Risale Tırâşnâme-i Hacı Bektaş El- Horosânî. Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi, 7(13), 139-174.
- Uçar İ. (2015). Divânu Lugâti't-Türk'te Yer Alan Okçuluk Terimleri ve "yük-yüğ" Sözcüklerinin Kullanımı Üzerine. JASSS, 38, 85-90. <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS3026>
- Uluç L. (2006). Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar-XVI. Yüzyıl Şiraz El-yazmaları. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Uzunçarşılı İ. H. (1988). Osmanlı Devleti Teşkilatında Kapıkulu Ocakları. C. I-II. Ankara: TTK Yayınları.
- Üçel-Aybet G. (2010). Avrupalı Seyyahların Gözüyle Osmanlı Ordusu (1530-1699). İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Van Cleave C. (2007). Master Drawings of the Italian Renaissance. Cambridge: Harvard University Press.
- Waagen G. F. (1854). Treasures of Art in Great Britain. Vol. 1, London: John Murray.

Arşiv Kaynakları

T. C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi

- BOA. DVNSMHM.d. 2/68, 7 Rebiü'l-Evvel 963/20 Ocak 1556.
- BOA. DVNSMHM.d. 29/62, 25 Ramazan 984/16 Aralık 1576.
- BOA. DVNSMHM.d. 43/41, 18 Rebiü'l-Evvel 988/3 Mayıs 1580.
- BOA. DVNSMHM.d. 122/406, 29 Şaban 1126/9 Eylül 1714.

British Museum Arşivi

British Museum, Pp, 1.19. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Pp-1-19 (Erişim: 29.04.2024).

Biblioteka Ordynacji Zamojskiej Arşivi

Costumes turcs. <https://polona.pl/preview/f48e1193-7991-43e2-8fb2-391496b80c6f> (Erişim: 21.05.2024).

İsveç Milli Kütüphanesi Arşivi

Rålamb Book of Costumes. <https://www.loc.gov/item/2021668152/> (Erişim: 21.05.2024).

Kunsthistorisches Museum Wien

Env. no. Hofjagd- und Rüstkammer (Saray Avcılığı ve Cephanelik) Koleksiyonu, C 135f (yaklaşık 1550).

ARİŞ

Sayı/Issue: 25

Aralık/December 2024

<https://aris.gov.tr>

Başvuru/Submitted: 06.08.2024

Kabul/ Accepted: 31.10.2024

DOI: 10.32704/akmbaris.2024.197

Araştırma Makalesi/Research Article

Kırsal Mimari Miras Araştırması: Çavdarhisar Evleri*

A Rural Architectural Heritage Research: Çavdarhisar Houses

Kasım İnce** - Mustafa Ekmekci***

Öz

Kütahya'nın Çavdarhisar ilçe sınırları içinde yer alan Aizanoi Antik Kenti'nde 2011-2020 yılları arasında yürütülen arkeolojik kazı çalışmalarının yanı sıra 2012-2015 yılları arasında Türk İslam Dönemi araştırmaları da yapılmıştır. Bu araştırma kapsamında eski ilçe merkezini oluşturan dört mahallede, saha ve ofis olmak üzere iki aşamalı olarak ilerleyen faaliyetler gerçekleştirilmiştir. Bunlardan saha faaliyetleri sırasında karşılaşılan örneklerin yerinde tespiti yapılmış, plan-kroki örnekleri alınmış ve fotoğrafları çekilmiştir. Sahadan elde edilen ham veriler, ofis çalışmaları sırasında işlenerek kendi içinde gruplara ayrılmış ve envanter numarası verilerek arşivlenmiştir. Çalışmaların tamamlanmasının ardından toplam üç cami, yirmi beş ev, yirmi beş tahıl ambarı ve on fırının tespiti yapılmıştır. Belirlenen kültür varlıklarının sayısal dağılımına bakıldığında önemli bir bölümünü evlerin oluşturduğu görülür. Moloz taş malzemeli yığma duvarlar ile yer yer hımış duvarlar kullanılarak inşa edilen evler, zemin ve birinci kattan meydana gelmektedir. İç ve dış sofalı plan tipindeki evlerin dışarıdan sade görünümüne karşın içeride oldukça kaliteli ahşap işçiliğe sahip yüklük, dolap, tavan gibi mekân öğeleri bulunmaktadır. Bu çalışmada mahallelerin meydana gelmesinde önemli bir rolü olan ve antik kent ile iç içe geçmiş yerleşimin dokusunu oluşturan Çavdarhisar evleri ele alınmıştır. Kırsal mimari mirasın önemli örneklerinden olan Çavdarhisar evlerinin plan, cephe ve süsleme açısından değerlendirmeleri yapılarak karakteristik özellikleri üzerinde durulmuştur. İncelenen yirmi beş evin on üçü dış sofalı, on ikisi iç sofalı (karniyarık) plan tipinde olduğu tespit edilmiştir. İç sofalı plan tipindeki evlerde bu plan tipinin farklı varyasyonları görülmezken dış sofalı plan tipinde beş farklı uygulamayla karşılaşılmaktadır. Evlerin sokağa bakan cephelerinin kat çıkması şeklinde ileriye doğru taşınması Çavdarhisar evlerinin neredeyse tamamında görülmektedir. Dıştan oldukça yalın görünüme sahip evlerin odalarındaki yüklük ve tavanlarında yer alan ince ahşap işçilikli süslemelerin özgün örnekler olduğu tespit edilmiştir. Kültürel mirasın yok olmadan önce belgelenmesi ve Türk sivil mimari literatürüne kırsal mimari bağlamında katkı sağlaması, çalışmanın özgün değerini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kütahya, Çavdarhisar, Aizanoi, Sivil Mimari, Kırsal Mimari.

* Bu çalışma, Prof. Dr. Elif ÖZER'in 2011-2020 yılları arasında başkanlığını yürüttüğü "Aizanoi Antik Kenti Kazısı"nın Sanat Tarihi ekibi tarafından gerçekleştirilmiştir. Sayın Prof. Dr. Elif ÖZER'e yayın izni verdiği için şükranlarımı sunarım. Aynı zamanda 2012KRM014 numaralı "Aizanoi Ören Yeri Türk Dönemi Mimarisi" adlı proje kapsamında araştırmaya destek oldukları için PAÜ BAP birimi yetkililerine teşekkür ederim.

** Prof. Dr. Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölüm

***Araştırma Görevlisi Dr. Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
e-posta: kince@pau.edu.tr / mekmekci@pau.edu.tr / ORCID: 0000-0002-8224 - 0000-0001-7138-8856

Atıf: İnce, Kasım – Ekmekci, Mustafa (2024). "Kırsal Mimari Miras Araştırması: Çavdarhisar Evleri" *Arış*, Aralık, Sayı: 25, s.57-83.

Abstract

Along with archaeological excavation works carried in Aizanoi Ancient City located in Çavdarhisar, Kütahya between 2011-2020, Turkish-Islamic period researches were also carried between 2012-2015. This research was carried in four neighborhoods that constitute the old city center in two stages, as field work and office studies. Examples encountered during field works were recorded, plan schemes and sketches were made and photographed. Raw data obtained from the field were processed during office studies, categorized and archived after given an inventory number. Completing the study, three mosques, twenty-five houses, twenty-five granaries and ten ovens were recorded in total. It can be seen that houses constitutes a significant number in this cultural heritage. The recorded houses have one ground floor and one story above, made of rubble stone masonry and occasionally half-timbered. Inner and outer hall planned houses appear simple on the outside yet have elements inside like closets, wardrobes and ceilings which show a quality woodworking. In this study, Çavdarhisar houses that are intertwined with the ancient settlement and even have an important role in formation of neighborhoods were evaluated. This study consists of the evaluation of plan schemes, façades and ornaments; and focuses on the characteristics of houses in Çavdarhisar. While different variations of this plan type are not seen in the houses with inner sofas, five different applications are encountered in the plan type with outer sofas. The forward projection of the facades of the houses facing the street in the form of storeys is seen in almost all of the Çavdarhisar houses. It has been determined that the fine woodwork ornaments on the load-bags and ceilings in the rooms of the houses, which have a very plain appearance from the outside, are original examples. Documentation of cultural heritage before its disappearance and contribution to Turkish civil architecture in terms of rural architecture shows the study's original worth.

Keywords: *Kütahya, Çavdarhisar, Aizanoi, Civil Architecture, Rural Architecture.*

Giriş

Tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapan Kütahya ve çevresinde bu medeniyetlerin izlerini görmek halen mümkündür. Kütahya'nın Çavdarhisar ilçe sınırları içerisinde yer alan, Anadolu'daki en iyi korunmuş Zeus Tapınağı ile dünyanın ilk borsa binasının bulunduğu Aizanoi Antik Kenti de bunlardan biridir (Özer ve Korkmaz, 2014; Özer, 2016; Özer, 2022). Kocaçay (Penkalas Nehri)'in kuzeydoğu-güneybatı doğrultuda uzandığı bölgede, nehrin iki yakasına kurulan kent bu düzeniyle günümüze kadar ulaşmıştır. Antik dönemde nehir üzerinde dört köprünün inşa edildiği bilinmekle birlikte bu köprülerden sadece ikisinin ayakta kaldığı ve Çavdarhisar'ın ana arterlerini oluşturduğu söylenebilir (Özer ve Özcan, 2022). Öyle ki köprülerden en kuzeydekinin üzerinden yakın zamana kadar karayolunun işliyor olması bunu göstermektedir. Bunun yanında hem Kocaçay'ın oluşturduğu doğal hem de antik kentin içinden geçerek yerleşimi dört adaya ayıran beşeri sınırın Çavdarhisar'ın mahallelerinin oluşumunda etkili olduğu görülür. Köprünün kuzeyinde Kemaller, güneyinde Meydan, batısında Yukarı ve doğusunda Cereller mahalleleri, Kocaçay ve karayolunun kesişmesiyle meydana gelen mahallelerdendir. 19. yy. sonu 20. yy. başlarına tarihlenen arşiv kayıtlarında Emet'e bağlı bir köy konumunda olan Çavdarhisar, bu statüsünü 1966 yılında Belediye oluncaya kadar korumuş, daha sonra 1990 yılında ilçe olmuştur (Kaplan, 2001; Sezen, 2017)¹. Aizanoi Antik Kenti'nin üzerinde varlığını sürdüren Çavdarhisar, 28.03.1970 tarihinde merkez üssü Gediz olan 7,2 büyüklüğündeki depremde oldukça hasar görmüş, bu tarihten sonra ilçe merkezi 1 km güneydoğuya taşınmıştır (Tuncel, 2001). Antik kent ve

¹ 5 Ağustos 1966 tarih ve 12367 sayılı Resmi Gazetede Çavdarhisar Köyünde Belediye kurulması uygun görülmüştür. 20.05.1990 tarih ve 20523 sayılı Resmi Gazetede 3644 numarasıyla yayımlanan kanuna göre Çavdarhisar'da ilçe kurulmuştur.

dolu-boş durumu, kat adedi, işlev durumu ve yapım sistemine dair bilgiler elde edilmiştir. Çalışmanın 2013 yılı içinde saha araştırması tamamlanmış ve ardından ofis çalışmalarına geçilmiştir. Tespiti yapılan evlerin tamamına o yıl içinde düzenlenen envanter numarası verilerek adres ve kişi bilgisi eşliğinde kayıt altına alınmıştır. Ev sahiplerinin izin verdiği ölçüde gerçekleştirilen araştırmalarda bazı evlerin sadece başodasından bazı evlerin ise sadece bir odasından görüntü veya plan-kroki alınabilmektedir.

Çalışmanın konusunu günümüzde eski Çavdarhisar olarak anılan mahallelerdeki evler oluşturmaktadır. Dört büyük mahallede ele alınan çalışma konusunun her mahallede tespit edilen örnekler üzerinden değerlendirmesi yapılmıştır. Dışardan oldukça yalın tasarımlarına rağmen içeride özellikle başoda bölümünde yüklük, dolap ve tavanlardaki ince ahşap işçilikli dekoratif uygulamalar baninin estetik, yerel ustaların teknik birikimi ve estetik anlayışını yansıtmaları açısından önemlidir. Kırsal mimari mirasın önemli örneklerinden olan Çavdarhisar evlerinin plan, cephe ve süsleme açısından değerlendirmeleri yapılarak karakteristik özellikleri üzerinde durulmuştur. Evlerin her geçen gün gerek doğal gerek beşeri faktörlerin etkisiyle yok olma tehlikesine bir adım daha yaklaştığı gerçeğinden hareketle, kültür mirasımızın korunması ve gelecek nesillere aktarılması için gerçekleştirilen çalışmayla hem “kırsal mimari” anahtar kelimesiyle literatüre katkı sağlanmış hem de bölge evlerinin tanıtımı gerçekleştirilmiştir.

1. Çavdarhisar Evlerinin Genel Özellikleri

1. 1. Ev - Muhit İlişkisi

Çavdarhisar evlerinin çevreyle olan ilişkisini iki önemli unsur belirlemiştir. Bunlardan ilki antik kentin anıtsal kalıntıları diğeri ise Kocaçaydır. Genellikle antik kentin çevresinde mahalleler oluşturacak biçimde bir araya gelen evler bu anıtsal kalıntılardan (Tapınak, Tiyatro, Hamam vb.) yeteri kadar uzaklıkta inşa edilmişlerdir. Bunun yanında Kocaçay’ın yatağının elverişli olduğu noktalardaki kıyı şeridinde de evleri görmek mümkündür. Bina yapmaya elverişli arazilerin bir kenarına konumlandırılan evler ile bu evlerin duvarlarla çevrili bahçeleri arasında kalan kısımlar sokakları oluşturmaktadır.

1. 2. Cephe Özellikleri

Dikdörtgen planlı evler, uzun kenarlarından biri sokağa bakacak şekilde konumlandırılmıştır. Bu cephelerin, (birkaç örnek hariç tutulduğunda) birinci katları ileriye doğru beden duvarına paralel biçimde taşınarak kat çıkmalı düzen elde edilmiştir (Levha 1). Bunun yanında incelenen örneklerden birinde (A13.ST.SM03)³ sokağın kıvrımıyla uyumlu biçimde gönye çıkmalarla da karşılaşmaktadır (Fotoğraf 1). Evlerin sokağa bakan cepheleri saman katkılı çamurla sıvanmış ve sıvanın üstü kireçle boyanmıştır. Bu durum bazı örneklerde

³ Çalışılan evlerin tamamına inceleme tarihine göre envanter numarası verilmiştir. A13.ST.SM03 örneğini ele alacak olursak; Aizanoi 2013 yılını (A13), Sanat Tarihini (ST), Sivil Mimariyi (SM), 3. örneği ise (03) kısaltmaları ifade etmektedir.

yapının tüm cephelerinde, bazı örneklerde sadece sokak ve avlu cephesinde karşımıza çıkmaktadır. Sıvanmayan cepheler dikdörtgen kütleli evlerin genellikle kısa kenarını oluşturan cephelerdir (Levha 2).



Fotoğraf 1: Gönye ve Kat Çıkma Cepheli Örnek (Ekmekci, 2013)



A13.ST.SM01



A13.ST.SM02



A13.ST.SM04



A13.ST.SM07



A13.ST.SM08



A13.ST.SM10



A13.ST.SM11



A13.ST.SM12



A13.ST.SM13



A13.ST.SM17



A13.ST.SM19



A13.ST.SM21



A13.ST.SM23



A13.ST.SM25



A13.ST.SM26



A13.ST.SM27



A13.ST.SM29



A13.ST.SM30

Levha 1: Kat Çıkmalı Örnekler



A13.ST.SM02



A13.ST.SM04



A13.ST.SM04



A13.ST.SM09



A13.ST.SM09



A13.ST.SM10



A13.ST.SM11



A13.ST.SM17



A13.ST.SM19



A13.ST.SM21



A13.ST.SM23



A13.ST.SM30

Levha 2: Sıvasız Cephe Örnekleri

Beşik ve kırma çatı (Arseven, 1983) olmak üzere iki farklı örtü sistemi görülen Çavdarhisar evlerinde bu durum yapının diğer yapılarla olan konumuna göre değişmektedir.



A13.ST.SM01



A13.ST.SM02



A13.ST.SM08



A13.ST.SM12



A13.ST.SM13



A13.ST.SM18



A13.ST.SM19



A13.ST.SM20

Levha 3: Beşik Çatılı Örnekler

Bitişik nizamda inşa edilmiş evlerde genellikle beşik çatı sistemiyle (Levha 3) karşılaşılrken, etrafında herhangi bir yapı bulunmayan evlerde ise bazen beşik bazen kırma çatı sistemiyle karşılaşılr (Levha 4).



A13.ST.SM04



A13.ST.SM07



A13.ST.SM11



A13.ST.SM21



A13.ST.SM22



A13.ST.SM23



A13.ST.SM24



A13.ST.SM25



A13.ST.SM26



A13.ST.SM27



A13.ST.SM29



A13.ST.SM30

Levha 4: Dört Yöne Eğimli Kıрма Çatılı Örnekler

Dikdörtgen kütleli evlerin üzerini örten kırma çatılar genellikle dört yöne eğimli olarak düzenlenmişken bazı örneklerde çatıların üç yöne eğimli olarak uygulandığı görülmüştür. Bu evlerin kısa kenarlarından birinde beşik çatı biçiminde iki uzun kenara meyilli olarak izlenebilen örtü, diğer kısa kenarın üzerinin de eğimli çatıyla örtülmesiyle üç yöne meyilli kırma çatıyı meydana getirmiştir (Levha 5). Çatıların eğimli olduğu yönlerde 100 cm ye varan saçaklar görülmektedir.



A13.ST.SM03



A13.ST.SM10



A13.ST.SM17



A13.ST.SM30

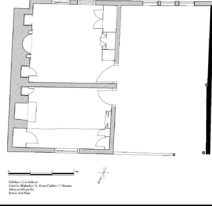
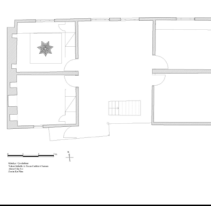
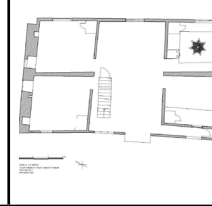
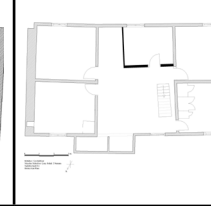
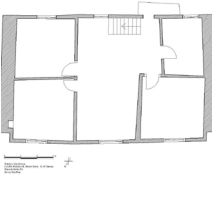
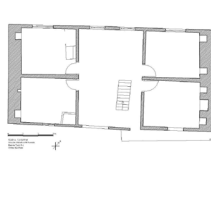
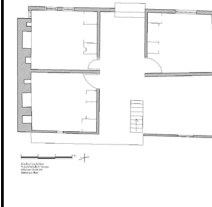
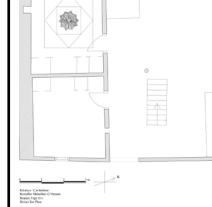
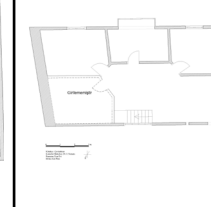
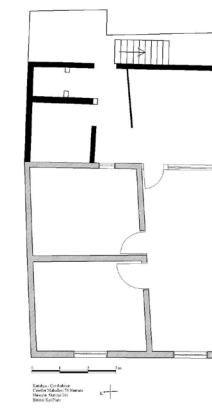
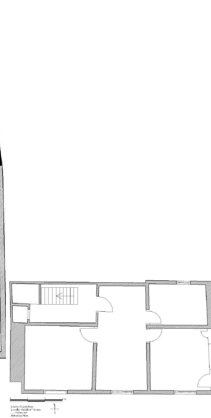
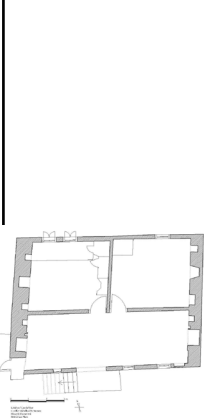
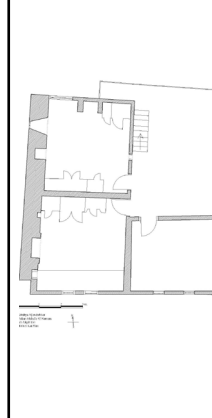
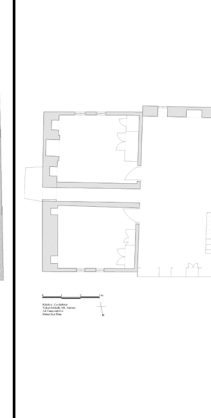
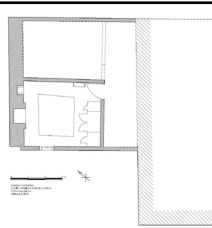
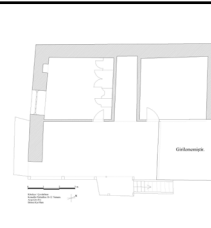
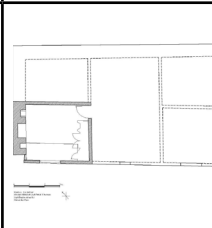
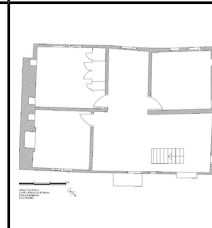
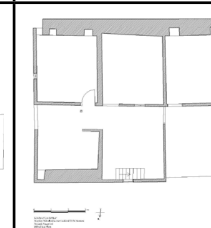
Levha 5: Üç Yöne eğimli Kıрма Çatılı Örnekler

Sokaktan evin avlusuna geçişi sağlayan çift kanatlı kapılar, zemin katta, dikdörtgen cephenin ortasında, büyükbaş, küçükbaş ve binek hayvanlarının rahatlıkla geçebileceği ölçülerdedir. Zemin katta pencere bulunmamasına rağmen asıl yaşam alanı olan birinci katta dikdörtgen açıklıklı düz atkılı pencereler bulunmaktadır. Hatta bu pencerelerin bazılarında ahşap parmaklık ve kafeslere yer verilmiştir.⁴

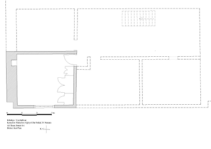
⁴ A13.ST.SM01, A13.ST.SM10 ve A13.ST.SM30 envanter numaralı evlerde sofanın sokağa bakan cephesindeki pencerelerde ahşap kafesler bulunmaktadır.

1. 3. Plan Özellikleri

İncelenen evlerin on üçü dış sofalı, on ikisi iç sofalı (karniyarık) plan tipindedir (Levha 6).⁵

				
A13.ST.SM01	A13.ST.SM02	A13.ST.SM03	A13.ST.SM04	A13.ST.SM07
				
A13.ST.SM08	A13.ST.SM09	A13.ST.SM10	A13.ST.SM11	A13.ST.SM12
				
A13.ST.SM13	A13.ST.SM17	A13.ST.SM18	A13.ST.SM19	A13.ST.SM20
				
A13.ST.SM21	A13.ST.SM22	A13.ST.SM23	A13.ST.SM24	A13.ST.SM25

⁵ Evlerin Plan tipolojisi S.H. Eldem'in Türk Evi Plan Tipleri adlı eserine göre düzenlenmiştir. (Eldem, 1968.)

				
A13.ST.SM26	A13.ST.SM27	A13.ST.SM29	A13.ST.SM30	

Levha 6: İncelenen Evlerin Birinci Kat Planları

İç sofalı plan tipindeki evlerde bu plan tipinin farklı varyasyonları görülmezken dış sofalı plan tipinde beş farklı uygulamayla karşılaşılmaktadır. Bunlar dış sofalı iki odalı plan tipinde yedi, köşe sofalı iki odalı plan tipinde üç, dış sofalı eyvanlı, dış sofalı tek odalı ve üç tarafı odalı dış sofalı plan tipinde ise birer örnek görülmektedir.

Evlerin zemin katları çoğunlukla tarımsal faaliyetler için gerekli alan ihtiyacına cevap vermektedir. Bu mekânlar hayvanların barınabildiği yerler olmakla birlikte zirai faaliyetlerde kullanılan araç gereçlerin de depolandığı alanlar olduğu için genellikle penceresiz ya da tavan seviyesine yakın bir noktada pencereye sahiptir. Zemin katlar bu ihtiyaçlara cevap veren mekânlar şeklinde dikdörtgen veya kareye yakın planda çoğunlukla sıvasız birimler olarak karşımıza çıkar (Levha 7). Hane halkının asıl yaşam alanını ise birinci katlar oluşturmaktadır. Zemin kattan birinci kata ahşap merdivenlerle ulaşılır. Burada sofa etrafında yer alan odalarla dış ve iç sofalı plan şeması oluşturulmuştur.



Levha 7: İncelenen Evlerin Zemin Kat Planları⁶

1. 4. Yapı Ögeleri

Türk Evi'nin temel iki ögesi olan oda ve sofa başta olmak üzere hizmet alanlarıyla tamamlanan şema, yaşanılan ortamın tüm ihtiyacını karşılayan yapıya sahiptir (Küçükerman, 1985; Kuban, 1995; Küçükerman ve Güner, 1995). Bunlardan biri olan sofa, odalar arası bağlantıyı sağlayan ortak alan olmasının yanında evlerin kuruluş düzenini belirleyen önemli bir ögedir (Küçükerman, 1985). Odaların sofa etrafındaki durumuna göre iç ve dış sofalı plan tipinde iki farklı uygulamanın görüldüğü Çavdarhisar evlerinde, sofaların sokağa bakan cephesi kapalı olarak inşa edilmiştir (Bkz. Levha 1). Bu cephelerin birinci katındaki oda çıkımlarına sofaların da eşlik etmesi, tüm cephede kat çıkması oluşturan düzenlenmeyi beraberinde getirmiştir. ⁷ Sofanın sokağa bakan yönde ileri taşırılmasıyla, içeride daha geniş bir alan elde edilmiş dışarıda ise cephe birlikteliği sağlanmıştır. Sofanın evin avlusuna bakan cephesinin de duvarla kapatıldığı örnekler bulunmakla birlikte, bazı örneklerde tamamen bazı örneklerde ise belirli bir yüksekliğe kadar sadece ahşap malzemeye kapatıldığı görülmüştür. Sofanın avluya bakan cephesinin duvarla kapatılmış olmasında iklim koşullarının etkili olduğu düşünülebilir. Ancak bazı örneklerde yarı açık/kapalı etkisini yansıtan çözümlerle de karşılaşmıştır.⁸

⁶ İncelenen evlerin zemin kat planları şartlar elverdiği ölçüde alınabilmektedir. Bu bölümlerin bazılarının hali hazırda ahır olarak kullanılması, bazılarının içeriye girilemeyecek şekilde doldurularak depo olarak kullanılması ve bazılarının ise çökme tehlikesinden dolayı plan kroki çalışması gerçekleştirilememiştir.

⁷ İncelenen evlerden sadece beş tanesinde kat çıkmasından söz edilmez. (A13.ST.M09, A13.ST.M18, A13.ST.M20, A13.ST.M22, A13.ST.M24)

⁸ Sofanın avluya bakan cephesinin duvarla kapatılmadığı sekiz örnek tespit edilmiştir. (A13.ST.M01, A13.ST.M02, A13.ST.M10, A13.ST.M19, A13.ST.M20, A13.ST.M22, A13.ST.M28, A13.ST.M30)

Odalar, hane halkının günlük yaşamında gereksinim duyduğu tüm öğeleri içinde barındıran mekânlardır. Odanın içinde yer alan yüklük-dolap, ocak, sedir ve sergen; ev sahibinin oturma, yemek hazırlama/yeme, ısınma, çalışma, dinlenme, yatma ve hatta yıkanma ihtiyacını karşılayan öğelerdir. Kare veya dikdörtgen planlı odaların en az iki duvarı bu iç mekân öğelerine ayrılmıştır.

Kapı açıklığının yer aldığı duvarda yüklük-dolap düzenine yer verilirken, ocak nişleri genellikle bunun karşısına konumlandırılmıştır. Odanın dışa açılımı ve aydınlatılması bu iki ögenin arasındaki duvarda yer alan bir veya birkaç pencereyle sağlanmaktadır. Bazı örneklerde pencere önünde sedire yer verilmiştir.

Kapı açıklığına yer verilen duvarı boydan boya kaplayan yüklük, çok işlevli bir yapıya sahiptir. Yüklüğün kapı yönündeki yan yüzlerinde genellikle raf gözleri, ortasında kapalı veya açık dolap, en köşede ise gusülhane bulunur. Tamamen ahşap malzemeden oluşan yüklük birden fazla ihtiyaca cevap vermekte ve biçimlenişinde bu bölümler etkili olmaktadır. Öyle ki bazı örneklerde gusülhaneye⁹, bazı örneklerde raflara¹⁰ yer verilmediği görülür. Ev sahibinin isteği doğrultusunda şekillenen yapıya sahip olan yüklük, bazı örneklerde oldukça yalın düzenlenmişken, bazı örneklerde ince ahşap işçiliğinin yansıtıldığı birer sanat eserine dönüşmüştür (Levha 8). Oda içinde yüklükten başka sergenler de bulunmaktadır. Odada ayakta duran kişinin elinin uzanabileceği yükseklikte yer alan sergenler, yüklüğün bulunduğu duvar hariç tutulduğunda genellikle diğer duvarların tümünde karşımıza çıkmaktadır.



A13.ST.SM01

A13.ST.SM10

A13.ST.SM18

A13.ST.SM23

A13.ST.SM26

Levha 8: Yüklük Fotoğrafları ve Detay Çizimleri

⁹ A13.ST.M08, A13.ST.M12, A13.ST.M13, A13.ST.M25 numaralı örneklerde gusülhaneye karşılaşılmamıştır.

¹⁰ İnceleme sırasında raf düzeniyle karşılaşılmayan örnekler şunlardır: A13.ST.M08, A13.ST.M12, A13.ST.M13, A13.ST.M17, A13.ST.M22, A13.ST.M24, A13.ST.M25, A13.ST.M27.

Asıl yaşam alanını oluşturan birinci kattaki odalarda yer alan ocaklar, beden duvarının içinde dikdörtgen bir niş oluşturacak şekilde, ısıya dayanıklı tuğla malzemeye inşa edilmiştir. İçinde ateş yakılabilen, yemek pişirilebilen ocakların her iki yanındaki duvarlarda küçük ölçekli pencereler olabildiği gibi yine pencere boyutlarında ahşap kapaklı nişler ve takçagözler de bulunmaktadır.

Çavdarhisar'da odaların içindeki ocağın haricinde bir örnekte (A13.ST.M30) yapının beden duvarından dışarıya taşıntı yapan özgün fırınla karşılaşmıştır. Fırının çeyrek küre kütlesi evin dışından seçilebilirken, içeriye yansıması ocak nişi şeklindedir (Fotoğraf 2). Eşit ölçülerdeki iki ağaç gövdesinin istenilen ölçüde dışarı taşırılmasıyla elde edilen alana inşa edilen fırın; taş ve tuğla malzemenin çamur harcıyla birlikte kullanılmasıyla meydana getirilmiştir. Bunun yanında A13.ST.M27 envanter numaralı evin kuzey cephesinde de benzer uygulamayla karşılaşmıştır. Ancak burada fırın ortadan kaldırılarak duvar örgüsüne dönüştürülmüş ve geriye sadece fırının kütlesini taşıyan tomruklar kalmıştır (Fotoğraf 3).



Fotoğraf 2: A13.ST.M30 Envanter Numaralı Evin Fırını (Ekmekci, 2013)



Fotoğraf 3: A13.ST.M27 Envanter Numaralı Evin Fırınından Geriye Kalan Ahşap Taşıyıcılar (Ekmekci, 2013)

Oda tabanları sadece ahşap döşemeli olabildiği gibi çamur, kireç ve samandan oluşan dolgu malzemesiyle ahşabın bir likte kullanıldığı örnekleri de mevcuttur. Dolgu malzemesinin en altta kalacak şekilde yüzeye yayılmasının ardından üstüne getirilen ahşap döşeme ile iki katmanlı bir ısı yalıtımı sağlanmaktadır. Aynı zamanda ahşabın dolgu malzemesinin üstüne getirilmesiyle kolay temizlenebilen, aşınmaya dayanıklı düzgün bir yüzey de elde edilmiştir. En üste kilim veya halı serilerek odanın tabanı kullanılabilir hale getirilmiştir. Türk Evi’ndeki seki altı (Eldem, 1987; Kuban, 1995; Küçükerman ve Güner, 1995) bölümünün karşılığı Çavdarhisar evlerinde sadece bir örnekte karşımıza çıkmaktadır.¹¹

Evlerin oda tavanları, genellikle düz tavan olmakla birlikte bu evlerdeki odalardan en az birinin tavanı kaliteli ahşap işçiliğine sahip çökertme tavan şeklinde düzenlenmiştir (Levha 9)¹². Odaların ebadına göre ölçüleri değişen genellikle kare şeklinde ortaya konan bu tavanların merkezinde bir de çok kollu yıldız motifine yer verilmiştir. Yıldızın tüm kolları ajur tekniğiyle meydana getirilen geometrik ve bitkisel bezemelere sahiptir. Motifin tatbik edildiği alanın zemininde kumaş malzemeye yer verilmesi renklerin karşıtlığından faydalandığını göstermektedir.¹³ Çavdarhisar evlerinde işlemeli tavana sahip odalar, o hanenin en büyüğünün ikamet ettiği mekân durumunda olmakla birlikte Türk Evi’ndeki “Başoda” teriminin karşılığıdır (Hasol, 1975; Küçükerman, 1985; Sözen ve Tanyeli, 1992).

¹¹ A13.ST.SM21 envanter numaralı evin başodasında seki altı bölümüne yer verilmiştir.

¹² İncelenen 25 örnekten sadece ikisi (A13.ST.SM09 ve A13.ST.SM12) hariç tutulduğunda diğer tüm örneklerde ince ahşap işçilikli tavan bulunmaktadır. Bunun yanında bir evde birden fazla odada kaliteli ahşap işçiliğe sahip tavan A13.ST.SM03 envanter numaralı örnekte karşımıza çıkmaktadır.

¹³ Çavdarhisar Evlerindeki ahşap tavan göbekleriyle ilgili detaylı bilgi için bkz. İnce, 2016.



Levha 9: Çavdarhisar Evleri Oda Tavanları

Tamamı oda içine doğru açılan kapı kanatlarının sofaya bakan yüzleri daha özenli olarak düzenlenmiş, arka yüzleri ise oldukça yalın bırakılmıştır. İç sofalı plan örneklerinde oda kapıları açıldığında herhangi bir engelle karşılaşmaksızın odaya ulaşılır. Ancak dış sofalı plan örneklerinden ikisinde (A13.ST.SM18, A13.ST.SM19) oda kapısı açıldığında yüklük unsuru ile karşılaşılır. Bu da içerinin sofadan görülmesini engelleyen aynı zamanda oda-sofa mahremiyetini sağlayan bir düzenleme olarak değerlendirilebilir.

Katlar arası ilişkiyi sağlayan hizmet birimlerinden biri olan merdivenler her iki plan tipindeki evlerde de sofanın uygun olan bir noktasına konumlandırılmıştır. Ahşap malzemeli merdivenler bazen taşlıktan sofaya bazen de avludan sofaya ulaşmayı sağlamaktadır.

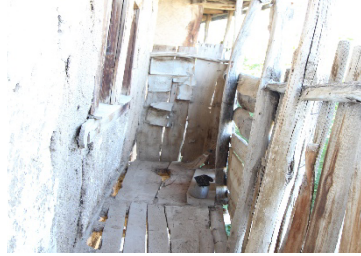
Türk evi içinde yer almayan tuvaletler, genellikle evden uzakta avlunun uygun bir köşesine yerleştirilmiştir (Eldem, 1968; Bozkurt ve Altınçekiç, 2013). Çavdarhisar evlerinin genelinde de bu durum değişmemektedir. Ancak birkaç örnekte tuvalet ihtiyacını karşılamaya yönelik farklı çözümlerle karşılaşmıştır. Asıl yaşam alanı olan birinci katlarda, sofanın veya odanın avlu cephesinde, tek kişinin sığabileceği genişlikte balkona benzeyen çıkmalara yer verilmiştir.

Bu çıkmalar zeminden tavana kadar ahşap veya metal malzemeyle dıştan kaplanarak içerisinde görünmesi engellenmiştir.

Sadece sofadan ulaşılabilen bu mekânların sonlandığı kısmın zemininde tuvalet taşına veya tuvalet taşı şeklinde ahşaba yer verilmiştir. Herhangi bir kanalizasyon düzeneği bulunmayan tuvaletlerin gideri, alt katı ahır olan evlerde hayvan gübresinin boşaltıldığı pencerelerin konumuna göre birinci kat seviyesinde hizalanmıştır. İncelenen evlerin on tanesinde bu ve buna benzer tuvaletlerle karşılaşılmıştır (Levha 11).¹⁴



A13.ST.SM02



A13.ST.SM03



A13.ST.SM09



A13.ST.SM10



A13.ST.SM20



A13.ST.SM24



A13.ST.SM30

Levha 10: Evlerdeki Tuvaletlerin Cepheden ve İçeriden Görünüşü

1. 5. Malzeme ve Teknik

Çavdarhisar'ın bulunduğu bölgede karasal iklimin görülmesi evlerin yapı malzemesinin belirlenmesinde etkili olmuştur. Bölgede gece ve gündüz arasındaki sıcaklık farklılıklarının fazla olması, özellikle kış aylarında asıl yaşam alanı olan birinci katlarda ısı yalıtımı konusunda daha hassas davranıldığını göstermektedir. Taş, kerpiç, ahşap ve yer yer tuğlanın inşa malzemesi olarak kullanıldığı Çavdarhisar evlerinde devşirme malzeme kullanımı da görülmektedir.

¹⁴ Birinci katta tuvaleti bulunan ev örnekleri şunlardır: A13.ST.SM02, A13.ST.SM03, A13.ST.SM08, A13.ST.SM09, A13.ST.SM10, A13.ST.SM18, A13.ST.SM20, A13.ST.SM22, A13.ST.SM24, A13.ST.SM30.

Çavdarhisar evlerinde yapı malzemesi olarak en çok taş kullanılmıştır. Evlerin zemin katlarını oluşturan ve ortalama genişlikleri 0.75 m. ölçülerindeki duvarlarda moloz taş malzemeyle karşılaşılır. Evlerin zemin katını oluşturan bu duvarlar birinci kat seviyesinde daha ince hımsı duvarlarla devam ettirilmiş ve bu duvarların ahşap çatkılarının arasında yine taş malzemeye yer verilmiştir.

Kerpiç malzeme, evlerin zemin katlarında ve birinci katlarında karşımıza çıkmaktadır. Zemin kattaki mekânların taşlığa bakan cephelerini meydana getiren hımsı duvarların dolgusunda taş malzemeyle birlikte kullanılmıştır. Birinci katlarda ise ocak nişinin bulunduğu moloz taş duvarlar hariç tutulduğunda odaları meydana getiren, evlerin sokağa ve avluya bakan cephelerini oluşturan hımsı duvarların dolgusunda kullanıldığı görülür.

Temel yapı malzemesi olan taş ile birlikte kullanılan ahşabın kullanım alanı oldukça geniştir. Duvarlarda, dikey ve yatay hatılarda, taşıyıcılarda, kat döşemelerinde, çatı iskeletinde yapısal olarak faydalanılan ahşap malzeme, aynı zamanda evlerin kapı, pencere, merdiven, yüklük, dolap, tavan ve cephe kaplamasında dekoratif amaçla da kullanılmıştır.

Evlerin duvarlarında yer yer karşılaşılan tuğla malzeme ise düzgün bir form vermeyen genellikle kırık parçalardan oluşan örneklerdir. Bunun yanında ocak nişlerinde ve çatı üstündeki bacalarda dikdörtgen formu pres tuğlanın kullanıldığı görülür.

Zemin katları meydana getiren moloz taş malzemeli duvarlarda antik kente ait mermer blokların hemen hemen her evde kullanıldığı tespit edilmiştir. Genellikle tek parça düzgün mermer malzemeden oluşan bu bloklar büyüklükleri itibarıyla zemin katlarda ve bina köşelerinde kullanılmışlardır.

Moloz taş malzemeli çamur harcıyla yığma duvar şeklinde meydana getirilen evlerin zemin kat duvarları, yukarıda daha hafif bir malzeme olan hımsı duvar şekline dönüşmektedir. Çoğunlukla evlerin birinci katlarında karşımıza çıkan hımsı duvarların, ahşap çatki araları doldurulduktan sonra saman katkılı çamur harcıyla sıvanarak hem düzgün bir yüzey elde edilmiş hem de ısı yalıtımına katkı sağlanmıştır.

1. 6. Süsleme Özellikleri

Çavdarhisar evleri, dışarıdan oldukça yalın bir tasarıma sahip olmalarına karşın içeride özellikle başoda olarak kullanılan mekânlarda ince ahşap işçiliğinin ortaya konulduğu örneklerle sahiptir. Odaların tavan, tavan göbeği, yüklük, dolap ve sergenlerinde yerel ustaların elinden çıkan bu eserleri görmek mümkündür. Çökertmeli (yükseltilmiş) tavanlarda, çitakâri tekniğindeki geometrik şekiller tavanın ortasında yer alan süsleme kompozisyonunun çerçevesini oluşturduğu görülür. Ajur ve çakma tekniğinin bir arada kullanılmasıyla meydana getirilen desenler, çok kollu yıldız şekli oluşturacak şekilde birleştirilmiş ve tavanın merkezinde yerini almıştır (Bkz. Levha 9). Yedi, sekiz, dokuz, on, on bir ve on iki kollu yıldız motiflerinin, her bir kolunu oluşturan parçaların yüzeyinde ise kıvrım dallardan oluşan bitkisel süslemelere yer verilmiştir (İnce, 2016). Ahşap süslemenin görüldüğü bir başka yapı ögesi ise yüklüklerdir. Dolap kapaklarının iki yanındaki gözlerde ajur tekniğiyle oluşturulan bitkisel kıvrımlı çerçevelerle karşılaşmaktadır (Bkz. Levha 8).

Evlerin sokağa bakan cephelerindeki pencerelerde (A13.ST.SM01) (Fotoğraf 4) ve sofanın çıkma yaptığı cumbalı örneklerde (A13.ST.SM10, A13.ST.SM30) görülen parmaklık ile kafesler, ahşap malzemenin geometrik şekiller oluşturacak biçimde düzenlenmesiyle ortaya konan hem dekoratif hem de işlevsel örnekler arasındadır (Fotoğraf 5- 6).



Fotoğraf 4: : A13.ST.SM01 Envanter Numaralı Evin Pencereleindeki Ahşap Parmaklık
(Ekmekci, 2013)



Fotoğraf 5: A13.ST.SM10 Envanter Numaralı Evin Cumbasındaki Ahşap Kafes
(Ekmekci, 2013)



Fotoğraf 6: A13.ST.SM30 Envanter Numaralı Evin Cumbasındaki Ahşap Kafes (Ekmekci, 2013)

İncelenen evlerin sadece birinde (A13.ST.SM18) yüklüğün dolap kapaklarının kulpları ve tavan göbeğinin merkezinde porselen malzemenin kullanıldığı görülmüştür¹⁵. Daire formundaki kulplarda, beyaz zemin üzerine mavi renkli çiçek ve dal kompozisyonunun simetrik olarak yerleştirilmiştir (Fotoğraf 7- 8).

Bu çıkmalar zeminden tavana kadar ahşap veya metal malzemeyeyle dıştan kaplanarak içerisinin görünmesi engellenmiştir. Sadece sofadan ulaşılabilen bu mekânların sonlandığı kısmın zemininde tuvalet taşına veya tuvalet taşı şeklinde ahşaba yer verilmiştir. Herhangi bir kanalizasyon düzeneği bulunmayan tuvaletlerin gideri, alt katı ahır olan evlerde hayvan gübresinin boşaltıldığı pencerelerin konumuna göre birinci kat seviyesinde hizalanmıştır. İncelenen evlerin on tanesinde bu ve buna benzer tuvaletlerle karşılaşmıştır (Levha 11).



Fotoğraf 7: A13.ST.SM18 Envanter Numaralı Evin Dolap Kapaklarındaki Porselen Kulp (Ekmekci, 2013)

¹⁵ Porselen kulp örneğine Muğla, Yatağan, Yeşilbağcılar'da Kadriye Ergenç Evinde de rastlanmıştır. (Ekmekci ve Atasoy, 2010).



Fotoğraf 8: A13.ST.SM18 Envanter Numaralı Evin Tavan Göbeğindeki
Porselen Aplik (Ekmekci, 2013)



Fotoğraf 9: A13.ST.SM04 Envanter Numaralı Evin Zemin Katındaki Ahır
(Ekmekci, 2013)



Fotoğraf 10: A13.ST.SM02 Envanter Numaralı Evin Zemin Katındaki Sarpın (Ekmekci, 2013)

2. Değerlendirme ve Sonuç

Anadolu’da gerek malzemenin gerek iklim şartlarının ev mimarisinin şekillenmesinde önemli bir etken olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte kırsal yerleşimlerde pek değişmeyen, orta ölçekli yerleşimler ve şehirlerde ev sahiplerinin isteği doğrultusunda istisnalar oluşturulabilmektedir. Şehirlerde malzeme tercihi ve bu işlerde çalışan teknik kadronun mevcudiyeti arz-talep ilişkisinin göstergelerinden olmakla birlikte evlerin oda sayıları ile ölçekleri, kat sayıları ve süsleme özellikleri ev sahibinin ekonomik gücüyle doğru orantılıdır. Kırsal yerleşimlerde ekonomi genellikle üretime dayalı bir yaşam biçimine sahiptir. Bunlardan biri olan Çavdarhisar’da da malzeme ve iklim evlerin planlarında etkili olmuştur. Ayrıca evlerin barınma işlevlerinin yanında tarımsal faaliyetlere yardımcı mekânlar olduğu düşünüldüğünde, tarımsal faaliyetlerin ev planlarının şekillenmesindeki tesiri göz ardı edilmemelidir. Türk sivil mimari geleneğinin yansıtıldığı Çavdarhisar evlerinde, zemin katlar hanenin geçim kaynağına göre şekillenmiş, asıl yaşam alanı olan birinci katlardaki odalarda bir evin ihtiyacını karşılayan öğelere yer verilmiştir. Hane halkı ister hububat üreticisi olsun ister hayvan yetiştiricisi olsun her iki faaliyet için de evlerin zemin katları kullanmıştır. Örneğin iç sofalı planlılarda zemin katta taşlık ve taşlığın iki yanında mekânlar bulunmaktadır. Birinci kattaki iki odanın genişliğine sahip zemin kattaki bu mekânlar, genellikle hanenin hayvancılıkla uğraştığını göstermektedir. Mekânın içindeki yemlik ve diğer düzenlemeler de bunu desteklemektedir (Fotoğraf 9). Hanenin geçim kaynağının hububat üretimi olduğu durumlarda ise evlerin zemin katlarındaki odaların, birinci kattaki odaların birer tekrarı niteliğinde olduğu anlaşılmıştır. Bu odalardan birinde “sarpın” adı verilen tahıl depolama birimi bulunurken diğer odalarda hububat üretiminde kullanılan araç-gerecin muhafaza edildiği görülür (Fotoğraf 10). Zemin katlardaki mekânların çeşitliliğine rağmen asıl yaşam

alanı olan birinci katlardaki oda ve sofa kavramlarının değişmemesi geleneksel ev mimarisi ile açıklanabilir. Anadolu'nun kırsalında asıl yaşam alanının birinci kat, zemin katların ise tarımsal faaliyete yardımcı mekânlar olarak kullanıldığı örnekler arasında Burdur Ağlasun (Bulut vd., 2017), Denizli Aydınlar Köyü (Levi, 2009), İzmir Bayındır Gaziler, Kabağağaç ve Karahayıt Köyleri (Levi ve Taşçı, 2017), İzmir Ödemiş Küçükavulcuk Köyü (Levi ve Taşçı, 2016), Bursa İznik İhsaniye Köyü (Özmertyurt, 2021), Kırıkkale Konur Köyü (Canöz, 2020), Konya Halkapınar (Delibaş ve Erten, 2016), Manisa Kayacık Köyü (Bayram, 2012), Manisa Turgutlu Yukarı Bozkır Köyü (Karaman ve Levi, 2017), Nevşehir Derinkuyu Su-vermez Köyü (Gemi ve Kaya, 2020), Samsun Tekkeköy (Bayraktar vd., 2018; Bayraktar vd., 2021) evleri gösterilebilir.

Çavdarhisar evlerindeki bir odanın daha nitelikli düzenlenerek başoda konumunda olma durumu, yakın çevredeki orta ölçekli bir yerleşim yeri olan Eskigediz evlerinde neredeyse bulunmamaktadır. Bunun nedeni Eskigediz evlerinin sokağa bakan odalarının hemen hepsinin aynı düzen ve özende inşa edilmiş olmasıdır (Ürer, 2014). Eskigediz evlerinin zemin katları daha çok günlük ihtiyaca cevap veren mekânlardan meydana gelirken Çavdarhisar evlerinde zemin katlar tarımsal faaliyete yardımcı mekânlar olarak düzenlenmiştir. Kütahya şehir merkezindeki iki ve üç katlı evlerin, zemin katları depo ve hizmet birimleri, orta katın daha çok günlük ihtiyacı karşılamaya yönelik birimler ile kışlık ikamet dairesi ve üst katın ise misafirlerin kullanımına sunulan mekânlar olduğu belirtilmiştir (Akok, 1963). Kat sayısının artmasının yanında evlerin içindeki ahşap kısımlar üzerinde görülen nakışların boyayla yapılması, bani-usta ilişkisi ve ekonomik gücün sağladığı erişilebilirlik bağlamında kırsal-kentsel farklılığı ortaya koymaktadır.

Bulunduğu doğal çevreyle uyumlu malzemeler kullanılarak geleneksel yapımla teknikleriyle meydana getirilen Çavdarhisar evleri, karakteristik özellikleriyle Anadolu'daki kırsal mimari örnekler arasındadır. Genellikle zemin katların inşasında moloz taş malzemeden, birinci kat seviyesinde hımsı duvarlardan, ahşap malzemenin ise işlenebilir olma özelliğinden yararlanılmıştır. Ahşap malzeme aynı zamanda evlerin odalarında görülen yüklük, dolap ve tavanlarında hem işlevsel hem de dekoratif amaçla kullanılmıştır. Özellikle tavan göbeklerinde dikkati çeken süslemeci ahşap işçiliğinin ustalarının yerelden olduğu düşünülmekle birlikte kim oldukları bilinmemektedir. Sadece A13.ST.SM01 envanter numaralı Hüseyin Dülger evinin ahşap işlerinin bizzat kendisi tarafından yapıldığı varislerinden öğrenilmiştir.

Mahalleleri oluşturan evler, çevre duvarıyla sınırlandırılmış bir bahçe içerisinde genellikle parselin yol ve sokak cephesine sıfır olacak şekilde konumlandırılmıştır. Evlerin çoğu birinci kat seviyesinde sokağa doğru çıkma yapmış bazı örneklerde bu çıkmalarda ayrıca cumbalara yer verilmiştir. Üzeri beşik ve kırma çatı şeklinde kapatılan evlerin bazılarında dört bazılarında üç yöne meyilli kırma çatı sisteminin kullanıldığı görülmüş, çatı kaplamalarında ise alaturka kiremit kullanılmıştır.

Anadolu'da benzer iklim koşullarına sahip bölgelerde küçük farklılıklarla da olsa temelde barınma ihtiyacına cevap veren eş uygulamaları görmek mümkündür. Bu durum bölgenin kaynak açısından verimliliği ve iklim faktörüyle neredeyse doğru orantılıdır. Kırsal mimari örnekleri arasında yer alan Çavdarhisar evleri, üzerinde yer aldığı antik kentin anıtsal yapılarına zarar vermeden bunların çevresinde konumlanmış, doğal sınırların elverdiği

ölçüde oluşturulan mahallelerle antik kentle iç içe varlığını devam ettirmiştir. Evlerin yanı sıra ince ahşap işçiliğinin örneklerinden olan tahıl ambarları ile mahalle fırınları da bu temel ihtiyacın tamamlayıcısı niteliğindeki yardımcı mekân görevini üstlenmiştir.

Sosyo ekonomik değişimin sonuçları arasında yer alan köyden kente göç olgusuna Çavdarhisar özelinde bakıldığında hem Gediz depremi sonrası ilçe merkezinin taşınması hem de bölgenin sit alanı ilan edilmesinin bu süreci hızlandırdığı görülmektedir. Anadolu’da antik kent ile iç içe geçmiş sayısız yerleşim yerinden biri olan Çavdarhisar ve çevresinin, sit alanı ilan edilmesinin ardından yerleşimden kentlere başlayan göçle birlikte nüfusu azalmış, ikamet edilen evler kaderine terk edilmiştir. Günümüzde çok katmanlı kentlerin neredeyse tamamında görülen bu sürecin olabildiğince yavaşlatılması, kırsalda geleneksel dokunun korunarak tersine göçün başlatılması, sürdürülebilirliğin sağlanması açısından önemlidir. Bir dönemin aile yaşantısına, sosyal ve ticari hayatına tanıklık eden bu evlerle ilgili yapılan belgeleme çalışmalarının kırsal mimari literatürüne katkı sağlayacağı ve gelecek nesillerin geçmişle olan bağlarının yıpranmasının önüne geçeceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akok, M. (1963). Kütahya ve Uşak şehirlerinin eski evleri. *Türk Etnografya Dergisi*, 57, 5-17. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/215833>
- Akyüz Levi, E. (2009). Denizli Aydınlar Köyü evleri. *TÜBA-KED Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, 7, 165-178. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1356111>
- Akyüz Levi, E. ve Taşcı, B. (2016). Küçükavulcuk Köyü yerleşim dokusu ve evleri. *TÜBA-KED Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, 14, 193-207. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1343166>
- Akyüz Levi, E. ve Taşcı, B. (2017). Ege’de kırsal mimari araştırmaları: Bayındır Köyleri. *Megaron*, (12) 3, 365-384. https://jag.journalagent.com/z4/download_fulltext.asp?pdire=megaron&plng=eng&un=MEGARON-12499
- Arseven, C. E. (1983). *Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Bayraktar, M. S., Atıcı A., Çelemoğlu Ç., Yiğitpaşa, N. T. (2021). Tekkeköy’de tarihi yapı mirası. İ. Tellioğlu (Ed.). *Tarih Boyunca Tekkeköy*, Trabzon: Serander.
- Bayraktar, M. S., Çelemoğlu Ç., Atıcı A. (2018). Tekkeköy’de Türk devri mimarisi. M. Y. Erler ve M. S. Bayraktar (Ed.) *Tekkeköy Tarihi- Dünden Bugüne: Türk İslam- Cilt II*, Ankara: Gece Kitaplığı Yayınevi.
- Bayram, G. (2012). *Ege’de Kırsal Mimari Araştırmaları (Manisa Kayacık Örneği)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Bozkurt, S. G. ve Altınçekiç H. (2013). Anadolu’da geleneksel konut ve avluların özellikleri ile tarihsel gelişiminin safranbolu evleri örneğinde irdelenmesi. *Journal of the Faculty of Forestry Istanbul University*, 63/1, 69-91. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/175461>
- Bulut, İ., Değişgeç C., Güney H., Uzun O. (2017). Kültürel peyzaj açısından geleneksel Ağlasun evleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21/4, 1703-1719. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/407432>
- Canöz, M. E. (2020). Kırıkkale’de kırsal mimari: Konur Köyü evleri. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 7/3, 1931-1967. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1204273>
- Delibaş, R. M., Erten E. (2016). Kırsal mimari bağlamında Konya Halkapınar evlerinin mimarisi üzerine bir inceleme. *Çukurova Üniversitesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Dergisi*, 34/3, 95-105. <https://fbe.cu.edu.tr/storage/fbeyedek/makaleler/cilt34sayi3.docx>
- Ekmekci, M. (2023). Çavdarhisar’daki tahıl ambarları. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 57, 219-253. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3050357>
- Ekmekci, M. ve Atasoy S. (2010). Yeşilbağcılar (Gibye) evleri. *Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (XIII.)*, İstanbul: Zero Prodüksiyon Kitap-Yayın-Dağıtım Ltd. Şti.
- Ekmekci, M. (2016). Çavdarhisar’daki geleneksel depolama mekânlarından bir grup örnek. E. Özer (Ed.) *Aizanoi II*, Ankara: Bilgin Kültür sanat Yayınları.
- Eldem, S. H. (1987). *Türk Evi Osmanlı Dönemi Turkish Houses Ottoman Period III*.

- İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı.
- Eldem, S. H.(1968). Türk Evi Plan Tipleri. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Gemi, N., Köşklük Kaya, N.(2020). Nevşehir Derinkuyu ilçesi Suvermez Köyü kırsal mimari mirası. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 9/68, 687-701. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1583176856.pdf>
- Hasol, D. (1975). Ansiklopedik mimarlık sözlüğü. İstanbul: Yapı – Endüstri Merkezi Yayınları.
- İnce, K. (2016). Çavdarhisar (Aizanoi)’daki Türk dönemi konut mimarisindeki ahşap tavan göbekleri. E. Özer (Ed.) Aizanoi II, Ankara: Bilgin Kültür sanat Yayınları.
- Kaplan, M. (2001). 19. Yüzyılda Virancık (Örencik) Nahiyesi’nin Sosyo-Ekonomik Yapısı [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi], İstanbul Üniversitesi.
- Kuban, D.(1995). Türk “Hayat”lı Evi. İstanbul: Ziraat Bankası Kültür Yayınları.
- Küçükerman, Ö. (1985) Kendi Mekânının Arayışı İçinde Türk Evi. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.
- Küçükerman, Ö. ve Güner, Ş. (1995). Anadolu Mirasında Türk Evleri. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınlar Dairesi Başkanlığı.
- Özer, E. (2016). Aizanoi’dan horozlu mezar. Art-Sanat, 5, 1-24. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/780388>
- Özer, E. (2022). Zeus ve Kybele’nin Yurdu Aizanoi Rehber Kitabı. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Özer, E. ve Korkmaz H. (2014). Tarihsel süreçte Aizanoi kentindeki dört yapıda tahrip ve koruma. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 18, 11-20. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/411548>
- Özer, E. ve Özcan, S. (2022). Aizanoi antik kenti penkalas çayı arkeoloji ve restorasyon çalışmaları. Art-Sanat Dergisi, 18, 295-318. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2072525>
- Özgökçeler Karaman, G. ve Levi, E. A. (2017). Turgutlu Yukarı Bozkır Köyü evleri ve koruma sorunları. TÜBA-KED Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi, 16, 163-178. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1343131>
- Özmertyurt, G. (2021). İznik-İhsaniye Köyü yöresel mimarisinin incelenmesi. Uluslararası Doğu Anadolu Fen Mühendislik ve Tasarım Dergisi, 3/1, 21-42. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1389202>
- Sezen, T. (2017). Osmanlı Yer Adları. Ankara: Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Yayın No:26.
- Sözen M. ve Tanyeli U. (1992). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tuncel, M. (2001). Anadolu’da doğal afetler sonucunda yer değiştiren şehirler. Tarih Boyunca Anadolu’da Doğal Afetler ve Deprem Semineri, İstanbul: “Globus” Dünya Basımevi.
- Ürer, H. (2014). Geleneksel Türk evi ölçeğinde Eskigediz evlerinin cephe düzenlemeleri. Sanat Tarihi Dergisi, 22/2, 189-230. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/152520>

ARİŞ

Sayı/Issue: 25

<https://aris.gov.tr>

Başvuru/Submitted: 17.09.2024

Aralık/December 2024

Kabul/ Accepted: 19.11.2024

DOI: 10.32704/akmbaris.2024.198

Araştırma Makalesi/Research Article

**16. Yüzyıl Osmanlı Hikâye Kültüründe Samek Ayyâr ve
Münih Nüshası (Bayerische Staatsbibliothek Cod. Turc 202)****Samek Ayyar in the 16th Century Ottoman Storytelling Culture and the Munich
Copy (Bayerische Staatsbibliothek Cod. Turc 202)**

Serpil Ayhan Karaaslan*

Öz

Makalenin konusunu Türkçe Dâsitân-ı Samek Ayyâr hikâyesinin bugün Bayerische Staatsbibliothek'te bulunan nüshası (Cod.turc.202) oluşturur. Fars edebiyatının meşhur hikâyelerinden Samek Ayyâr anlatısının Türkçe tercümesi olan eser, içerik, boyut, sayfa düzeni ve sahip olduğu tasarım özellikleri ile ilk kez tanıtılacaktır. Eserin giriş metni kitabın tercüme ve üretim tarihi üzerine kıymetli veriler sunar. Kitabın 16. yüzyıl sonlarında Osmanlı sarayında tasarlanmış Türkçe resimli Kıssa-i Ferruhrûz (British Library Or.3298) ve Kıssa-i Şehr-i Şatrân (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T9303) hikâyeleri ile içerik bakımından ilişkili olduğu anlaşılmıştır. Dasitan-ı Samek Ayyâr hikâyesi Osmanlı coğrafyasında üretilmiş resimli nüshaların ardında yatan yaratım sürecinin anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Bugün Bodleian Library'de bulunan 14. yüzyıla tarihlendirilen Farsça Samek Ayyâr hikâyesinin birbirini izleyen 3 cilt halinde hazırlanmış ve resimlenmiş nüshası, anlatının içeriğinin yoğun ve uzun olduğunu ortaya koyar. Bu durum hikâyenin ne kadarının Osmanlı edebiyat ortamına yerleştiği fikrini irdelemeye de izin verir. Osmanlı edebiyatında Samek Ayyâr hikâyesinin kendine ne zaman yer bulduğu ve hikâyenin hangi ciltlerinin Türkçeye tercüme edildiği konusu şimdiye dek tartışılmamıştır. Çalışma, Samek Ayyâr hikâyesinin İran edebiyat ortamından Osmanlı kültür-sanat dünyasına yolculuğunu anlamayı ve anlatının Türkçe nüshaları ile olan ilişkilerini aydınlatmayı amaçlar. 16. yüzyıl hükümdarların, saraylıların ve bürokratların desteği ile resimli ve resimsiz hikâye türünde el yazmalarının üretilmesi ve tüketilmesi konusunda oldukça hareketli bir dönem olarak öne çıkar. Bu makale 16. yüzyıl Osmanlı kültür- sanat ortamında Samek Ayyâr anlatısının yerini anlamayı hedefler.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Edebiyatı, Musavver Hikâyeler, Dâsitân-ı Samek Ayyâr, Kıssa-i Ferruhrûz, Kıssa-i Şehr-i Şatrân.

* Doktora Öğrencisi- Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı

e-posta: serpil-ayhan@hotmail.com / ORCID: 0000-0001-7392-8967

Atıf: Ayhan Karaaslan, Serpil (2024). "16. Yüzyıl Osmanlı Hikâye Kültüründe Samek Ayyâr ve Münih Nüshası (Bayerische Staatsbibliothek Cod. turc 202)" *Arış*, Aralık, Sayı: 25, s.85-104.

Abstract

This article examines the Turkish narrative *Dâsitân-ı Samek Ayyâr*, a manuscript currently housed at the Bayerische Staatsbibliothek (Cod.turc.202). The manuscript, a Turkish translation of the renowned Persian tale *Samek Ayyâr*, is presented for the first time in terms of its content, dimensions, page layout, and design characteristics. The introductory text of the manuscript offers valuable insights into its translation and production date. The manuscript appears to be closely related in content to the Turkish illustrated stories *Kıssa-i Ferruhrûz* (British Library Or.3298) and *Kıssa-i Şehr-i Şatrân* (Istanbul University Library T9303), both produced in the Ottoman palace during the late 16th century. The story of *Dâsitân-ı Samek Ayyâr* contributes significantly to understanding the creative processes behind illustrated manuscripts produced in the Ottoman realm.

The Persian version of the *Samek Ayyâr* story, dated to the 14th century and currently housed at the Bodleian Library, consists of three consecutively prepared and illustrated volumes, highlighting the narrative's extensive and elaborate nature. This provides an opportunity to explore how much of the story was integrated into the Ottoman literary sphere. The question of when *Samek Ayyâr* was introduced into Ottoman literature and which volumes of the narrative were translated into Turkish has, until now, remained unaddressed. This study seeks to trace the journey of the *Samek Ayyâr* narrative from the Persian literary tradition to the Ottoman cultural and artistic spheres, while also illuminating its connections with various manuscript versions. The 16th century stands out as a particularly dynamic period for the production and consumption of both illustrated and non-illustrated manuscripts in the story genre, supported by the patronage of rulers, courtiers, and bureaucrats. This article aims to elucidate the role of the *Samek Ayyâr* narrative within the literary and cultural context of the 16th-century Ottoman cultural and artistic milieu.

Keywords: *Ottoman Literature, Illustrated Storybooks, Dâsitân-ı Samek Ayyâr, Kıssa-i Ferruhrûz, Kıssa-i Şehr-i Şatrân.*

1. Giriş

Anadolu'da; özellikle 14. yüzyıldan itibaren gözlenen tercüme etkinliği, 15. yüzyılda da yoğun şekilde devam eder. Türkçeye tercüme faaliyetleri ve Türkçenin kullanımı konusundaki girişimler Sultan Çelebi Mehmed (1403-1413) zamanında başlar. Erken Osmanlı dönemi Türkçe tercüme veya telif hareketinin gelişmesinde Anadolu beyliklerinin katkıları önemli bir yerde durur. Türk edebiyatında Germiyanogulları ve Aydınoğulları beylerinin tercüme faaliyetlerini destekledikleri ve edebiyatçıları himaye ettikleri bilinir¹ (Yavuz, 1983, s.123; Kavruk, 1998, s.22-23; Yazar 2011, s.123-125).

¹ Aydınoğulları beyliğinin kurucusu Mehmed Bey (hük.1308-1334) ve onun yerine geçen oğlu Umur Bey (hük.1334-1348) zamanında kültürel faaliyetlere özel bir önem verilmiş, bu bağlamda pek çok Türkçe tercüme eser kaleme alınmıştır. Bu faaliyetler Cüneyd Bey (ö.1426) ve Şehzade İsa Çelebi (d.1380-ö.1406) zamanında da tüm hızıyla devam etmiştir. Umur Bey'in emri ile Türkçeye tercüme edilen eserler arasında, Hoca Mesud, asıl adı *Kenzü'l-bedâi* olan aşkname türünde *Süheyl ü Nevbahâr*'ı ve ünlü İran şairi Sa'dî'nin Bostân adlı eserini *Ferhengnâme-i Sa'dî* ismi ile Türkçeye aktarır. Bunların yanında Ebü'l-me'âli Nasrullâh'ın Farsça eserini temel alarak *Kelile ve Dimne* hikâyesini Umur Bey için çevirir. Daha sonra Hoca Mesud bu tercümesini İsa Bey'in isteği ile nazma dönüştürüp I. Murad'a sunar (Dilçin, 1991, s.1-8; Yazar, 2011, s.127; Yazar, 2020, s.123-128). Germiyanogulları Mehmed Bey ve ardından gelen Süleyman Şah (öl.1387) zamanında yaptırarak tercüme ve telif eserlerle de Osmanlı edebiyat dünyasına katkıda bulunurlar. Adı geçen beyler ilim ve sanat ustalarını korumuş ve onları saraylarında himaye etmişlerdir. Şeyhoğlu Mustafa, Şeyhi, Ahmedî, Ahmed-i Dai gibi yaptıkları tercüme veya telif eserlerle erken dönem edebiyatını ileriye taşıyan şairler yetişir. Germiyanogulları'nın Osmanlı topraklarına katılması ile birlikte bu şairler Osmanlı sarayına geçer ve burada üretimlerine devam ederler. Germiyanoglu Süleyman Şah'ın isteği üzerine Şeyhoğlu tarafından Türkçeye tercüme edilen *Hurşidnâme* veya *Hurşid ü Ferahşâd* aslı eser şahın ölümü üzerine 1387 yılında tamamlanmış ve Yıldırım Bayezid'e sunulmuştur. (Kut, 1989, s.56-58; Yazar, 2020, s.123-128)

Çelebi Mehmed'in ardından Sultan II. Murad (1421-1444/1446-1451), 15. yüzyılda Türkçenin devlet dili olarak yerleşmesinin yolunu açar. Anadolu'da henüz siyasi bir birlik sağlanamamış olsa da, II. Murad'ın himayesinde sanat, bilim ve edebiyat hayatı büyük gelişme gösterir.² Türkçenin tüm sosyal hayatta ve devlet işlerinde kullanılmasını isteyen sultan, çevirilerde ve diğer yazılı faaliyetlerde Türkçe dilinin kullanılmasını özellikle ister.³ Aslında bu Osmanlı Devleti'nde kültür-sanat işlerine müdahalenin ilk örnekleri arasında görülebilir. Sultanın tüm çevirmen ve tercümanların eserlerinde sade ve anlaşılır bir Türkçe kullanılması konusunda bir ferman bile hazırlattığı söylenir (Uzunçarşılı, 1947, s.270-271; Yavuz, 1983, s.15; Kavruk 1998, s.22-23; İsen 2003; Aksoy, 2005, s.951; Yazar, 2020, s.17,123).

15. yüzyıl Osmanlı edebiyatı Fars ve Arap dünyasından gelen din, edebiyat, tıp, sanat alanlarındaki eserlerin tercüme edilerek zenginleştiği bir dönemdir. II. Murad devri ve sonrasında hikâye kitaplarının Türkçeye tercüme edilmesi Osmanlı şairlerini ve yazarlarını meşgul eden konular arasındadır.⁴ Bahtiyarnâme, Kelile ve Dimne, Ferec Ba'd eş-Şidde, Hikâye-i Ucûbe ve Mahcûbe, Anternâme, Kırk Vezir Hikâyeleri, Kahramânâme, Samek-nâme (Samek Ayyâr) gibi edebi eserler okuma kültürü içerisinde kendine yer bulmuş saray ve çevresi tarafından tüketilmiştir. (Yavuz, 1983, s.27; Boratav, 1988, s.16; Kavruk, 1998, s.25-26,58; Aksoy, 2005, s.91; Ülken, 2009, s.235; Yazar, 2011, s.140).

16. yüzyıl Osmanlı kültür-sanat ortamı resimli Türkçe el yazmalarının üretilmesi bakımından en üretken devirlerden biri olarak öne çıkar. Dönemin saray atölyesi, sultanların ve bürokratların desteği ile güçlü bir üretim merkezi haline gelir. 16. yüzyıl boyunca tarih, coğrafya, din konulu el yazmalarının üretilmesinin yanında acayip hikâyelerin, gizli bilimlerin, fal kitaplarının da tasarlandığı görülür (Kütükoğlu, 1993, 62425; Fetvacı, 2000, 70-78; Bağcı ve diğerleri, 2006, s.191; Öztürk, 2022, s.170).

² Latîfî (ö.1582), Tezkiretü's Şuara'sında Sultan II. Murad'ın haftada iki gün ulema ve şairleri meclisinde ağırlayarak sohbetler ettiğini ve onlara ihsanlarda bulunduğunu belirtir (Çelebioğlu, 1997, s.127, Erünsal, 2015, s.88).

³ Mercimek Ahmed (ö.1431-1432 ?) Kâbüsnâme çevirisinin önsözünde sultan II. Murad ile sohbetine yer verir. Mercimek Ahmed'e göre sultan Kâbüsnâme'nin daha önce yapılan çevirisini beğenmemiş ve ondan sade ve anlaşılır bir Türkçe ile yeniden kaleme almasını istemiştir: "...bir gün Filibe yolunda padişah hizmetine vardım, gördüm ki sultan-ı sahibkiran-ı zaman sultan ibn es-sultan sultan Murad ibn Muhammed Han ibn Bayezid ibn Murad Han ibn Orhan ibn Osman halledallahü mülkehu ve ebbede devletehu elinde bir kitap tutar. Bu zaif hastadil ol âli-cenabdan ne kitaptır deyu istida ettim. Ol lâfz-ı şekerbarından Kabusname'dir deyu cevap verdi ve ayıttı ki hoş kitaptır ve içinde çok faideler ve nasihatler vardır; ama Farsî dilince. Bir kişi Türkiye tercüme etmiş, veli ruşen değil, açık söylememiş. Eyle olsa hikâyetinden halavet bulmazız dedi. Ve lâkin bir kimse olsa ki bu kitabı açık tercüme etse ta ki mefhumundan gönüller haz olsa." (Gökyay, 1966, s.4).

⁴ 15. yüzyılda II. Murad'ın Türkçe tercüme faaliyetlerini desteklediği kaynaklarda belirtilir. Özellikle Türkçe tercüme hikâye kitaplarının da üretildiği bilinir. Örneğin Şehzade Ahmed Mısri'nin Kırk Vezir Hikâyesi, Mehmed bin Ali el-Halibi'nin Ferec ba'de's Şidde tercümesi gibi eserler dönemin üretim faaliyetleri içerisinde yer alır (Yazar, 2011, s.140).

⁵ Burada tercüme faaliyetlerinin yoğun olarak gerçekleşmesinin ardında yatan dinamiklerin farklı olduğunu ayrıca belirtmek gerekir. Özellikle III. Murad (d.1546-ö.1595) ve III. Mehmed (d.1566-ö.1603) dönemlerinde hikâye kitaplarının üretilmesinin desteklenmesinde saray içi dengelerin değişmesi, kitap üretim alanının genişlemesi ve kişisel zevklerin öne çıkması gibi etkilere daha belirgindir. Erken dönem Osmanlı edebiyatındaki tercüme faaliyetlerine önem verilmesinin ardında özellikle Osmanlı Edebiyatının, Türkçenin gelişmesi ve zenginleşmesi gibi nedenler öne çıkar. Erken dönem edebiyatında Anadolu beyliklerinin Türkçeye verdikleri önem, bu beyliklerin topraklarında yaşayan şair ve yazarları harekete geçirmiş ve onları, eserlerini Türkçe yazmaya teşvik etmiştir. (Dilçin, 1991, s.1; Fetvacı, 2000, 302-305; İsen 2003; Aksoy, 2005, s.951; Yazar, 2020, s.17,123).

Bu üretim ağının içerisinde 16. yüzyıl sonu, 17. yüzyıl başında Türkçe tercüme hikâye kitaplarının yazılıp ve okunması konusunda tıpkı erken dönem üretimlerinde olduğu gibi bir canlanış olduğunu söylemek gerekir.⁵ Bu kitapların bazıları özenle tezhiplenmiş ya da tasvirlenmiş, kitap sanatlarının önemli örneklerini oluşturmuşlardır.

Bunlar arasında özellikle Fars edebiyatından devşirilen hikâye türünde bir grup Türkçe resimli el yazması dikkat çekicidir. Konusu aşk, macera ve olağanüstü olayları kapsayan resimli hikâye kitaplarından *Kıssa-i Ferruhrûz* (British Library Or.3298) ve *Kıssa-i Şehr-i Şatrân* (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T9303) dönemin seri hikâye kitabı üretimi yelpazesinin içerisinde hazırlanmış Türkçe resimli el yazmalarıdır⁶ (Titley, 1981,40-44; Bağcı ve diğerleri, 2006, 170-171; Mimiroğlu, 2011, s.26-38).

Fars edebiyatının meşhur hikâyesi Samek Ayyâr'ın Türkçeye tercümesinin resimlenmiş kopyaları hakkındaki kapsamlı bilimsel araştırmalar oldukça kısıtlıdır. Bu yazıda hem içerik hem de tasarım bakımından birbiriyle ilişkisi olduğu anlaşılan *Kıssa-i Ferruhrûz* ve *Kıssa-i Şehr-i Şatrân* resimli hikâyelerin 16. yüzyıl Osmanlı edebiyat dünyasındaki izleri sürülecektir. Samek Ayyâr hikâyesinin 14. yüzyılda hazırlanmış Farsça resimli nüshaları bugün Bodleian Libraries University of Oxford'da bulunur (MSS. Ouseley 379-380-381). Üç cilt olarak hazırlanmış ve zengin bir resim programı içeren el yazmaları yaklaşık 17x30 cm boyutlarındadır. Bu ciltlerde toplamda 80 tasvir yer alır. Bodleian ciltleri Samek Ayyâr hikâyesinin Fars edebiyatında bilinen yegâne resimli nüshasıdır. El yazmasının kimin için, nerede hazırlandığı belli olmamakla beraber, 14. yüzyılın başlarında Şiraz'a atfedilen bazı el yazmalarının resimleriyle akrabalık gösterirler. Tasvirler İran'da 14. yüzyılda varlığını sürdüren İncü döneminin resimsel dilini yansıtır. Bu devirde üretilen resimli el yazmaları ile Bodleian nüshasının tasvirleri uyum içindedir.⁷ (Robinson,1958,s.2; Hanaway,1970, s.264; Gaillard,1985,199-221; 2009,Zenhari,2014, s. 20-39).

Birbirini izleyen bu üç cildin içeriğini Parviz Natal Khanlari 1968 yılında yayımlamıştır. Yazar, hikâyede eksik olan bazı bölümlerin olduğunu ve bu bölümleri bugün British Library'de bulunan *Kıssa-i Ferruhrûz* el yazmasından tamamladığını söyler. Hikâye anlatıcılarının çevresinde geliştiği söylenen anlatının ilk olarak 12. yüzyıl civarında yazıya geçirildiği belirtilir. Bodleian nüshasından anlaşıldığı üzere oldukça uzun olan Samek Ayyâr hikâyesi Halep hükümdarı Merzubân Şâh'ın aşk serüveni ile başlar. Hikâye sırasıyla Merzubân Şâh'ın oğlu Hurşîd Şâh'ın sevgilisi, Fağfur ülkesinin kızı Mâhperi'ye kavuşma serüvenini, ardından Hurşîd Şâh'ın oğlu Ferruhrûz'un aşkı Gülbuy'u arama macerasını anlatır. Bu uzun aşk hikâyesinde ana kahramanların en yakın dostu Samek Ayyâr'ın maceraları anlatıda önemli bir yer tutar (Gaillard,1985,199-221; Khanlari, 2017,s.1-3).

⁶ *Kıssa-i Ferruhrûz*'ün metni ve resimleri doktora tez çalışması kapsamında tarafımda çözümlenmiştir. "16. Yüzyıl Osmanlı Kültüründe Hikâye Resimleri" başlıklı tez çalışması Prof. Dr. Serpil Bağcı danışmanlığında Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda devam etmektedir.

Kıssa-i Şehr-i Şatrân Arzu Mimiroğlu tarafından Yüksek Lisans tezi olarak çalışılmış metni ve resimleri sanat tarihi dünyasına tanıtılmıştır. Ancak bu hikâye kitaplarının ilişkisi üzerine bugüne kadar yapılmış detaylı bir çalışma yoktur. Bu çalışma Samek Ayyâr hikâyesinin Osmanlı dünyasındaki serüvenini ortaya koymayı amaçlar.

⁷ Bknz: İnal, 1976, 84-93.

İran hikâye geleneğinin en eski örneklerinden biri olan Samek Ayyâr hikâyesinin bugün Münih, Bayerische Staatsbibliothek (Bavyera Ulusal Kütüphanesi)'te bulunan (Cod.turc.202) eserin Türkçe çevirisinin 16. yüzyılda hazırlanmış, unvan tezhipli, temiz, güzel bir nesih yazıyla istinsah edilmiş bir nüshası, bu hikâyenin Osmanlı edebi kültüründeki yerini anlamamıza yardım eden bazı ipuçları sunmaktadır.

Bu yazıda, Eser tasarımı ve içeriği bakımından ilk kez tanıtılacaktır. Eserin giriş metni anlatının Osmanlı dünyasındaki serüvenini ortaya koyan veriler içerir. Aşağıda önce kodikolojik olarak tanıtılan, sonra içeriği ve 16. yüzyıl sonlarında Osmanlı sarayında hazırlanmış resimli Kısas-i Ferruhrûz ve Kısas-i Şehr-i Şatrân el yazmaları ile ilişkisi tartışılan Münih yazması bu yapıtların yaratım bağlamının anlaşılmasına katkıda bulunur.

El yazmasının tarihlenmesi ve Osmanlı dünyasındaki yeri, 16. yüzyıl okuma kültürü içerisinde Türkçe tercüme hikâye kültürüne ışık tutacaktır.

2. Samek Ayyâr Hikâyesi

Samek Ayyâr, bir aşk macerası etrafında şekillenen kahramanlık mücadelesini ve olağanüstü olayları anlatan zengin bir hikâyedir. Bu uzun anlatı, Halep Kralı Merzubân Şâh'ın oğlu Hurşîd Şâh'ın Çin Kralı Fağfur'un güzeller güzeli kızı Mâhperi'ye âşık olmasıyla başlar. Mâhperi'nin dadısı, aynı zamanda bir cadı olan ve prensesi kendisinin oğlu ile evlendirmek isteyen bir kadındır. Hurşîd Şâh'a da diğer genç taliplere yaptığı gibi üç aşamalı bir sınav uygular. Prens'in sınavın üçüncü aşamasında karşılaştığı bilmecede ona yardım etmek isteyen, kendisine tıpatıp benzeyen üvey kardeşi Ferruhrûz onun yerine geçer ve olayların üstesinden gelmeye çalışır. Ancak cadı dadı tarafından yakalanır ve tutsak edilir.

Bu esnada Hurşîd Şâh, ayyarların başı Şogal ve onun oğlu, anlatının cesur kahramanı Samek ile tanışır.⁸ Korkusuz ve zeki bir kahraman olan Samek, dadıyı öldürerek Ferruhrûz'un serbest kalmasını sağlar. Ancak bu sefer de Çin Kralı Fağfur'un veziri, Hurşîd Şâh ve Mâhperi'nin aşkına engel olmaya çalışır. Vezir, Mâhperi'yi Maçin Kralı Ermen Şâh'ın oğlu Kazel Melek'e vaat eder ve ayyarları ortadan kaldırma planları yapar. Böylece yeni bir mücadele başlar, ancak ayyarların haklı mücadelesi Kral Fağfur'u etkiler ve kızını Hurşîd Şâh'a vermeye razı olur. Buna rağmen Çin ve Maçin arasında bir savaş patlak verir. Hurşîd Şâh, Mâhperi ile evlenir, fakat savaşlar ve çatışmalar sona ermez. Kahramanın kardeşi Ferruhrûz, mücadeleler sırasında Kazel Melek tarafından öldürülür. Bu sırada Hurşîd Şâh'ın eşi Mâhperi hamiledir. Doğum sırasında hem o hem de bebeği hayatını kaybeder. Hurşîd Şâh, bu acı kaybın ardından Aban Duht ile evlenir ve ondan kardeşi Ferruhrûz'un adını verdiği bir oğlu olur. Şâh, hikâyenin ilerleyen aşamalarında Maçin'i fetheder ve Hindistan'a kadar uzanan bir hâkimiyet kurar. Düşmanı Ermen Şâh ise bir komşu krallığa sığınır.

⁸ William Hanaway, "Persian Popular Romances before the Safavid Period" başlıklı doktora çalışmasında ayyar kavramı üzerinde durur. Hikâyelerde ayyarlar saraya bağlı olmaksızın özgürce mücadelelerini verirler. Kentlerin içinde ayyar grupları bulunur. Bunlar iyi ve kötü olarak ayrılırlar. İyi olan kimi zaman şehirlilerin de desteğini arkalarına alarak zorlu olayların üstesinden gelirler. Hem kadın hem de erkek ayyarlar anlatı boyunca bağımsız ve güçlü tavırları ile dikkat çekerler. Hikâyede Samek Ayyâr ana kahramanların her zaman yanındadır ve türlü olayların üstesinden gelme konusunda ustadır (Hanaway, 1970, s.140).

Yıllar geçtikçe Hurşîd Şâh'ın oğlu Ferruhrûz büyür ve hikâyenin sonraki maceraları onun etrafında şekillenir. Ferruhrûz, güzelliği ile büyüleyici bir kadın olan Gülbuy'a âşık olur. Kahramanlar bir deniz yolculuğunda ayrı düşerler. Ardından Gülbuy, ona âşık olan Tuti Şah tarafından kaçırılarak tutsak edilir. Ferruhrûz, sevdiği kadını kurtarmak için Tuti Şah'a karşı amansız bir mücadeleye girer. Mücadeleler, kaçışlar, ihanetler ve yeni aşk serüvenleri birbirini izler.

Halep Kralı Merzubân Şah'ın vefatının ardından, Hurşîd Şah, oğlunu aramak için yola çıkar ve kahraman dostu Samek ile maceralarına devam eder. Bu defa karşısına Şatran Şehri'nin hükümdarı Garip Şâh çıkar. Uzun süren savaşların sonunda Garip Şâh dost olmaya karar verir ve düşmanlık sona erer. Hikâyede Ferruhrûz ve Samek'in mücadeleleri bu kez kötü perilerle devam eder. Kahramanlar maceralarına devam ederken Hurşîd Şah, düşmanı Şah Katus tarafından öldürülür. Babasının ölümü üzerine Ferruhrûz, tahta geçer ve sevgilisi Gülbuy ile evlenir. Bu evlilikten Merzubân adında bir oğlu olur. Ferruhrûz, daha önce düşman olan ancak sonradan taraf değiştirerek ona destek veren Merdan Duht ile de evlenir. Fakat Merdan Duht'un tutsak edilmesi, Ferruhrûz'u yeni bir maceraya sürükler. Ferruhrûz'un en yakın dostu Samek ile devam eden serüvenlerinde, Tac Duht adında bir düşman ortaya çıkar. Tac Duht, Ferruhrûz'un tüm eşlerini öldürerek başlarını keser ve oğlunu kaçar. İyi perilerin yardımıyla Tac Duht bulunup öldürülür. Uzun arayışların sonunda ise Ferruhrûz'un oğlu Merzubân, Samek Ayyâr tarafından kurtarılır. Bu noktadan itibaren anlatı Merzubân'ın başından geçen olaylara odaklanır.

Hikâyenin sonunda, Samek Ayyâr ve Ferruhrûz da hayatlarını kaybederler. Ferruhrûz'un oğlu Merzubân tahta çıkar. Bu süreç boyunca, "Alem Efruz" olarak da bilinen Samek Ayyâr, kahramanların her daim yanındadır. Hikâyeye heyecan ve eğlence katan Samek, öykünün en önemli karakterlerinden biridir. Anlatının temelinde bir prensin aşk arayışı yatmakla birlikte, hikâyenin asıl vurgu yaptığı tema kardeşliktir. Aynı zamanda iyi ve kötü ayyarlar arasındaki mücadeleye odaklanan hikâye, dostluk, bağlılık ve cesaret temalarını da güçlü bir şekilde işler.

3. Samek Ayyâr Hikâyesi'nin Yer Aldığı Nüshalar

Samek Ayyâr, İran coğrafyasından Osmanlı kültür-sanat ortamına taşınmış ve burada farklı nüshalarla yeniden hayat bulmuş bir hikâyedir. Hikâyenin bilinen en eski resimli nüshası, Oxford Bodleian Kütüphanesi'nde Ms. Ouseley 379-380 ve 381 numaralarıyla kayıtlı olan el yazmasıdır. Anlatının Osmanlı Türkçesine tercüme edilmiş versiyonları arasında ise Dasitan-ı Samek Ayyâr (Bayerische Staatsbibliothek, Cod.turc.202), Kıssa-i Ferruhrûz (British Library, Or. 3298) ve Kıssa-i Şehr-i Şatrân (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T.9303) bulunmaktadır.

Bu makalede, Samek Ayyâr hikâyesinin farklı nüshaları tanıtılacak; özellikle bu anlatının ilk bölümlerini oluşturan resimsiz Dasitan-ı Samek Ayyâr el yazması, tasarım ve içerik açısından ilk kez detaylı bir şekilde ele alınacaktır. Hikâyenin tercüme süreci ve içeriği hakkında önemli bilgiler sunan bu el yazması, aynı zamanda Türkçe resimli nüshalarla olan bağlantısı açısından da sanat ve edebiyat tarihi yönünden büyük bir değere sahiptir.

Dasitan-ı Samek Ayyâr el yazmasının incelenmesinin ardından, 16. yüzyılın sonlarında üretilmiş olan Kıssa-i Ferruhrûz ve Kıssa-i Şehr-i Şatrân el yazmaları da tanıtılacak ve bu el yazmalarının içerikleri karşılaştırılarak anlatıdaki ilişkileri üzerinde durulacaktır. Bu karşılaştırma, Samek Ayyâr hikâyesinin Osmanlı dünyasında nasıl benimsendiğini ve dönemin kültürel birikimine nasıl katkı sunduğunu anlamak açısından da önemlidir. Son olarak, 14. yüzyıl İran coğrafyasında üretilmiş olan resimli Oxford nüshası tanıtılarak bu eserin Osmanlı dünyasındaki üretimlerle olan bağlantılarına dikkat çekilecektir.

3.1. Dâsitân-ı Samek Ayyâr (Baayersiche Staatsbibliothek; Cod. turc.202)

El yazması 34x22,5 cm ölçülerinde 344 yapraktan oluşur. Kitabın ilk iki yaprağı altın cetvelle sınırlandırılmıştır. Metin, nesih hatla, kırmızı cetvellerle sınırlandırılmış bölüme yazılmıştır. Hikâye geçişleri başlıklarla belirtilmemiştir, ancak kırmızı mürekkeple “Ezîn cânib”, “Râvî eydür”, “Biz geldik Hurşîd Şâh’a” gibi ifadeler yeni hikâyelere geçildiğini gösterir. El yazmasında birçok farklı üslupta yazılar görülür. Örneğin ilk yapraklarda daha özenli ve küçük harflerle, 21 satır olarak tasarlanan yapraklar, 150b’den sonra oldukça iri harflerle 18-19 satır sayılarına düşmüş sayfalara dönüşür. Neredeyse acelecî bir tavrın hissedildiği yapraklar ve kırmızı ile yazılması tasarlanan bölüm başlarının boş bırakılması eserin yarım kaldığını, belki de sonradan tamamlanmaya çalışıldığı düşüncesini akla getirir. El yazmasının içerisinde hikayenin ilk bölümü y.227b’de son bulur. Hurşîd Şâh ile Maçin hükümdarı Ermen Şâh’ın oğlu Kazel Melek’in mücadeleleri sırasında Kâim Sultan’ın kızları tutsak düşer.⁹ Hikâye Samek, pehlivan Aftab Perset’in yardımı ile Kâim Sultan’ın kızlarını saraya teslim eder ve anlatı burada biter. Ardından kitap içinde yeni bir bölüm başlar ve Hurşîd Şâh’ın Samek Ayyâr ile maceraları y.229a’da kaldığı yerden devam eder. y.229a’nın başlığında kırmızı sade bir çerçeve içerisinde altın yaldız ile yazılmış “Bismillahirrahmanirrahîm” yazısı okunur. Anlatıcı tüm sultanların ruhuna dua edilmesini ister ve hikâyeye devam eder. Anlatı Hurşîd Şâh’ın, aşkı Mâhperi sebebi ile Ermen Şâh ve oğlu Kazel Melek ile mücadelelere devam ettiğini yazar.

Eserin koyu kahve cildinin ortasındaki şemse kıvrımlı hançeri yapraklar, pençer ve hatayi motifleriyle bezelidir (Resim 1). Süslemeler 16. yüzyılda Osmanlı ciltlerinde ve el yazmalarında yaygın olan bezeme dilini yansıtır. Bugün New York Public Library’de bulunan, 14. yüzyıl şairlerinden Erzurumlu Darir’in Siyer-i Nebî (Spencer Coll. Turk. MS. 3) isimli eseri 16. yüzyılda sultan III. Murad için resimli olarak hazırlanmıştır. El yazmasının ön ve iç kapak süslemeleri Dasitan-ı Samek Ayyâr cildinin bezeme dili ile çok yakındır (Resim 2). Oldukça yaygın olan bu bezeme dili 16. yüzyıl sonlarında saray nakkaşhanesinde hazırlanmış pek çok ciltte görülür (Schmitz, 1992, 238; Tanındı, 2009, 853-861).

⁹ Ermen Şâh’ın oğlu Kazel Melek, hikâyenin ana kahramanı Hurşîd Şâh ile Çin kralının kızı Mâhperi için savaşır. Çin kralının veziri, Mâhperi’yi Ermen Şâh’ın oğluna ayarlamak üzere söz verir. Böylece Mâhperi için savaşlar başlar. Ermen Şâh, Hurşîd Şâh ve Samek Ayyâr’ın en büyük düşmanıdır.



Resim 1: Ön kapak (detay), Dasitan-ı Samek Ayyâr,
34x22,5 cm Bayerische
Staatsbibliothek, Cod.turc.202



Resim 2: Ön kapak (detay), Siyer-i Nebî, Darir,
1595, New York Public Library, Sepencer Coll.
Turk.MS.3

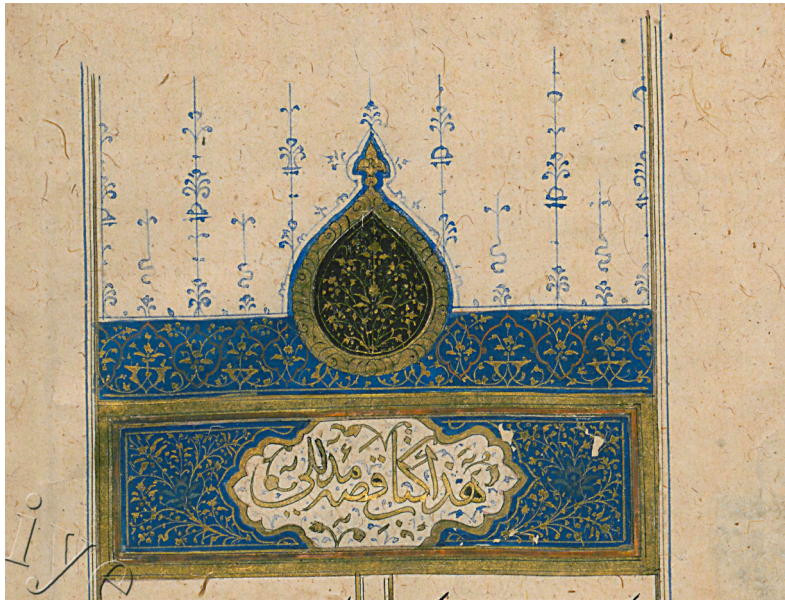
(Açık Erişim: <https://digitalcollections.nypl.org>)

El yazmasının başlık tezhibi de 16. yüzyılda yaygınlıkla kullanılan motifleri ve üslubu içerir. Eserin başlık tezhibinin tam ortasında altın yaldızla bezeli “Bismillahirrahmanirrahîm” ve altında “Âgâz-ı Dasitân-ı Samek Ayyâr” yazıları okunur (Resim 3). Lacivert zemin üzerine iç içe geçmiş kıvrımlı bitkisel süslemeler, dönemin kitap süslemelerinin yanında çini, seramik gibi farklı üretimlerinde de görülür. İç içe geçmiş kıvrımlı bitkisel süslemeler 16. yüzyıl ortalarında üretilmiş el yazmalarının bezemelerinde yaygınlıkla kullanılır. Bugün Süleymaniye Kütüphanesi’ne (Halet Efendi nr.643) kayıtlı Kitâb-ı Kısâ-i Midillî’nin başlık tezhibindeki motifler Dasitan-ı Samek Ayyar’ın süslemeleri ile uyum içindedir (Resim 4). Kitâb-ı Kısâ-i Midillî, II. Bayezid (1481-1512) devri yazarlarından Uzun Firdevsi veya Firdevsi-i Rumi tarafından 1503 yılında kaleme alınmıştır.¹⁰ Süleymaniye kopyası 1552’de (H.909) Muhammed b. Resûl Sarayı tarafından istinsah edilmiştir (Köprülü, 1996, 127-129).

¹⁰ Eser Venedik, Fransız ve İspanyol donanmalarının 1501 yılında Midilli Adası’na hücum etmesini konu alır. Tarihi gerçekliklere bağlı kalınarak anlatıda II. Bayezid, Şehzade Korkud ve Kemal Reis’in kahramanlıkları anlatılır (Köprülü, 1996, 127-129).



Resim 3: Dasitan-ı Samek Ayyâr, Bayerische Staatsbibliothek, Cod.turc.202, y.1a



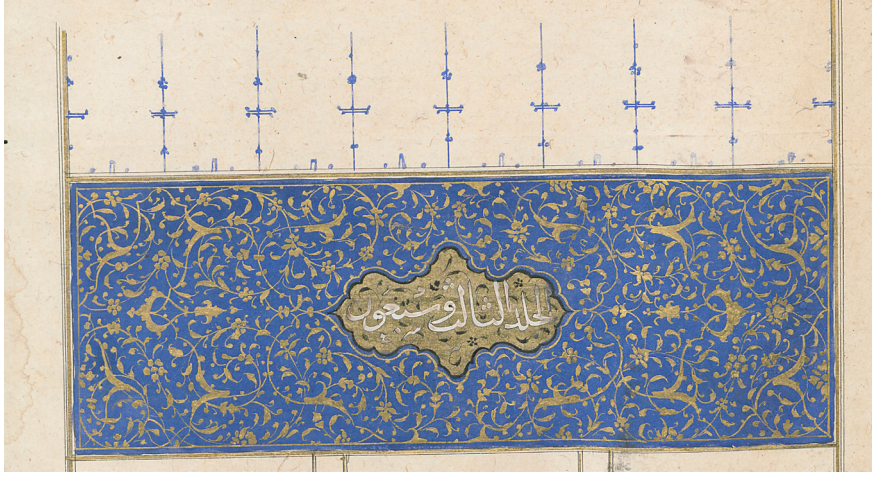
Resim 4: Başlık Tezhibi, Kitâb-ı Kıssa-i Midilli, Uzun Firdevsi, 1552, Süleymaniye Kütüphanesi, Halet Efendi nr.643

Aynı tarzın daha farklı motiflerle zenginleştirilmiş çeşitlemelerine bir örnek de Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1536 numaraya kayıtlı Firdevsi-i Rumi tarafından kaleme alınmış Süleymânâme'nin tezhipleridir.¹¹ 1544-45 tarihli kopyasının 73. cildinde yer alan başlık tezhibi Münih nüshanın bezemeleri ile yakın bir üsluptadır (Karatay,1971,s.290-292) (Resim 5). II. Bayezid ve Yavuz Sultam Selim (1512-1520) dönemi şairlerinden İdris-i Bitlisi tarafından yazılmış Selimnâme¹² (University of Manchester- Persian MS. 47) isimli eserin 16. yüzyıl kopyasında bulunan sayfa kenar süslemeleri de dönemin bezeme dilini yansıtmaları bakımından dikkate değerdir.

¹¹ Çalışmam sırasında bu ve benzeri tezhip süslemelerine dikkatimi çeken Prof. Dr. Zeren Tanındı'ya teşekkür ederim.

¹² Selimnâme, Yavuz Sultan Selim dönemi olaylarının anlatıldığı bir risaledir. Manchester nüshası II. Selim'in 1574'teki vefatından hemen önce tamamlanır (Özcan, 2000,485-488).

Metinlerin yanlarına işlenen kıvrımlı bitkisel süslemeler Münih kopyasındaki motiflerle aynı üslubu yansıtır (Resim 6-7). Bu durumda kütüphane envanterine 15. yüzyıl olarak kaydedilen Münih kopyasını 16. yüzyıl ortalarına atfetmek doğru olacaktır.



Resim 5: Firdevsi Rumi, Süleymânnâme, TSMK H.1536 (Milli Saraylar Daire Başkanlığının izniyle)



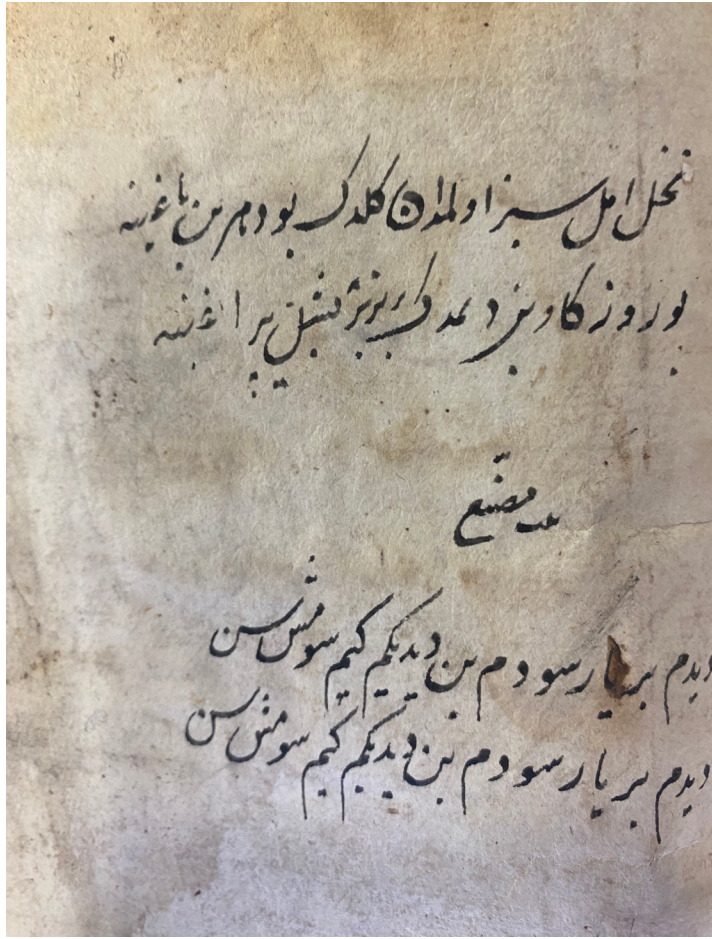
Resim 6: y.5a'dan detay, 16. yüzyıl, Selimnâme, İdris-i Bitlisi, University of Manchester, Persian Ms.47



Resim 7: y.21b'den detay, 16. yüzyıl, Selimnâme, İdris-i Bitlisi, University of Manchester, Persian Ms.47

El yazmasının yan kağıdında Veysi Üskübî'ye (ö.1628) ait beyitler yer alır.¹³ 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başında yaşayan asıl adı Üveys b. Mehmed olan şair nesir yazmakta usta olmasının yanında şiirler de yazmıştır. Şiirlerinde aşk, sevgili tasvirleri, doğa ve tasavvuf gibi unsurlarla birlikte devrinin eleştirisini yapan dizelere de yer verir. Veysî'nin divanında yer alan bu beyitlerde sevgiliye duyduğu aşk yüzünden harap bir durumda olduğunu anlatır. Şiir zorlu bir aşk mücadelesini anlatan hikâyenin içeriği ile uyum içindedir (Toska, 1997, s.27-28, 217; Kaya,2013,76-77) (Resim 8).

¹³ “ Nahl-ı emel sebz olmadan geldik bu dehrin bağına/ Bu rûzigârın değmedik biz bir yeşil yaprağına/ Beyt-i musanna'/ Dedim bir yâr sevdim ben dedi kim kim sevmişsin/ Dedim bir yâr sevdim ben dedi kim kim sevmişsin”



Resim 8: Eserin yan kağıdında bulunan şiir,
Dasitân-ı Samek Ayyâr, Bayerische Staatsbibliothek,
Cod.turc.202

16. yüzyıl edebiyat ortamında üretilmiş el yazmasının ilk yaprağında anlatıya geçmeden hemen önce, hikâyenin Osmanlı ülkesindeki serüvenine dair bilgiler bulunur. Metin dualarla başlar ve ardından Ebulfazl Şadağa bin Ebulkâsım Hasan eş-Şîrâzî tarafından aktarıldığı söylenen eserin, Sultan II. Murad'ın isteği ile Farsçadan Türkçeye çevrildiği belirtilir. Çok geçmeden anlatıcı ilk yaprağın sonlarına doğru hikâyeye başlar.

“...Rizvānullāhi ‘aleyhim ecma ‘în. Ba ‘dehu râviyân-ı pîşîn ve muḥaddîşân-ı şāhib-i yakîn rivāyet etmişler ki Ebulfaẓl Şadağa bin Ebulkâsım Ḥasan eş-Şîrâzî’den ki bu kitâb-ı ‘ib-ret-nümâ ve feraḥfezâ-yı rivāyet idüp Fars dilince beyāza (beyāna) getirmiş tâ kim zamānile Rûm’a düşüp Sultân Murād Ḥân bin Muḥammed Ḥân için Türk diline tercüme olunup râvî-i pîşînden rivāyet etmişler ki mevlid-i Resûlullâh’dan ‘aleyhisselâm üç yüz seksen yıl evvel diyâr-ı Haleb’de bir şâh-ı ‘âdil vardı ki...” (Dâsitân-ı Samek Ayyâr, Cod.turc.202, y.1b)

Yukarıda da değinildiği gibi 14. ve 15. yüzyıl kültür hareketliliğinin canlı olduğu bir devirdir. Dönemin hükümdarları, şairleri ve yazarları korumuş, Fars ve Arap edebiyatlarının en meşhur metinlerini manzum veya mensur olarak Türkçeye çevirmeleri konusunda onları özendirmişlerdir. Anadolu’da böylece gelişmeye başlayan Türk dili ve edebiyatı alanında mazum-mensur, telif-çeviri pek çok eser ortaya konulmuştur. (Yavuz,1983,s.27; Boratav,1988,s.16; Dilçin, 1991, s.1-5; Azamat,1996,155; Kavruk,1998,s.25-26,58; Yazar,2011, 138; İnalçık,2020,164-172).

16. yüzyılın sonları ve 17. yüzyılın başlarında da benzer bir eğilimin oluştuğunu belirtmek gerekir. III. Murad ve III. Mehmed dönemlerinde Türkçe telif veya tercüme eserlerin üretiminde yeniden bir canlanış olduğu görülür. Özellikle saray ve çevresinin resimli hikâye kitaplarının üretiminde önemli roller üstlendiği bilinir. Sultan III. Murad'ın farklı hikâyeler dinlediği ve eğlence meclislerinde hikâye anlatıcılarını ağırladığı belirtilir.¹⁴ Bunun yanında oğlu III. Mehmed'in de Türkçe hikâye kitapları okumaktan keyif aldığı, okumak üzere saray hazinesinden çeşitli Türkçe hikâye kitapları istettiği söylenir. Sultanların ve bürokratların desteği ile tıpkı II. Murad döneminde olduğu gibi Arap ve Fars edebiyatından 16. yüzyıla uzanan Türkçe eserler sade ve anlaşılır el yazıları ile istinsah edilir, resimli nüshaları yapılır (Köprülü, 1986, s.384-391; Aksoy, 1996, s.365; Fetvacı, 2000, s.70-78; Atnur, 2011, s.6; Öztürk, 2022, s.29).

Münih'teki nüshası tanıtılan Dasitan-ı Samek Ayyâr hikâyesi, 16. yüzyıl sonlarında musavver olarak üretilmiş Kıssa-i Ferruhrûz ve Kıssa-i Şehr-i Şatrân başlıklı kitaplar ile içerik bakımından ilişkisi olduğu belirlenmiştir.

Münih kopyası Samek Ayyâr hikâyesinin başlangıcını temsil eder. Bu hikâyenin ana kahramanları Halep hükümdarı Merzubân Şâh, oğlu Hurşîd Şâh ve hikâyenin ilerleyen aşamalarında katılacak olan kişi Samek Ayyâr'dır. Eserde genel olarak Hurşîd Şâh'ın sevgilisi Mâhperi'ye kavuşmak için yaşadığı maceraları anlatılır. Samek Ayyâr tüm ciltlerde hikâyenin ana kahramanlarına yardım eden güçlü, bağımsız bir savaşçı, bir ayyardır. Kılık değiştirmekte ve hile yapmakta usta bir kahramandır.

Metinde, hikâyenin ilk aşamalarında Merzubân Şâh'ın sevgilisi Gülnar Bânû'ya kavuşma hikâyesi anlatılır. Ardından Şah, Gülnar Bânû ile evlenir ve Hurşîd Şâh adında bir oğulları olur. Gülnar Banu'nun önceki evliliğinden Ferruhrûz adında bir oğlu daha vardır. Bu çocuğu Merzubân Şâh'ın da yardımı ile yanlarına alırlar. Ferruhrûz kardeşi Hurşîd Şâh'a o kadar çok benzer ki maceralar boyunca sık sık yer değiştirerek aksilikleri atlatmayı başarırlar.

Hurşîd Şâh, Fağfur ülkesinin kızı Mâhperi'ye âşık olur. Ancak kızın babası bu ilişkiyi onaylamaz. Mâhperi'nin dayesi Hurşîd Şâh'ı, her genç şehzadeye uyguladığı gibi, üç aşamalı bir teste tabi tutar. Eğer bu aşamaları geçerse Mâhperi ile evlenebilecektir. Mücadelelerle dolu bu kavuşma hikâyesinde kardeşi Ferruhrûz'un yardımı ile bir araya gelirler ancak olaylar esnasında Ferruhrûz ölür. Mâhperi de doğum sırasında bebeği ile birlikte hayatını kaybeder. Ardından Hurşîd Şâh, Aban Duht adından bir kadınla evlenir ve bu evlilikten kardeşinin ismini verdiği Ferruhrûz adında bir oğulları olur.

Dasitan-ı Samek Ayyâr hikâyesi Hurşîd Şâh'ın Mâhperi ile olan aşkına yer verir ancak el yazmasının sonu eksiktir. Son yapraklar ya koparılmış ya da tamamlanmamıştır. Bu nedenle Hurşîd Şâh'ın maceralarının sonu belli değildir. Ancak Bodleian nüshası ve Parviz Natal Khanları'nın düzenlemeleri ile karşılaştırıldığında, anlatının oğlu Ferruhrûz'un aşk serüveni ile devam ettiği görülür (Hanaway, 1970, s.350-362; Gaillard, 1985, s.199-22).

¹⁴ III. Murad'ın cülusunun şerefine kaleme alınan bir eser eğlenmeyi ve keyifli hikâyeler dinlemeyi seven, meclislerinde sık sık meddahları ağırlayan sultan için hazırlanır. Hikâyet-i Şirvân Şâh ve Şemâ'il Bânû isimli eser Bekayi tarafından 1574 yılında Farsça'dan Türkçe'ye tercüme edilir. Manisa'da III. Murad şehzade iken, eserler hazırlayan Bekayi'nin 1574 yılında bir hikâye kitabı hazırlayıp sunması, sultanın okuma zevklerini ortaya koyması bakımından önemlidir. Bu hediye sultanın hoşuna gitmiş olacak ki III. Murad, Bekayi'yi 40 akçe ile İstanbul'da Mürmiyye Medresesi'ne atar (Aksoy, 1996, 362).

Metnin 16. yüzyılın sonlarında hazırlanmış iki resimli kopyası eserin saraylılar arasında da beğeni topladığına işaret eder, hikâye görsel kültürde de kendine yer bulur. Bugün British Library koleksiyonuna kayıtlı Kıssa-i Ferruhrûz ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ne kayıtlı Kıssa-i Şehri Şatrân isimli resimli el yazmaları hikâyenin Münih yazmasından öğrendiğimiz bölümünün devamını, son aşamalarını oluşturur. Yani farklı zamanlarda ve tasarımlarda üretilmiş anlatılar bir araya geldiğinde hikâyenin bütünü oluşturur.

3.2. Kıssa-i Ferruhrûz (British Library Or.3298) ve Kıssa-i Şehr-i Şatrân (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T9303)

Çalışmanın konusu olan Samek Ayyâr anlatısının Osmanlı kültür ortamında saraylılar ve kentliler tarafından okunduğu bugüne gelen örnekler ve bilgiler doğrultusunda anlaşılır. Eserin aynı zamanda Sameknâme ismiyle şehirli okurlar arasında da tüketildiği görülür. İsmail Erünsal Osmanlı sahafları üzerine hazırladığı çalışmasında 17. yüzyılda Edirne'de yaşayan bir sahafın terekesinde pek çok hikâye kitabının bulunduğunu, bunları düşük ücretler karşılığında okurlara kiraladığını belirtir. Kırk Vezir Hikâyeleri, Hamzanâme, Kahraman-nâme gibi Türkçe hikâyelerin arasında Sameknâme isimli bir el yazmasının da olduğunu söyler. Bu veri, Sameknâme veya Samek Ayyâr anlatısının sarayda olduğu gibi şehirde de okunduğunu kanıtlamaktadır (Erünsal, 2013,72-73).

Samek Ayyâr hikâyesinin bugüne ulaşan resimli iki nüshasından biri Kıssa-i Ferruhrûz, British Library koleksiyonundadır (Or. 3298). 16. yüzyıl sonlarında Osmanlı görsel kültür ortamında üretilen eser 35x23 cm ölçülerindedir. 23 satırlık nesih ile istinsah edilmiş kitap 533 yapraktan oluşur, 65 resim içerir. Samek Ayyâr hikâyesinin Türkçe tercümesi olan metnin Hurşîd Şâh'ın oğlu Ferruhrûz'un maceralarının anlatıldığı bölümünü kapsar (Tittley, 1981,40-44). El yazması tam olarak Münih cildinin kaldığı yerden başlamasa da devamına yer verir.

Kıssa-i Ferruhrûz anlatısının devamı olan diğer resimli cildin başlığı Kıssa-i Şehr-i Şatrân'dır, bugün İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndedir (T. 9303), El yazması 35x22.5 cm ölçülerindedir, 23 satır olarak nesih hatla yazılmıştır. Eser 216 yaprak 64 resim içerir (Mimiroğlu,2011,s.38). El yazmasının metni Kıssa-i Ferruhrûz hikâyesinin kaldığı yerden devam eder.

Her iki kopya tasarım ilkeleri ve üslup bakımından yakın özellikler taşır. Eserler boyutları, sayfa tasarımları, tasvirlerin üslupları, satır sayıları bakımından karşılaştırıldığında serinin iki cildi olduğunu açıkça yansıtır. Kitaplar boyutlar açısından benzer ölçülere sahiptir. El yazmaları 23 satırlık nesih hatla yazılmıştır. Tasvirler bakımından oldukça zengin el yazmaları toplamda 129 resim içerir. Resimlerin üslubu her iki el yazmada aynı sanatçıların veya aynı atölyeden çıkmış sanatçı gruplarının çalıştığını düşündürür. Figürlerin, doğanın, mimari öğelerin ve renklerin uygulanış biçimi 16. yüzyıl sonunda özellikle Osmanlı saray atölyesinde hazırlanmış belirli bir grup eserde hâkim olan resim anlayışını temsil eder¹⁵

¹⁵ Kıssa-i Ferruhrûz ve Kıssa-i Şehri Şatrân 16. yüzyıl Osmanlı sarayında hakim olan resimsel üslubu sürdürmesi bakımından önemli veriler sunar. Kompozisyonlarda yer alan doğa betimlemeleri, figürler, mimari öğeler ve renklerin tasvir edilme biçimiyle Nakkaş Hasan ve öğrencilerinin üslubunu sürdürür. Bu üslup ve örnekleri için bkzn.: Bağcı, S. ve diğerleri, 2006, s.162-163; Tanındı, 1984, s.41-42; Aral, 2021, s.278-28.

(Resim 9-10). Tasarım, üslup ve boyutlar bakımından birbirine çok yakın el yazmaları resimli bir proje olarak hazırlanmış olmalıdır. İki el yazması hikâyenin belli bir bölümünü, yani son aşamalarını temsil eder. Öykünün Ferruhrûz'dan öncesini, Münih nüshasından tanıdığımız bölümleri içeren bir başka el yazmasının da, günümüze ulaşmayan bir cildin bu projenin bir parçasını oluşturmuş olması muhtemeldir.



Resim 9: Zaccac ve Ferruhrûz'un Karşılaşması, y.144a, Kissa-i Ferruhrûz, British Library, Or.3298



Resim 10: Merdan Duht ve Gernek'in karşılaşması, Kissa-i Şehr-i Şatrân İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T9303

Münih nüshası Samek ve kız kardeşi Ruz Efvân ile birlikte Hurşîd Şâh'a ihanet eden bir ayyarı yakalayıp öldürmeleri ile son bulur. Hikâyenin sonuna çok az kalmıştır ancak nüshanın son yapıtları eksiktir. Oxford nüshasına göre hikâyenin sonunda Kazel Melek Hurşîd Şâh'ın kardeşi Ferruhrûz'u öldürecektir (Hanaway,1972, 350-362).

Hurşîd Şâh'ın maceralarından sonra oğlu Ferruhrûz'un sevgilisine kavuşma macerası ise British Library'de bulunan resimli nüshada takip edilir. Ferruhrûz'un sevgilisi Gülbuy, Tutî Şâh tarafından kaçırılır ve olaylar gelişir. Tutî Şâh, Gülbuy'a aşık olur ve onu bu aşka ikna etmeye çalışır. Sarayda tutsak olan Gülbuy, Tutî Şâh'ı oyunlara getirerek kaçmanın yollarını arar.Bu sırada Hurşîd Şâh yaşlıdır ve oğlu Ferruhrûz'a mücadelesinde yardım etmenin yollarını arar. Anlatının ilerleyen aşamalarında düşmanları, ona ve oğluna büyük acılar çektirir ve zorluklar yaşatır. Öykünün en önemli karakteri Ferruhrûz'un en yakın dostu Samek Ayyâr'dır. Osmanlı anlatısına göre ismi Alem Efruz'dur ve bu ismi ona Hurşîd Şâh vermiştir. Hikâye boyunca Gülbuy'un Tutî Şâh ve devamında gelen düşmanlardan kaçışı okunur. Bu kaçışta ona Alem Efruz'un kız kardeşi Ruz Efvân eşlik eder. Ferruhrûz ile Gülbuy bir türlü bir araya gelemezler. Bu süreçte Ferruhrûz pek çok düşmanla karşı karşıya gelir.

Anlatının sonunda Ferruhrûz ve bir başka sevgilisi Şirvan Peşan, Şatran Şehri hükümdarı Garip Şâh'ın tutsağı olur. Bu tutsaklıktan Alem Efruz'un yardımı ile kurtulurlar ve Ferruhrûz sevdikleri ile kavuşur. Ancak anlatı bir bitişi temsil etmez.

Garip Şâh'ın nefreti ile tekrar savaşlar başlar. El yazmasının metni bu macera olayların devamının geleceğine işaret ederek son bulur. Tüm kahramanların bir araya geldiği son yaprakta Garip Şâh'ın saldırılarının devam edeceğinin sinyalleri verilir.

İstanbul Üniversitesi'nde bulunan resimli Kıssa-i Şehr-i Şatrân hikâyesi ise Londra yazmasının kaldığı yerden devam eder ve ana kahramanların Şatran Şehri'nin hükümdarı Garip Şah ile mücadelelerine yer verir. Bu ciltte Ferruhruz sevgilisi Gülbuy'a kavuşur ve evlenir. Bu evlilikten bir erkek çocukları olur. Merzubân Şâh adını verdikleri çocukları Tac Duht isimli düşmanları tarafından kaçırılır. Bu eserde Samek Ayyar (Alem Efruz) Merzuban Şah'ı aramaya başlar ve bir dizi fantastik olay yaşar. Anlatıda Alem Eferuz artık yaşlıdır ve bu durum resimlere de yansır. Karakterin saçları beyazlamış bir şekilde gösterilir. Anlatının sonunda Merzuban Şah'ın büyüdüğü ana karakterlerin ise bir araya geldiği görülür. Tüm bu maceraların ardından sonra Alem Efruz ve Ferruhrûz vefat ederler. Merzuban Şah ise babasının ölümünden bir süre önce tahta geçer.

3.3. Samek Ayyâr Hikâyesinin Bilinen İlk Resimli Örneği (Bodleian Library, Oxford Ms. Ouseley 379-380-381)

Samek Ayyâr hikâyesinin Fars edebiyatından Anadolu'ya ulaştığı yukarıda belirtilmiştir. Eserin Farsça orijinalinin 14. yüzyılda üretilmiş resimli 3 cildi bugün Oxford Bodleian Kütüphane'sindedir. Bu el yazmaları hikâyenin bilinen en eski örneğidir. Fars edebiyatının zengin hikâye geleneğinin bir parçası olan eser oldukça karmaşık, uzun ve yoğun bir anlatıma sahiptir. Hikâyenin ilk cildi Merzuban Şah ve oğlu Hurşîd Şâh'ın maceralarını anlatır. İkinci ve üçüncü cild ise Hurşîd Şâh'ın oğlu Ferruhruz'un sevgilisi Gülbuy'u arama serüvenini içerir (Hanaway,1970,s.352-362; Gaillard,1985, s.199-22).

Metinde eserin oluşturulma sürecine dair iki isim geçer. Bunlardan ilki, Faramerz b. Hudadad, kendini hikâyenin derleyicisi ve ikinci anlatıcısı olarak tanımlar. Metinde Samek Ayyar hikâyesinin ilk anlatıcısı veya yazarı olarak ise Ebu'l-Kasım Şirazî'ye atıfta bulunur. Eserin yaratıcısının kim olduğu kesin olarak bilinmemektedir. Kaynaklarda, Faramerz b. Hudadad hikâyeyi son haline getiren ve Fars edebiyatındaki anlatıcısı olarak tanımlanır. Osmanlı dönemi kopyalarında Faramerz b. Hudadad'ın adı sık sık geçer ve eserin anlatıcısı olarak adına dualar okunur. Hikâyenin yaratıcısı belirsiz olsa da hikâyenin dilden dile doluşmasında Faramerz b. Hudadad'ın önemli roller üstlendiği açıktır¹⁶ (Hanaway,1970, s.11; Gaillard,1985, s.199-22).

Tercümede, çoğunlukla Farsça metindeki kahraman isimlerinden Kilinkal, Hürmüzkil, Çarseb, Ebrek gibi isimler kullanılmaya devam edilmiştir. Ana karakter Samek'in iki ismi de metinde yer almaktadır. Bu durum, Türkçe tercümede de takip edilir. Örneğin, sevgilisi Gülbuy'a kavuşmak için çeşitli maceralara atılan Ferruhruz'un en yakın dostu ve destekçisi

¹⁶ "...Yani bu derdi firâk u hasret u iştîyâk kıssasına revnak viren Farâmerz bin Hudâdâd bin Abdullâh el-kâtib âlâ recânî ider ki..." (Kıssa-i Ferruhrûz, British Library, Or. 3298, y.1a).

Samek Ayyâr, Türkçe versiyonda da Alem Efruz olarak değiştirilir. Bu değişiklik, Ferruhruz'un babası Hurşîd Şâh tarafından metin içinde okuyucuya aktarılmaktadır.

"...Bilmiş olun ki bu kişi benim biraderimdir belki pederimdir. Gönlümde Ferruh Ruz ve Cemşid yerindedir. Padişahlık bana onun için gerek ne ki ben padişahlığı ondan tutarım hükmü bana ve oğullarıma revandır. Ben ondanım ol bendendir. Asıl adı Samek ama ben Alem Efruz kodum. Hakikat canımdır, onu bilmeyenler bilsin ve işitmeyenler işitsin." (Kıssa-i Ferruhruz, British Library, Or.3298, y.75b)

Metne göre Hurşîd Şâh kardeşi gibi çok sevdiği ve asıl adının Samek olduğunu ama kendisinin Alem Efruz olarak değiştirdiğini söyler. Bodleian Kütüphanesi'ndeki orijinal nüsha ve Osmanlı kopyaları olay örgüsü açısından aynıdır. Hikâye Türkçeye neredeyse doğrudan aktarılmıştır. Olayların sırası ve kahramanlar orijinalinde olduğu gibi anlatılır. Bu yakın ilişki, yazmaların resim programlarının belirlenmesinde de gözlenir. Tüm tasvirler çakişmasa da Farsça ve Türkçe metinlerin imgeleri arasında ortak konular karşımıza çıkar (Resim 11-12).



Resim 11: Hurşîd Şâh'ın başı önünde yas tutanlar, Kıssa-i Şehr-i Şatran, y.103a, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T9303



Resim 12: Hurşîd Şâh'ın başı önünde yas tutanlar, Kitab-ı Samek Ayyâr, y.191b, Bodleian Library, Oxford, MS. Ouseley 381

4. Değerlendirme-Sonuç

Osmanlı kültür-sanat dünyasında ilgiyle tüketildiği anlaşılan Samek Ayyâr hikâyesinin, 16. yüzyıla tarihlenen üç kopyası günümüze kadar ulaşmıştır. Bu çalışmada ise, şimdiye dek keşfedilmemiş Münih kopyası ilk kez tanıtılmaktadır. Münih'teki bu cilt, hikâyenin ilk bölümlerini içermesi bakımından büyük önem taşımaktadır. Samek Ayyâr'ın 16. yüzyıl sonlarında hazırlanmış resimli Kıssa-i Ferruhrûz ve Kıssa-i Şehr-i Şatrân başlıklı elyazmalarının metinlerinde önceki olaylara bazı göndermeler yer alır, hikâyenin evveliyatını hatırlatma niteliği taşıyan cümleler bulunur. Bu durum okuyucular ve belki de dinleyiciler için hikâyenin başka ciltlerinin de olduğunu kanıtlar. Münih kopyası bu noktada tüm hikâyeyi çözümlemek için değerlidir. Örneğin Hurşîd Şâh'ın bir mecliste en yakın dostu, sırdaşı Samek'e Alem Efruz ismini verdiği Münih kopyasında belirtilir. Anlatıcı Kıssa-i Ferruhrûz hikâyesinde bu olayı Hurşîd Şâh'ın ağzından tekrar anlatır ve okuyucuya, dinleyiciye Samek'in konumunu hatırlatır. Yani olayın gerçekleştiği anlar daha sonraki ciltlerde okuyucunun veya dinleyicinin bilgilerini tazelemesi için tekrar edilir.

16. yüzyıl Osmanlı kültür ortamında üretilmiş resimsiz Münih nüshası Samek Ayyâr anlatısının başından sonuna bilindiğini ve tüketildiğini kanıtlar. Kitabın ilk yaprağında anlatıya geçmeden önce verilen bilgiler hikâyenin erken dönemlerden itibaren okunduğunu açıkça ortaya koyar. Münih nüshası yukarıda da belirtildiği gibi cildi ve tezhibiyle 16. yüzyıl ortalarında hâkim olan sanatlı kitapların tarzını temsil eder. El yazmasının giriş metni tercüme tarihini II. Murad dönemi olarak işaret ettiğinden eser kütüphane koleksiyonuna 15. yüzyıl olarak kaydedilmiştir. Ancak kitabın sahip olduğu süslemeler eserin 16. yüzyıla tarihlendirilmesi gerektiğini gösterir. Bu veriler ışığında oldukça uzun olan Samek Ayyâr hikâyesinin 16. yüzyıl okurları tarafından resimli ve resimsiz nüshalarının tüketildiği anlaşılr. El yazmasının keşfedilmesi 16. yüzyıl sonunda tasarlanmış Kıssa-i Ferruhrûz (British Library Or.3298) ve Kıssa-i Şehr-i Şatrân (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T.9303) başlıklı resimli hikâyelerin de üzerine tekrar düşünülmesi gerektiğini ortaya koyar. Bugüne kadar British Library ve İstanbul Üniversitesi kopyası üzerine yapılan çalışmalar bu el yazmalarının ilişkilerini ortaya koyması bakımından oldukça sınırlıdır. Boyutları, sayfa tasarımları ve üslupları bakımından birbirine çok yakın bu nüshalar saray nakkaşhanesinde birbirini izleyen resimli ciltler olarak tasarlanmış olmalıdır. Resimli kopyalar orijinal Bodleian nüshaları ile karşılaştırıldığı zaman anlatılar Samek Ayyâr hikâyesinin son iki cildini temsil eder. Bugüne kadar sadece resimli nüshaların bilinmesi hikâyenin başlangıcına dair fikir yürütülmesine engel olmaktaydı. Münih yazması, hikâyenin başından sonuna Türkçeye aktarıldığını ve Osmanlı okurları tarafından tüketildiğini kanıtlar. Resimli nüshalar, hikâyenin Hurşîd Şâh'ın oğlu Ferruhrûz'un maceralarına odaklanmaktadır. Bodleian nüshası aslında hikâyenin öncesi olduğunu gösterir. Dasitan-ı Samek Ayyâr hikâyesi resimli kopyalarda anlatılan hikâyelerin başlangıcına değinir. Yani başkarakter Ferruhrûz'un babasının ve dedesinin maceraları ve zorlu mücadeleleri okunur. El yazması Osmanlı okurlarının hikâyenin ne kadarına hâkim olduklarını göstermesi bakımından oldukça kıymetli bir eser olarak dikkate alınmalıdır. Bugüne ulaşmış resimli ve resimsiz Samek Ayyâr kopyaları anlatının 16. yüzyıl Osmanlı okuma kültüründe kendine yer bulduğunu açıkça gösterir.

Münih kopyası 16. yüzyıl kültür-sanat ortamında hikâye kitaplarının yoğun bir şekilde üretilmesini ve tüketilmesini destekleyen bir veri olarak da önemli bir yerde durur. Yukarıda, bu dönemde saray ve çevresinin resimli veya resimsiz el yazmalarının üretimini bilinçli olarak desteklediklerine değinilmiştir. Bu üretken ortamda hazırlanan Kıssa-i Ferruhrûz ve Kıssa-i Şehr-i Şatrân kitaplarının önceki ciltlerini içeren günümüze ulaşmamış veya hâlâ keşfedilmemiş kopyalarının olduğu fikrini akla getirir. Öte yandan, Münih nüshası Osmanlı okurlarının hikâyeye dair daha fazla bilgileri olduğunu da kanıtlar.

KAYNAKÇA

- Aksoy, B. (2005), Translation Activities in the Ottoman Empire. *Meta*, 50(3), 949–95.
- Aksoy, H. (1992). Bekâyî. TDV İslâm Ansiklopedisi (ss.360). İslam Araştırmaları Merkezi.
- Aral, H. (2021). Osmanlı Sanatında Resimli Bir Firastename. R. Şentürk, A. Süruri, R.T. Kalyoncu, M. Sürün, E. Morgül (Ed.) İstanbul Medeniyet Bilimleri Tarihi içinde, (1.cilt, ss.257-290). İbn Haldun Üniversitesi Yayınları.
- Atnur, G. (2011). Türk Edebiyatından Halk Edebiyatına Geçişte Bir Eser: Hikâyet-i Şirvan Şah ve Şema'il Banu Hikâyesi. Erzurum: Fenomen Yayınları.
- Azamat, N. (1996). II. Murad Devri Kültür Hayatı. [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. İstanbul.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., ve Tanındı, Z. (2006). Osmanlı Resim Sanatı. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Boratav, P.N. (2017). Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Cornell H. F. (1996). Tarihçi Mustafa Âli. Bir Osmanlı Bürokrati. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Dilçin, C. (1991). Süheyl-ü Nevbahar: İnceleme, Metin, Sözlük. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Erünsal, İ. (2013). Osmanlılarda Sahafılık ve Sahaflar. Timaş Yayıncılık.
- Fetvacı, E. (2013). Sarayın İmgeleri: Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih. Yapı Kredi Yayınları.
- Gaillard, M. (2009, 20 Temmuz). Samek-e 'Ayyâr, Encyclopedia Iranica Online içinde. 17 Eylül, 2024, tarihinde <https://www.iranicaonline.org/articles/samak-e-ayyar> adresinden erişilmiştir.
- Gökyay, O.Ş. (1996). Keykavus, Mercimek Ahmet, Kabusnâme. Milli Eğitim Basımevi.
- Hanaway, W.L. (1970). Persian Popular Romance Before the Safavid Period. Ph.d. diss. Colombia University.
- İnal, G. (1976). Türk Minyatür Sanatı: Başlangıcından Osmanlılara Kadar. Atatürk Kültür Merkezi.
- İsen, M. (2003). Türkçe'nin Yazı Dili Oluşumunda Çevirilerin Rolü. B. Yediyıldız (Ed.). Dil, Kültür ve Çağdaşlaşma (1. baskı içinde, ss. 116-137). Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Kavruk, H. (1988). Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Kaya, B. A. (2013). Veysi. TDV İslâm Ansiklopedisi (ss.76-77). İslam Araştırmaları Merkezi.
- Khanlari, P. N. (2017). Samak-e Ayar. Bunkeflostrand: Iranian Burnt Books Foundation.
- Köprülü, F. (1986). Edebiyat Araştırmaları. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Köprülü, O. F. (1996). Firdevsî, Uzun. TDV İslâm Ansiklopedisi (ss. 127-129). İslam Araştırmaları Merkezi.
- Kut, G. (1989). Ahmed-i Dâ'î. TDV İslâm Ansiklopedisi içinde. 17 Eylül, 2024, tarihinde <https://islamansiklopedisi.org.tr/ahmed-i-dai> adresinden erişilmiştir.
- Kütükoğlu, B. (1993). Murad III. TDV İslâm Ansiklopedisi (ss.615-25). İslam Araştırmaları Merkezi.

- Mahir, B. (2005). Osmanlı Minyatür Sanatı. Kabalcı Yayınevi.
- Mimiroğlu, A. (2011). İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde Bulunan Kıssa-i Şehri Şatran (İÜK. T.9303) Yazmasının Minyatürleri. [Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi]. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Norah M. T. (1981). Miniatures from Turkish Manuscripts: A Catalogue and Subject Index of Paintings in the British Library and the British Museum. The British Library Publishing Division.
- Özcan, A. (2000). İdris-i Bitlisi. TDV İslam Ansiklopedisi (ss. 485-488). İslam Araştırmaları Merkezi.
- Öztürk, U. (2022). III. Murad Dönemi Yazılı Kültürü. [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı, İstanbul.
- Robinson, B.W. (1958) Descriptive Catalogue of Persian Paintings in Bodleian Library. Oxford University Press.
- Roxana, Z. (2014). The Persian Romanca Samek-e 'ayyar: Analysis of an Illustrated Inju Manuscript. Verlag für Orientkunde.
- Schmitz, B. (1992). Islamic Manuscripts in the New York Public Library. Oxford Press and New York Public Library.
- Tanındı, Z. (1984). Siyer-i Nebi: İslam Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı. Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Tanındı, Z. (2009). Kitap ve Tezhibi. H.İnalcık ve G. Renda (Haz.). Osmanlı Uygarlığı içinde (2. cild, ss.840-891). Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Toska, Z. (1997). Veysi Üskübi: Hayatı, Eserleri, Kişiliği. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eski Türk Dili Edebiyatı Bölümü.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1947). Osmanlı Tarihi, I.Cilt: Kuruluştan Osmanlının Fethine Kadar. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ülken, H. Z. (2009). Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yavuz, K. (1983). XIII-XVI. Asır Dil Yedigârlarının Anadolu Sahasında Türkçe Yazılış Sebepleri ve Bu Devir Müelliflerinin Türkçe Hakkındaki Görüşleri. Türk Dünyası Araştırmaları: Faruk Timurtaş'a Armağan, 27 (4), 9-57.
- Yazar, S. (2020). Bakir Bir Araştırma Sahası Olarak Osmanlı Tercüme Geleneği. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 60 (1), 153-178.
- Yazar, S. (2011). Anadolu Sahası Klasik Türk Edebiyatında Tecüme ve Şerh Geleneği. [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Birincil Kaynaklar

- Dasitan-ı Samek Ayyâr, Bayerische Staatsbibliothek, Cod.turc.202
- Kıssa-i Ferruhrûz, British Library, Or.3298
- Kıssa-i Şehr-i Şatrân, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T.9303

ARİŞ

Sayı/Issue: 25

Aralık/December 2024

<https://aris.gov.tr>

Başvuru/Submitted:26.09.2024

Kabul/ Accepted: 19.11.2024

DOI: 10.32704/akmbaris.2024.199

Araştırma Makalesi/Research Article

**Sivas – İlbeyli Kazası Müdürü (1862- ?) Şekerzade Osman Ağa'nın
Menşurlu'daki Köy Odası****Village Chamber of Sivas – İlbeyli District Manager (1862-?) Şekerzade
Osman Ağa in Menşurlu**

Esra Gündoğan Baldık*

Öz

Köy odaları, geçmişten günümüze kadar devam eden önemli Türk mimarlık geleneklerinden biridir. Geçmişte köy halkının birlikte veya köydeki zengin ailelerden bir ya da birkaçının inşa ettirdiği köy odaları; günümüzde taziye evi, köy konağı, konuk odası, köy odası gibi isimlerle varlığını devam ettirmektedir. Günümüzde köy odaları; düğün, cenaze, bayram vb. zamanlarda halkın toplanma ihtiyaçlarını karşılayarak eski köy odası geleneğini devam ettirmektedir. Köy odalarının temelde halkın toplanma ve konaklama ihtiyaçlarına hizmet ettiği bilinmektedir. Bu odalar, Türk kültürünün en belirgin özelliklerinden olan konukseverlik ve dayanışma olgularını gözler önüne seren önemli mekânlardır. Mimarî açıdan dış cephede genellikle gösterişten uzak bir görünüme sahip olan köy odaları, iç mekân süslemeleri ile dikkat çekmektedir.

Bu çalışmada, Sivas'ın Merkez ilçesine bağlı Menşurlu köyünde yer alan Şekerzade Osman Ağa'nın odası incelenmiştir. Oda, içerisinde yer alan ve yapıyla çağdaş olduğu düşünülen ahşap çerçeveli "Mâşallâh Teâla" kitabesindeki tarihe göre 1880-1881 yıllarında inşa edilmiştir. Doğu- batı doğrultuda dikdörtgen planlı oda nim sekili ve tek katlı olarak inşa edilmiştir. Kaba yonu taş, moloz taş ve ahşap malzemeler ile inşa edilen yapının içerisinde yoğun ahşap süsleme kompozisyonları yer almaktadır. Günümüze değin çeşitli tahribat ve tadilatlar geçirmiş olan odanın inşa edildiği dönemde ahşap süslemelere ek olarak duvar resimlerine de sahip olduğu iç mekânda günümüze gelebilen tek parça ağaç tasvirinden anlaşılmaktadır.

Sivas İlbeyli köylerinde benzer örnekleri bulunan "nim sekili" planda inşa edilmiş ve geleneksel konut mimarisinin ahşap bezeme özelliklerini barındıran bu yapı, günümüzde kaderine terk edilmiş durumdadır. Köy odasının aslına uygun biçimde restore edilerek yeniden kullanıma açılması elzemdir. Tanzimat Dönemi'ne ait, banisi ve tarihi belli olan bu önemli halk mimarisi örneği koruma altına alınarak gelecek nesillere aktarılmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Sivas, İlbeyli, Halk Mimarisi, Köy Odası, Bezeme.

* Dr. Araştırma Görevlisi- Adıyaman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
e- posta: egundogan@adiyaman.edu.tr / ORCID: 0000-0001-7335-6479

Atf: Gündoğan Baldık, Esra (2024). "Sivas- İlbeyli Kazası Müdürü (1862-?) Şekerzade Osman Ağa'nın Menşurlu'daki Köy Odası" *Ariş*, Aralık, Sayı: 25, s.105-126.

Abstract

Village rooms are one of the important Turkish architectural traditions that have continued from the past to the present. Village rooms, which were built by the villagers or one or more of the rich families in the village in the past, continue to exist today under names such as condolence house, village mansion, guest room, village room. It is known that village rooms basically serve the gathering and accommodation needs of the people. These rooms are important places that reveal the concepts of hospitality and solidarity, which are the most prominent features of Turkish culture. Village rooms, which generally have a structure that is far from ostentation in terms of architecture, attract attention with their interior decorations.

In this study, Şekerzade Osman Ağa's room located in Menşurlu village of the Merkez district of Sivas was examined. The room was built in 1880-1881. It was built in the east-west direction with a rectangular plan, a single-story room with a nim platform. The structure, built with rough-cut stone, rubble stone and wooden materials, contains dense wooden ornamental compositions. It is understood from the single piece of tree depiction that has survived to the present day in the interior that the room had wall paintings in addition to wooden decorations during the period it was built. This structure, which was built on the "nim sekili" plan, similar examples of which can be found in the villages of Sivas İlbeyli, and which contains the wooden decoration features of traditional residential architecture, is currently abandoned to its fate. It is essential that the village room be restored to its original state and put back into use.

Keywords: *Sivas, İlbeyli, Folk Architecture, Village Room, Decoration.*

1. Giriş

Çalışmada, Sivas'ın Merkez ilçesine bağlı Menşurlu köyünde yer alan ve günümüzde Kadir Şeker'e ait olan köy odası plan ve süsleme özellikleri açısından tanıtılıp değerlendirilecektir. Ancak öncesinde Sivas ilinde önemli bir yer tutan "İlbeyli -Elbeyli" Türkmenlerine değinmek yerinde olacaktır.

1071 Malazgirt zaferinden sonra Anadolu'ya göç eden Türkmenlerden güneyden hareket ederek Suriye yolunu kullananlara "Halep Türkmenleri" denilmiş ve bu göçerler farklı topluluklar oluşturmuşlardır. Bu topluluklardan biri de Ulu-Yörük Türkmenleridir. 15. yüzyılda Timur'un Sivas'ı istilası sırasında, burada bulunan İlbeylilerin de bu Ulu-Yörük Türkmenlerinden olduğu kabul edilmektedir (Sümer, 1970, s. 137).

Osmanlı döneminde konar göçer olarak tanımlanan İlbeyliler, devletin merkeziyetçi idaresi çerçevesinde sürekli kontrol altında tutulmuşlardır. 17. yüzyıl başlarında, İlbeylilerin Kızılırmak civarında çiftçilik yapmaları, yavaş yavaş yerleşik hayata yöneldiklerini göstermektedir (Sümer, 1970, s. 176). 18. yüzyılda Sivas'ın güneybatısında yaşayan İlbeyliler için aşiretin adını taşıyan bir kaza teşkil edilmiştir (Kuzucu, 2004, s. 173). 19. yüzyılın ikinci yarısında İlbeyli kazasının idari statüsü kademeli olarak düşürülmüş, 1867 yılında yayınlanan Vilayat-ı Umumiye Nizamnamesi ile de İlbeyli kazası lağvedilmiştir (BAO, 26072). Cumhuriyetin ilanından sonra ise İlbeyli köylerinin tamamı Sivas merkez ilçeye bağlanmış ve İlbeyli isminin resmi ve idari hiçbir vasfı kalmamıştır (Kuzucu, 2004, s. 182).

Günümüzde Sivas İlbeylileri, halkın; "üst başı Kavlak, alt başı Yanalak" diyerek tanımladığı Sivas'ın güneybatısında yer alan 42 köyden oluşmaktadır (Kaya, 2006, s. 81). Bu köyler Şarkışla ve Sivas arasında yer almakta olup günümüzde İlbeyli köyleri olarak varlığını devam ettirmektedir. Sivas iline bağlı İlbeyli köyleri alfabetik sırayla şunlardır: Akcainiş, Akkuzulu, Apaköy, Aylı, Bedirli, Bostancık, Çallı, Çaypınar, Çongar, Damılı, Damlacık, Durdulu, Eskiapardı, Eskiköy, Gazibey, Gözmen, Güney, Hanlı, Haydarlı, Hayırbey, Herekli, Kabasakal, Kâhyalı, Karalar, Karalı, Kartalca, Kavlak, Kayadibi, Keçili, Kızılova, Kızılöz, Koyuncu, Menşurlu, Sarıdemir, Savcun, Sorguncuk, Söğütçük, Tatlıcak, Yanalak, Yaramış, Yeni Apardı, Yeni Kızılcaışla. Bugün geleneklerinin büyük bir kısmını koruyarak günümüze kadar ulaşmış olan Sivas İlbeylileri oldukça zengin bir kültürel birikime sahiptirler.

Bu birikim gerek kendine özgü gelenek ve göreneklerde, gerekse halk mimarisi örneklerinde kendini göstermektedir.

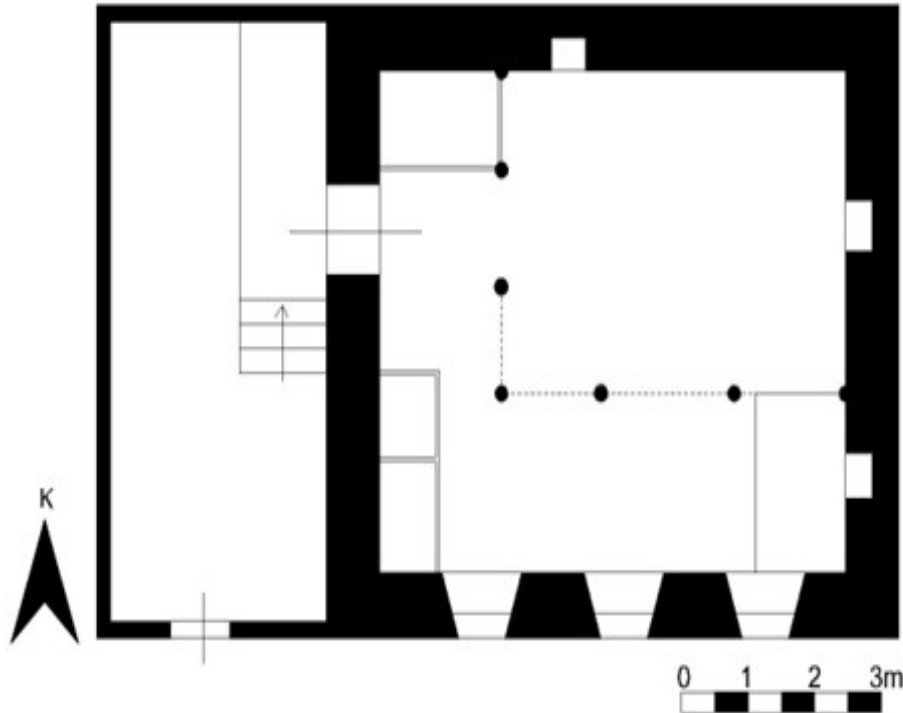
Menşurlu, Sivas'taki 42 İlbeyli köyünden biri olup Sivas merkeze 56 km mesafededir. Kadir Pürlü (2022, s. 169) köyü şöyle tanımlamaktadır;

"Mahalli rivayetlere göre, köyün ilk kuruluş yeri Bezirgân Pınarı adı verilen yerin yakınındaki "Kuyucak" mevkiinde imiş. Bezirganların (kervancıların) hayvanları çevreye zarar verdiğinden ve halk bunlardan rahatsız olduğundan, ilk kuruluş yeri terk edilerek Menşürlü'nün şimdiki bulunduğu yere taşınmış... 1844 tarihli bir deftere göre köy 36 hane ve tahmini 180 nüfustur...1997 sayımında 277 nüfusa düşmüştür. Bu köyde Şekeroğulları namıyla anılan sülâle, ağa sülâlesidir. Bu sülâlenin ileri gelenlerinin uzun süre İlbeğliye ağalık yaptığı rivayet edilir. Bu ağaların en meşhurlarının Şekeroğlu Maksud Ağa, Ahmet Ağa, Kadir Ağa, Osman Ağa ve İsmail Ağa oldukları halen anlatılmaktadır..."

Çalışmanın konusunu teşkil eden odanın banisi de 1862 yılında Sivas'ın İlbeyli kazasına müdür olarak atanmış olan Şekerzade Osman Ağa'dır (BOA, 635-61).

Köy içerisinde 178 ada, 2 parselde kayıtlı olan Menşurlu Köy Odası, Sivas Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından 02.04.2016 tarihinde taşınmaz kültür varlığı olarak tescil edilmiştir. Yapı, 2023 yılında İlbeyli köy odalarını konu alan bir çalışmada (Yılmaz, 2023) "Kenan Şeker Odası" olarak yer almış, ancak içerisine girilemediğinden yalnızca isim olarak zikredilebilmiştir. Günümüzde kullanıma kapalı olan köy odası, tarafımızca 2023 yılında yürütülen titiz bir çalışma ile tespit edilerek günümüzdeki mülk sahiplerinin müsaadesi ile ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Günümüzde Menşurlu köyünün merkezi konumunda yer alan ve Kadir Şeker odası olarak bilinen yapı; düz toprak damlı, moloz taştan yapılmış giriş mekânı ve nim sekili odadan ibarettir (Plan 1).



Plan 1: Menşurlu Şekerzade Osman Ağa Odası Planı

Çeşitli dönemlerde müdahaleler geçirmiş olsa da orijinalliğini büyük oranda korumuş olan oda, bakımsızlık sebebiyle yok olma tehlikesi altındadır (Fotoğraf 1).



Fotoğraf 1: Menşurlu Şekerzade Osman Ağa Odası

Kadir Şeker¹, babası Kenan Şeker'in yapının banisi Şekerzade Osman Ağa'nın torunu olduğunu, babasının anlattıklarına göre köy odasının Osman Ağa tarafından yoğun bir çalışmayla 6 ay içerisinde inşa ettirildiğini ifade etmektedir (K. Şeker, kişisel görüşme, 5 Ağustos 2023). Giriş kapısının karşısında bulunan ahşap sütunlu bölmenin içe bakan yüzeyine yerleştirilmiş ahşap çerçeveli kalem işi kitabede H 1297 / 1298 (M 1880-1881) tarihleri okunmaktadır. Bu kitabeye göre yapı 19. yüzyılın sonlarında inşa edilmiştir (Fotoğraf 2).



Fotoğraf 2: Çerçeveli Kalemîşi Kitabe

¹ 1951 Sivas-Menşurlu doğumlu, evin bugünkü sahibi.

2. Şekerzade Osman Ağa'nın Odası

2.1.Mimari Tanım:

Doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı yapı, batıdaki giriş mekânı ile doğudaki asıl odadan oluşur. Kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı mekân sıvasız tuğla malzeme ile inşa edilmiş olup ahşap kirişlemeli tavanla örtülüdür. Duvardaki dilatasyon izleri ve malzeme farklılığından bu mekanın yapıya sonradan eklendiği anlaşılmaktadır (Fotoğraf 3).



Fotoğraf 3: Giriş Mekânı

Asıl oda doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı olup, girişi batı duvarında, eksenin kuzeyindeki açıklıktan sağlanmaktadır. Kapı açıklığının batısında sonradan inşa edilen betonarme bir merdiven mevcuttur. Giriş kapısı ahşap kasalı ve tek kanatlı olup herhangi bir bezeme unsuruna sahip değildir.

Oda, batı duvarının doğusuna kuzey-güney yönde, güney duvarının kuzeyinde yer alan doğu-batı yönde atılan ahşap sütun sıraları ile bölümlendirilmiştir. Böylelikle odada beş serbest dikmeden oluşan iki ahşap sütun sırası ile papuçluk², kilimüstü³ ve nim seki⁴ bölümleri oluşturulmuştur (Plan-1). Sütun sıralarının beden duvarları ile olan bağlantısı, yarısı duvara gömülü ahşap sütunlar ile sağlanmış olup sütun dizilerinin arası ahşap korkuluklarla kapatılarak oda içerisinde oluşturulan bölümler birbirinden ayrılmıştır. Silindirik gövdeli sütunlar, kare kaide ve kare sütun başlıklarına sahiptir. Başlıklar tavan üzerindeki kirişlere kare gövdeli kısa dikmeler ile bağlanmıştır. Bu dikmelerin araları ise dar aynalı kemer formunda iç bükey kıvrımlanmış ahşap uzantılar ile birbirine bağlanmaktadır. (Fotoğraf 4).

² Papuçluk, giriş kapısının hemen önünde odanın zemin seviyesi en düşük olan ve misafirlerin ayakkabılarını çıkardıkları çoğunlukla döşemesiz bölümüdür.

³ Kilimüstü, odanın nim seki bölümüne göre döşeme seviyesi daha yüksekçe tasarlanarak sütun ve korkuluklarla ayrılmış olan bölümdür. Bu kısım hiyerarşik düzende köyün ileri gelenleri ve yaşlıları için ayrılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz., (Altınar ve Budak, 1997, s.46).

⁴ Nim seki (yarım seki), odanın giriş bölümüne göre yerden biraz daha yüksek tasarlanmıştır. Hiyerarşik mânâda bu bölüm daha çok gençler ve çocukların oturması için ayrılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz., (Altınar ve Budak, 1997, s.46).



Fotoğraf 4: Papuçluk

Odanın kuzeybatı köşesinde kürsü, güneybatı köşesinde ise yüklük yer almaktadır. Kuzeybatı köşede yer alan kürsü, doğu-batı yönde dikdörtgen planlı olup güney kenarı bitkisel bezemeli bir korkuluk ile kapatılmıştır. Ahşap çıtalarla sekiz bölüme ayrılmış korkuluk panolarının içerisine üst üste ikişer adet palmet motifi, sapları daire oluşturacak şekilde ayna aksında yerleştirilmiştir. Kürsünün alt kısmının güney tarafı içerisine eşya konulmak amacıyla açık bırakılmış, doğusu ise tahtalarla kapatılmıştır (Fotoğraf 5).



Fotoğraf 5: Kürsü

Odanın güneybatı köşesinde kuzey-güney doğrultuda dikdörtgen formu ahşap bir yüklük bulunmaktadır. Yüklüğün doğu yüzü; güneyde iki kapaklı, kuzeyde kaş kemerli bir niş şeklinde düzenlenmiştir. Yüklüğün giriş kapısına bakan kuzey yüzü ise güneye doğru derinlik oluşturacak şekilde bir kısmı tek parça tahta ile kapatılmış, kalan kısmı ise yine kemer formu oluşturacak şekilde açık bırakılmıştır. Bunun sebebi dolabın bu yönünün farklı

amaçla kullanıma dahil edilme isteğidir. Dikdörtgen formlu ahşap dolap, üst tepelik kısmına yerleştirilen kafes oyma tekniğinde bezemeli üç parça pano, nişlere eklenmiş kemer ayrıntıları ve pembe, mavi, yeşil renkli boyanmış yüzeyi ile oldukça dikkat çekicidir (Fotoğraf 6).



Fotoğraf 6: Yüklük Dolabı

Yapının kuzey duvarı, herhangi bir pencere açıklığına sahip değildir. Duvar, batı uçta ahşap bir dolap ve bu dolabın doğusunda devam eden beş adet ahşap pano ile hareketlendirilmiştir. Ahşap çıtalarla oluşturulmuş dikey dikdörtgen formlu bu panolar, bir dar bir geniş şekilde alması olarak sıralanmışlardır. Günümüzde yüzeyleri tamamen boş ve beyaz boyalı olan panoların, yapının inşa edildiği dönemde kalemişi tekniğinde bezeli olmaları kuvvetle muhtemeldir⁵ (Fotoğraf 7).

⁵ Köyde tespit edilmiş ve yine Şekeroğulları sülalesine ait 1932 tarihli Ahmet Şeker Köy Odası'nın kalemişi bezemeleri bu ihtimali güçlendiren unsurlardan biridir. Ayrıntılı bilgi için bkz., H. Yılmaz, Sivas İli Merkez İlçeye Bağlı Köylerdeki Köy Odalarının Mimari Olarak Tespiti, Belgelenmesi, Analizi ve Koruma Önerileri, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, 2023, s.24, 67, 85.



Fotoğraf 7: Kuzey Duvar

Odanın doğu duvarında giriş kapısı hizasına yerleştirilmiş bir dolap ve bu dolabın her iki yanında ahşap çıtalarla oluşturulmuş kareye yakın dikdörtgen formda birer pano yer almaktadır. Merkezde yer alan dolap, yapının inşa edildiği dönemde ocak nişi iken sonraki dönemlerde kapatılarak dolaba dönüştürülmüştür⁶. Dolabın iki yanındaki panolar, günümüzde manzara resimli kağıtlar yapıştırılarak hareketlendirilmiş olmakla birlikte yüzeyleri kuzey duvarda olduğu gibi beyaz boyalı ve boş durumdadır. Doğu duvarının kilimüstü bölümüne denk gelen kuzey ucunda ise dikey dikdörtgen formlu küçük boyutta bir dolap yer almaktadır. Dolabın hemen altında kuzey-güney doğrultuda yüksekçe bir taş platform bulunur (Fotoğraf 8)



Fotoğraf 8: Doğu Duvar

⁶ Yapının bugünkü sahibi Kadir Şeker dolabın bulunduğu alanda bir ocak olduğunu doğrulamıştır. Ayrıca bu ocağın iki yanında odaya doğru çıkıntı yapan aslan başı şeklinde taş levhaların bulunduğunu, bunların da babası Kenan Şeker tarafından ocağın kapatılması üzerine bir müddet bahçede tutulup sonra kaybolduğunu beyan etmiştir.

Odanın pencere açıklığına sahip yegâne duvarı olan güney duvarı, üç adet dikey dikdörtgen formda şevli pencere ile mekânın aydınlanmasını sağlamaktadır. Duvar yüzeyinde ahşap çıtalar ile çerçevelenen pencerelerin aralarında kalan iki adet dikey dikdörtgen formlu panodan batıdakinde kalem işi tekniğinde yapılmış, gövdesi kahverengi, yaprakları yeşil renkte işlenmiş bir adet palmye ağacı tasviri günümüze orijinal olarak gelmiştir. Bu ağaç, odanın orijinal olarak günümüze gelebilen tek tasviridir. Diğer pano odanın genelinde olduğu gibi kalemîşi bezemesini kaybetmiş düz bir yüzeye sahiptir (Fotoğraf 9).



Fotoğraf 9: Güney Duvar

Oda, sütunlar ile oluşturulan bölüntüye uygun olarak üç farklı tavan uygulamasına sahiptir. İlk tavan papuçluk bölümünün üzerini teşkil eden kuzey-güney doğrultuda dikdörtgen formlu bölümdür. Bu bölüm herhangi bir bezeme unsuru bulunmayan, dikdörtgen tahtaların yanyana dizilip en dışta çerçevelenmesiyle oluşturulmuş düz bir yüzeye sahiptir. İkinci tavan, doğu-batı yönde uzanan sütunların güneyinde kalan doğu-batı yönde dikdörtgen planlı kili-müstü bölümüne aittir. İkinci tavanın yüzeyi, merkezde büyükçe bir bezemeli ahşap göbek ile onun doğu ve batısına yerleştirilmiş eş boyutta üçer adet elips formlu bezemeli kabartmalara sahiptir. Dikdörtgen formlu bu tavan, dıştan iki sıra bezemeli kuşak ile çerçevelenmiş, bu çerçevelerin dört köşesinde üçgen alanlar oluşturularak bezeme alanına dönüştürülmüştür. Üçüncü tavan ise odanın nim seki bölümüne denk gelen doğu-batı yönde dikdörtgen formlu bölümdür. Bu tavan, merkezde bezemeli silmelerle kare formda bir çerçeve içerisine alınmış bezemeli bir tavan göbeğine sahiptir. Tavan bezemesi, merkezdeki kare alanın doğu ve batısına eklenmiş kafes bezemeli tahtalar ile devam ettirilmiştir (Fotoğraf 10).



Fotoğraf 10: Menşurlu Şekerzade Osman Ağa Odası Tavanları

2.2.Süsleme

Şekerzade Osman Ağa'nın odası esas olarak ahşap bezemeleri ile dikkat çekmektedir. Bu bezemeler tavanlarda yoğunlaşmıştır. Tavan dışında karşımıza çıkan diğer ahşap bezeme alanları ise korkuluklar, dolap kapakları ve kuzey-güney yönde uzanan ahşap sütun dizisinin kemer boşluklarına eklenen iki adet panodur.

Odanın batısında papuçluk ile kilimüstü bölümünü birbirinden ayıran kuzey-güney doğrultuda dörtlü sütun dizisi, üçlü bir açıklık meydana getirmektedir. Bu açıklıklardan kuzeydeki kürsü önüne denk gelmekte, ortadaki nim sekiye girişi ihtiva etmektedir. Güneydeki üçüncü açıklık ise zeminden yaklaşık 50 cm yükseklikte bir korkuluk ile kapatılmıştır. Bu korkuluk ahşap çıtalarla dört bölüme ayrılmıştır. Her bir bölümün içerisi, kafes oyma tekniğinde merkezde yer alan irice palmet motifinin etrafını sarmış S ve C kıvrımlarından oluşan kompozisyon ile bezenmiştir (Fotoğraf 11).



Fotoğraf 11: Batı Açıklık Korkulukları

Odanın güneyinde nim seki ile kilimüstü bölümünü birbirinden ayıran doğu-batı doğrultuda dörtlü sütun dizisinin oluşturduğu üçlü açıklıklardan doğu ve batıdaki zeminden yaklaşık 50 cm, merkezdeki ise yaklaşık 30 cm yükseklikte korkuluklar ile kapatılmıştır. Bu korkuluklardan doğudaki, ahşap çıtalarla beş bölüme ayrılmıştır. Bölümlerin her biri, düz ve S kıvrımlı çıtaların oluşturduğu simetrik bir geometrik kompozisyon dizisi ile doldurulmuştur.

Aynı yükseklikteki batı korkuluk levhası, günümüzde tamamen tahrip olmuş ve içi boş bir çerçeveden ibaret kalmıştır. Ortada diğerlerinden daha alçak olarak tasarlanmış korkuluk ise yan yana dizilmiş iki sıra kafes oyma yaprak motifi ile doldurulmuştur (Fotoğraf 12).



Fotoğraf 12: Güney Açıklık Korkulukları

Odanın kuzey ve doğu duvarında yer alan orijinal dolapların ahşap kapaklarında da geometrik motifler yer almaktadır. Dolapların kapak yüzeyi, çıtalarla altı bölüme ayrılmış ve her bir bölüme köşeleri içbükey eğrilerle sonlandırılmış dikey dikdörtgen geometrik motifler eklenmiştir. Motiflerin çerçeveleri mavi, panoların zemin ve desenleri dönüşümlü olarak siyah ve kiremit renkte boyanmıştır (Fotoğraf 13).



Fotoğraf 13: Dolap Kapağı

Odanın bezeme unsurlarından bir diğeri, giriş kapısından kilimüstü bölüme geçişte yer alan ve ahşap sütunlar ile oluşturulmuş üçlü açıklıkta yer almaktadır. Açıklıklardan kuzeydeki hariç ikisine eklenmiş bezemeli ahşap panolar oldukça dikkat çekicidir. Bu panolar iki sütun arasına atılmış ahşap gergiler üzerine yerleştirilmiştir. Üçlü açıklığın merkezini oluşturan orta alandaki ahşap panoda, yarım daire ana çerçeve, yedi adet dikey çıtayla sekiz bölüme ayrılmıştır. Merkezdeki iki bölüm diğerlerinden daha geniş tutulmuş, uçları volüt yapan kıvrımdallar arasındaki farklı sayıda yapraklara sahip palmet motifleri ile bezenmiştir. Yarım daireyi tam ortadan ikiye bölen çitanın ortasına ve uç kısmına da birer adet çok yapraklı papatya motifi yerleştirilmiştir. Süsleme panosunun diğer dikey bölümleri ise S kıvrımlar arasına yerleştirilmiş çok yapraklı palmetler ile doldurulmuştur. Panonun kuzey ve güney yönde kalan boşlukları alt kısımda çerçevenin dışına eklenmiş volüt biçimli kıvrımdallar ile genişletilmiştir (Fotoğraf 14).



Fotoğraf 14: Kilimüstü Bölümüne Geçişte Yer Alan İlk Pano

Bu panonun hemen güneyinde yer alan ikinci süsleme panosu da iki sütun arasına atılmış ahşap gergiler üzerine yerleştirilmiştir. Bazı bölümleri kırılarak tahrip olmuş pano, diğerinde olduğu gibi yarım daire bir çerçevenin içerisini dolduran motiflerden ibarettir. Ancak ikinci pano geometrik bir bölümlenme olmaksızın bezenmiştir. Yarım daire çerçevenin içerisi, en dışta 12 adet üçgen görünümlü çok yapraklı palmetler ile çevrelenmiştir. Bu palmetlerin uçları yine 12 adet dört yapraklı çiçek motifleri ile birleşmektedir. Palmet ve çiçek dizisinin altında kalan boşluk ise girift biçimde yerleştirilmiş S ve C kıvrımları ile doldurulmuştur. Bu girift dallar arasına iki adet çok yapraklı palmet motifini eklenerek kompozisyon tamamlanmıştır (Fotoğraf 15).

Her iki süsleme panosunda da kahverengi, yeşil, beyaz ve mavi renkler kullanılmış olup bu sayede süsleme kompozisyonunun etkisi artmıştır.



Fotoğraf 15: Kilimüstü Bölümüne Geçişte Yer Alan İkinci Pano

Yapıda bezeme görülen en önemli öğeler tavanlardır. Nim seki ve kilim üstü bölümlerinin tavan süslemeleri, Türk mimarisinde görülen göbekli tavan tipinin dikkat çekici birer örneğidir. Odanın kuzey ve doğu beden duvarlarının önünde yer alan kilimüstü bölümünün tavanı, doğu-batı doğrultuda dikdörtgen planda alttan kaplamalı tavan tekniğinde yapılmıştır. Tavanın etrafı iki sıra bezemeli bordür ile çerçevelenmiştir. En dıştaki bordür art arda sıralanmış baklava dilimlerinin hem içerisine hem de dış iki ucuna yerleştirilmiş ikişer adet üç kollu palmet motifleri ile bezelidir. İkinci bordür, köşelerde üçgen alanlar oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Bordürün yüzeyi, yan yana sıralanmış yarım dairelerin üst üste iki sıra halinde dizilmesi ile hareketlendirilmiştir. Yarım dairelerin içleri boş bırakılmamış, dıştakiler mor renkte boyanmış küçük yarım daireler ile içtekiler ise üç kollu palmetlerle doldurulmuştur. Her iki bordür sırasında da geometrik motifler sarı, bitkisel motifler ise yeşil renkte boyanmıştır. Bordürlerin köşelerinde oluşan üçgen alanların içerisi, S ve C kıvrımlı kahverengi dallar arasına yerleştirilmiş yeşil renkte çok kollu palmet motifleri ile bezenmiştir. Dört köşede yer alan üçgen alanlar, aynı kompozisyona sahip olmakla birlikte bunlardan güneydoğu ve kuzeybatı köşedekiler merkezde beyaz boyalı palmet yaprakları ile belirginleştirilmiş 10 yapraklı sarı papatya motifine sahiptir (Fotoğraf 16).



Fotoğraf 16: Kilimüstü Tavan Bordürleri

Dikdörtgen tavan çerçevesinin ortasına daire formda bir göbek yerleştirildiği için dikdörtgenin kısa kenarında boşluklar oluşmuştur. Yapının tavanında bu kısımlar boş bırakılmayarak üçer adet elips formda madalyonlar ile hareketlendirilmiştir. Elips formda bu madalyonların güney ve kuzey yönde bulunanları, ortadakilerden biraz daha küçük boyutta tutulmuştur. Madalyonların mavi renkli çerçeveleri, tavan tahtasına taşan volüt biçimde sonlanan kıvrımdallar ile hareketlendirilmiştir. Boyutları farklı olmakla birlikte her bir madalyon, benzer bitkisel kompozisyona sahiptir. Bu kompozisyon, merkezde sarı renkli papatya motifi ile onun etrafındaki kahverengi kıvrımdallar ve yeşil renkte çok kollu palmetlerden ibarettir (Fotoğraf 17).



Fotoğraf 17: Kilimüstü Tavan Madalyonları

Kilimüstü bölümünün merkezine bitkisel motiflerin ağırlıkta olduğu bir tavan göbeği yerleştirilmiştir. Bu göbeğin merkezinde altı dilimli bir sarkıt yer alır. Sarkıtın etrafını kıvrımdallar arasına yerleştirilmiş palmet ve rumi motiflerinden oluşan daire formda çerçeveli bir şerit dolandır. Bu şeritten sonra tavan göbeği, mavi renkte boyanmış ince ahşap çıtalarla dışa doğru genişleyecek şekilde 32 dilime ayrılmıştır. Her bir dilimde aynen tekrarlanan art arda sıralanmış bitkisel motifler, göbeğin simetrik bir görüntü almasını sağlamıştır.

Bu bitkisel motiflerden merkezden başlamak üzere ilki, 12'şer sıralı sarı renkte balıksırtı motifidir. Ardından volüt bitişli tek bir kahverengi kıvrımdalın sardığı, sayıları değişkenlik gösteren çok yapraklı yarım palmetler gelmektedir. Üçüncü sırada sekiz kollu yeşil palmet motifinin etrafını sararak yükselen ve karşıt yönlerde volütler oluşturarak son bulan kahverengi kıvrımdalların arasına yerleştirilmiş beyaz renkte çok yapraklı yarım palmetlerden oluşan bir kompozisyon yer alır. Bu kompozisyonu bu kez ters yerleştirilmiş yeşil renkli, çok yapraklı palmetten çıkarak onu iki yönde saran C kıvrımlı kahverengi dallar takip etmektedir. Dilimlerin son bulduğu en üst kuşak ise beyaz renkte belirli bir düzen oluşturmayan palmet yapraklarının sıralanması ile oluşturulmuştur. Tavan göbeğinin ahşap çıtalarla oluşturulan dilimleri, en dışta sarı renkte boyanmış tek sıra balıksırtı motifi ile çevrelenmiştir. Balıksırtı kuşağından sonra tavan tahtalarının üzerine 32 adet sarı renkli papatya motifi yerleştirilerek mavi renkli ince bir çıta ile sınırlandırılmıştır. Papatya dizisinin yer aldığı bordürün üzerine 16 bölüme ayrılmış bir geniş bordür daha eklenmiştir. Bu bordürün her bir bölümü, ortada iki tam, kenarlarda birer yarım yeşil renkli palmet ve bunları birbirine bağlayan kırmızı kıvrımdallar ile bezenmiştir. Tavan göbeği, son olarak sarı renkte bir sıra balıksırtı dizisinin üzerine yerleştirilmiş yeşil renkte çok dallı palmet dizisi ile son bulmuştur (Fotoğraf 18).



Fotoğraf 18: Kilimüstü Tavan Göbeği

Ahşap süslemeli ikinci tavan, nim seki bölümünü örtmektedir. Doğu-batı yönde dik-dörtgen planlı örtü, merkezde ahşap göbekli kare bir bölüm ile bu bölümün doğu ve batı uzantısında yer alan ahşap bezemeli alanı ihtiva etmektedir. Temelde üç bölüme ayrılarak bezenen tavanın merkezi, ahşap çıtalarla kare bir çerçeve oluşturan klasik göbekli tavan

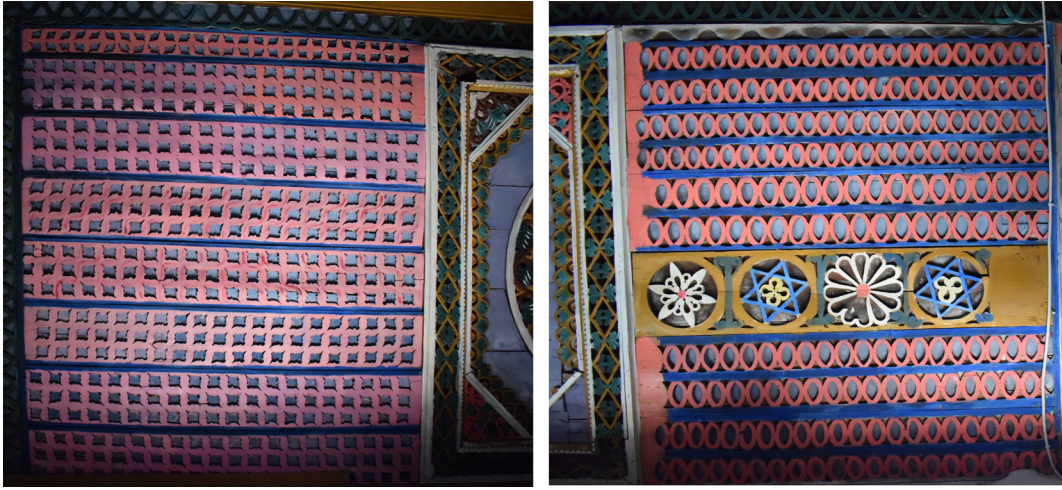
formunda bezenmiştir. Merkezdeki bu kare alanı en dışta genişçe bir bordür dolaşır. Bordür, art arda sıralanmış sarı renkli baklava dilimlerinin içerisine ve birleşim yerlerine yerleştirilen yeşil renkli palmet dizileri ile bezenmiştir. Bu bordürü yıldız boyalı çentikli bir çerçeve takip etmektedir. Bu çerçeveden sonra içeride kalan kare alan dört köşede ahşap çıtalarla üçgen forma dönüştürülmüştür. Üçgenlerin içerisi çapraz akslardakiler aynı olmak üzere iki farklı bezeme programı ile doldurulmuştur. Bu programlardan ilki, merkezde içerisine palmet yerleştirilmiş kırmızı renkli damla motifinin etrafını saran kıvrımdallar ve yeşil renkte tam-yarım palmetlerden oluşmaktadır. Üçgen alanlara ait ikinci süsleme programı ise, kahverengi kıvrımdalların ucuna yerleştirilmiş yeşil renkli bir tam ve iki yarım palmet ile üçgenin sivri köşesini dolduran beyaz palmet yapraklarından ibarettir. Bu üçgenin aksında bulunan eşi günümüzde tamamen yok olmuştur. Tavan, köşe üçgenlerinin eklenmesi ile içeride sekizgen bir alana dönüştürülmüş ve bu sekizgenin etrafı da iki sıra yarım daire geometrik kuşak ile çevrelenmiştir. Dış kuşaktaki yarım dairelerin içerisi daha küçük bir yarım daire ile doldurulmuşken dıştaki kuşakta her bir yarım daire içerisine dört yapraklı palmetler eklenmiştir. Tavanın merkezindeki bu alan, son olarak büyükçe bir tavan göbeği oturtularak tamamlanmıştır.

Tavan göbeği merkezde iki katlı çiçek ve etrafındaki içi boş yapraklarla oluşturulmuş bir sarkıtı sahiptir. Bu sarkıt ile dıştaki daire arasındaki alan girift bir bitkisel kompozisyonla boş kalmaksızın doldurulmuştur. Bu bitkisel kompozisyon S ve C kıvrımlı kahverengi dalların arasına yerleştirilmiş tam ve yarım çok yapraklı yeşil palmetler ile aralara serpiştirilmiş açık kahve tonda yapraklardan ibarettir (Fotoğraf 19).



Fotoğraf 19: Nim seki Tavan Göbeği

Nim seki bölümüne ait ahşap göbekli tavanın doğu ve batı uzantısını ihtiva eden alanlar (Fotoğraf 20), merkeze göre daha sade bir süsleme programına sahiptir. Tavan göbeğinin batı uzantısı, doğu-batı yönde atılmış mavi renkli ahşap çıtalar ile sekiz bölüme ayrılmıştır. Her bir bölüm ajur tekniğinde şemse motiflerinin yer aldığı pembe boyalı ahşap tahtalar ile hareketlendirilmiştir. Tavan göbeğinin doğusunda kalan uzantısı ise, ahşap çıtalar ile doğu batı yönde genişçe bir bordürün kuzeyde altı, güneyde dört bölüme ayrılmasıyla oluşturulmuştur. Esas dikkat çeken kısım, diğerlerinden daha geniş tutularak içerisine dört adet madalyon yerleştirilen bordürdür. Daire biçimli bu madalyonların; doğudan batıya doğru ilkinde beyaz renkte çift sıra çok yapraklı çiçek, ikincisinde ortasına dört yapraklı çiçek yerleştirilmiş altı kollu mavi boyalı Mühr-ü Süleyman, üçüncüsünde beyaz renkte 12 yapraklı papatya, dördüncüsünde ise ortasına üç yapraklı çiçek yerleştirilmiş mavi renkte Mühr-ü Süleyman motifi yer almaktadır.

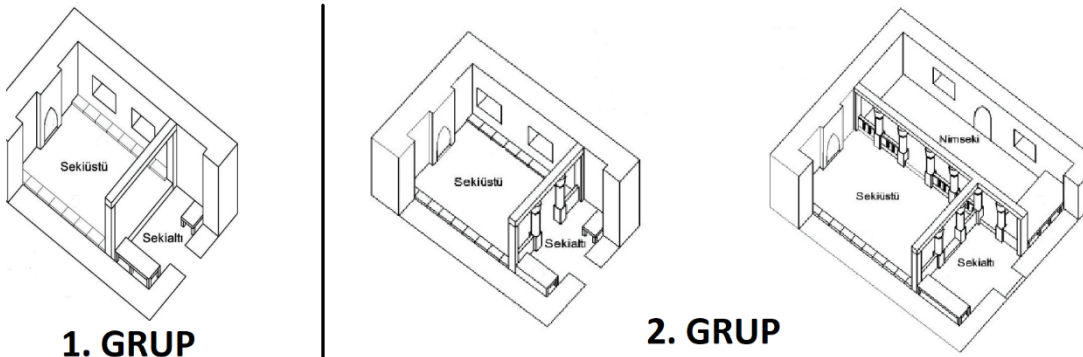


Fotoğraf 20: Nim seki Tavan Göbeğinin Doğu ve Batı Uzantıları

3. DEĞERLENDİRME

Menşurlu köyü Şekerzade Osman Ağa'nın odası, yapı içerisinde yer alan ahşap pano-daki 1880-1881 tarihi dikkate alınarak 19. yüzyılın sonlarına tarihlendirilmektedir. Uzun yıllar Şekerzade ailesine ve köy halkına hizmet eden yapı, günümüzde kullanım dışıdır. Sivas İlbeyli köylerinde inşa edilmiş köy odaları ile benzerlik gösteren yapı, ahşap süsleme programı ile dikkat çekicidir.

Anadolu'nun birçok köşesinde inşa edilmiş köy odaları incelendiğinde, plan bakımından farklılıklar gösterse de temelde ortak bir şema çerçevesinde vücut buldukları görülmektedir (Karpuz, 2000, Özkan, 2012, Bulut, 2017, Ersoy, 2017, Tay, 2018, Bilget Fataha, 2021). İnşa ediliş amacı misafir ağırlamak olan köy odalarının mimari planlamaları da bu doğrultuda şekillenmiştir. Bu planlama, çoğunlukla aralık veya atlık denilen bir giriş mekânı ve hiyerarşik otuma düzeni ile iç bölünmelere tâbi tutulmuş asıl odadan oluşmaktadır (Yazar-Çelemoğlu, 2022). Sivas ilinde bulunan 42 adet İlbeyli köyünde yürütülmüş çeşitli çalışmalar köy odalarının ortak bir betimleme ile iki grupta inşa edildiğini göstermektedir. Bunlardan ilkinde, oda yalnızca zemin ve üst örtüdeki seviye farkı ile sekialtı ve sekiüstü bölümlerine ayrılmış, ikicisinde ise zemin ve örtüdeki seviye farkına ek olarak ahşap sütun ve kirişlerle oda içi bölünme belirgin hale getirilmiştir. İkinci grupta bulunan ahşap direkli köy odaları da kendi içerisinde nim sekili ve nim sekisiz olarak iki gruba ayrılmıştır (Şekil 1).



Şekil 1: İlbeyli Köy Odaları Plan Tipolojileri (Yazar & Çelemoğlu 2023)

Menşurlu Şekerzade Osman Ağa Köy Odası müstakil olarak nim sekili plan tipinde inşa edilmiştir. Odanın aralık bölümü günümüzde orijinal olmasa da inşa edildiği dönemde mevcut olduğu düşünülmektedir. İlbeyli köylerinin tamamında henüz belgelenememiş olsa da aralıklı ve nim sekili plan tipinde inşa edilen örneklerin yaygın olduğu görülmektedir (Özdeğer, 2019, s. 291).

Odanın girişinden sonra kuzey-güney yönünde dikdörtgen bir sekialtı, sekialtının doğusunda ise doğu-batı yönünde bir sekiüstü bölümü yer almaktadır. Sekiüstünün doğu duvarında günümüzde dolaba dönüştürülmüş bir ocak nişi mevcuttur. Sekialtı ve sekiüstü bölümünün güneyinde nim seki bulunmaktadır. İlbeyli Bölgesi'nde Menşurlu Şekerzade Osman Ağa Köy Odası ile yakın tarihlerde inşa edilmiş olan Söğütçük (1883) (Yazar- Çelemoğlu, 2022), Kızılöz Veli Güneş (1878), Haydarlı Mahmut Kulan (1882), Eskiapardı Eyüp Güler (1892), (Özdeğer, 2010, s. 240, 210, 144) köy odaları, nim sekili oda tipinin bölgedeki en yaygın tip olduğunu gösteren örneklerdendir. Sivas dışında Erzincan-Çayırılı Taştangilin Odası (Naldan, 2020), Kayseri- Bünyan Akçatı Köyü (Sağıroğlu Arslan, 2024) ve Yozgat Şefaati Akcamî Köyü Konağı (Acun, 2005), İlbeyli bölgesi dışında nim sekili plan tipinde inşa edilmiş örneklerden birkaçıdır.

Menşurlu Şekerzade Osman Ağa Köy Odası, bölgedeki çoğu köy odası gibi dıştan oldukça sadedir. Odanın inşasında Sivas ve yakın çevresinde kullanılan geleneksel yapı malzeme ve teknikleri kullanılmıştır. Bu bağlamda beden duvarları moloz ve kaba yonu taş ile toprak harçtan yığma duvar tekniğinde inşa edilmiştir. Tavan kirişleri üstten kaplama tekniğindedir.

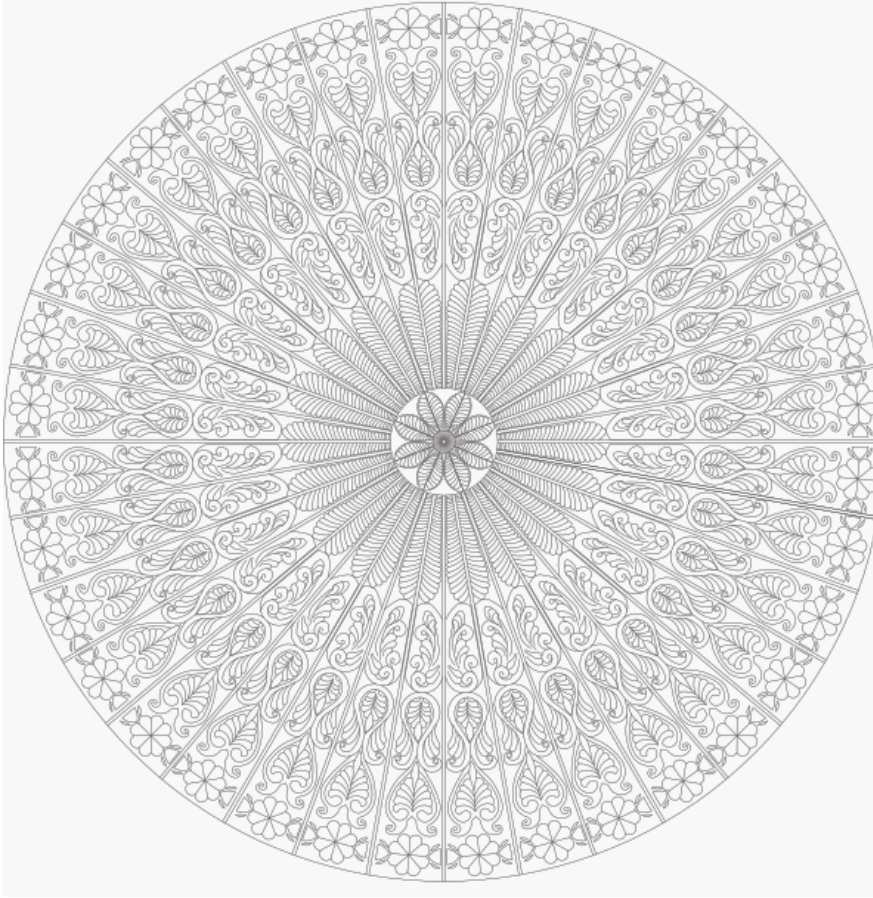
Köy odası, plan ve mimari özelliklerinden çok içeride ahşap tavan süslemeleri ve birçoğu yok olmasına rağmen duvar resimleri ile de dikkat çekmektedir. İlbeyli köy odalarında kalemişi bezemeli örnekler yaygındır. Menşurlu köyünde inşa edilmiş Ahmet Şeker Odası'ndan (Fotoğraf 21) hareketle Şekerzade Osman Ağa'nın odasında da duvar resimlerinin yer aldığı ancak zamanla yok olduğu düşünülmektedir.



Fotoğraf 21: Menşurlu Ahmet Şeker Odası

Menşurlu dışında bölgede inşa edilmiş diğer İlbeyli köy odalarından Ağlıkaya Köyü Turan Yalçın Odası'nda kışla tasvirleri, ay ve yıldız motifleri, vazodan çıkan çiçek buketleri, kandil ve Musaf gibi tasvirler yer almaktadır (Bilget Fataha, 2021). Söğütçük Köy Odası'nda da benzer şekilde çiçek ve ağaç tasvirleri, cami, ev ve gemi gibi zengin tasvirler görülmektedir (Yazar & Çelemoğlu, 2022).

İlbeyli köy odalarında ahşap süsleme, Menşurlu'da olduğu gibi odaların ahşap tavan göbeklerinde, odayı bölümlere ayıran ahşap sütunların başlık ve kemerlerinde, bölümler arasındaki korkuluklarda karşımıza çıkmaktadır. Özellikle kalemişi bezemelerin bulunmadığı ve / veya sınırlı olarak uygulandığı örneklerde odanın en dikkat çeken süsleme alanı tavan göbekleridir. Tavan göbeği süslemeleri ve göbeği çevreleyen bordürler genelde bitkisel ve geometrik desenler ile oluşturulmuştur. Daire formda tavan göbeği, genellikle farklı sayılarda eşit parçalara bölünerek bezenmiştir. Tavan göbeği süslemelerinde baklava dilimleri, daireler, palmet ve rumiler ile S ve C kıvrımları en sık rastlanan motiflerdir (Şekil 2).



Şekil 2: İlbeyli Köy Odaları Tavan Göbeği Süslemesinin Genel Kompozisyonu (Bulut, 2017)

SONUÇ

Menşurlu Şekerzade Osman Ağa Köy Odası, 19. yüzyılda İlbeyli Bölgesi'nde inşa edilen köy odalarının “nim sekili” plan şemasına dahil olan örneklerinden biridir. Barınma ve toplanma ihtiyaçlarına uygun olarak geleneksel tarzda bir mimari kurguya sahip olan odanın, estetik değeri yüksek ahşap süslemeleri dikkat çekicidir.

Muhtemelen işlenmiş ancak günümüze gelememiş duvar resimleri de aynı estetik kaygının bir ürünü olmalıdır.

Köy Odası'nın orijinal ahşap işçiliğinin ancak bir kısmı günümüze gelebilmiştir. Boyama tekniği ile yapılmış ahşap tavan bezemeleri, bitkisel kompozisyonların yoğunlukta olduğu bir bezeme programına sahiptir. Stilize çiçekler, palmet ve rumiler arasına yerleştirilmiş kıvrımdallar ve geometrik desenler ile bir bütünlük oluşturan bu bezeme programı, Anadolu'daki farklı yapı türlerinde sıklıkla karşımıza çıkan son dönem Osmanlı mimari süsleme programı ile ortak bir şemayı yansıtmaktadır.

Türk kültür mirasının önemli bir unsuru olan köy odaları, yerel mimarlık özelliklerini bünyesinde barındıran geleneksel konut mimarisi örnekleri arasında yer almaktadır. Ancak günümüzde bu mimari yapıların birçoğu yıkılmış ya da yıkılmaya yüz tutmuş durumdadır.

Günümüze gelebilmiş köy odası örneklerinin önemli bir kısmı gerek işlevlerini kaybetmeleri ve gerekse maddi imkansızlıklar sebebi ile âtil duruma düşmüştür. Sivas ilinde sınırlı sayıda köy odasının köy konaklarına çevrilerek işlevlerini devam ettirdiği görülse de yıkılmış ya da ayakta olmasına rağmen işlevini kaybetmiş çok sayıda köy odası bulunmaktadır. Menşurlu Şekerzade Osman Ağa Köy Odası da işlevini yitiren ve yıkılmaya yüz tutmuş köy odalarından biridir. Yapı hem bütün işlevlerini yitirmiş hem de onarıma muhtaç bir biçimde kaderine terk edilmiştir.

Türk kültürünün misafirperverlik ve dayanışma geleneklerini somutlaştırarak, Türk sivil ve yerel mimarlık özelliklerini barındıran köy odaları, koruma altına alınarak yeniden işlevlendirilmelidir. Geleneksel yaşam tarzı ve kültürel birikimin yansıtıldığı bu mimari bakiyelerin korunması, Türk kültürünün gelecek nesillere tam anlamıyla aktarılması açısından önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

- Acun, H. (2005). Bozok Sancağı (Yozgat İli)'nda Türk Mimarisi. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Altınar, A. T. & Budak, C. (1997). Konak Kitabı Geleneksel Türk Konutunun Geç Dönemi Üzerine Bir İnceleme. İstanbul: Ege Yayınları.
- Bilget Fataha, E. (2021). Sivas, Ağıkaya Köyü Turan Yalçın Evi. *Turkish Studies*, 16 (7), 138-152.
- BOA. (3 receb 1284). İrade-Meclis-i Vâlâ, 26072.
- BOA. (14 rebiulevvel 1279). Meclis-i Vâlâ, 635-61.
- Bozkurt, T. (2016). Konya-Gökyurt (Kilistra) Köy Odaları. *Milli Folklor*, 109, 201-216.
- Bulut, M. (2017). Sivas İlbeyli Köy Odaları. *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (4)1, 13-31.
- Karpuz, H. (2000). Konya Köy Odalarının Kültür ve Sanat Değeri. *Emin Bilgiç Hatırası*, 319-361
- Kaya, D. (2006). Sivas İlbeyli Yöresi Türkmenleri Halk Şairleri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(20), 79-88.
- Kuzucu, K. (2004). Osmanlı Döneminde Sivas İlbeylileri ve İlbeyli Kazası. *Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 15(15), 165-183.
- Naldan, F. (2020). Erzincan-Çayırılı İlçesi Başköy Köy Odaları. *Millî Folklor*, 32 (16/126), 249-263.
- Özdeğer, M. O. (2019). Sivas İlbeyli Köylerinde Köy Odaları [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- Özkan, A. (2012). Geçmişten Günümüze Konya İli Akören İlçesinde Bulunan Köy Odaları. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, (14)22, 1-4.
- Pürlü, K. (2002). Sivas'ta İlbeyli Türkmenleri, I. Sivas: Sivas Belediyesi Yayınları.
- Sağiroğlu Arslan, A. (2024). Türk Halk Mimarisinin Eril Mekanları: "Kayseri Köy Odalarından Örnekler". 26. Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Kitabı, 45-86.
- Sümer, F. (1970). Anadolu'da Moğollar. *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, (1), 1-147.
- Tay, L. (2018). Gülşehir-Gümüşkent Köy Odası. 3. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu Kültürel Mirasın Korunması ve Yaşatılması Sempozyumu, (1), 243-252.
- Yazar, T. & Çelemoğlu, Ş. (2022). Sivas-Söğütçük Köy Odası ve Duvar Resimleri. *Sanat Tarihi Dergisi*, 31 (2), 905-945.
- Yazar, T. & Çelemoğlu, Ş. (2023). Sivas Eskiapardı Mehmet Güler Köy Odası ve Bezemeleri. Prof. Dr. Bozkurt Ersoy Armağanı. 605-620.
- Yılmaz, H. (2023). Sivas İli Merkez İlçeye Bağlı Köylerdeki Köy Odalarının Mimari Olarak Tespiti, Belgelenmesi, Analizi ve Koruma Önerileri [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi.

ARİŞ

Sayı/Issue: 25

Aralık/December 2024

<https://aris.gov.tr>

Başvuru/Submitted: 11.11.2024

Kabul/ Accepted: 30.11.2024

DOI: 10.32704/akmbaris.2024.200

Araştırma Makalesi/Research Article

**“İnce Minareli Medrese” Taçkapısı Yahut Dârû’l-Mülk Konya’nın
“Zafer Kapısı” (Bâbü’n-Nasr): Bir Yorum**

**The Portal of the “İnce Minare Madrasa” or the “Gate of Victory”
(Bâb âl-Nasr) of Dâr’âl-Mülk Konya: An Interpretation**

Z. Kenan Bilici*

“Cennete girinceye kadar, hiçbir âlim ilme doymaz.” (Sivas-Gök Medrese)

Öz

Selçuklu başkenti Konya’da, vaktiyle Selçuklu Sarayı’nın da bulunduğu İç Kale’yi çevreleyen sur tahkimatının dışında ve “*Alâeddin Tepesi*”nin batı kanadı üzerinde yer alan ve “*Sâhib Âtâ Dâr’ül-hadîsi*” ya da daha yaygın olarak “*İnce Minareli Medrese*” gibi adlarla bilinen yapı, bugüne kadar pek çok çalışmaya konu edilmiş; başta, bânisi Sâhib Âtâ Fahrû’d-dîn Ali olmak üzere, planı ve özellikle taçkapısı ile yapının mimarı olduğu düşünülen Kelûk bin Abdullah üzerine de çeşitli değerlendirmeler yapılmıştır. Medresenin doğu cephesinin ortasında ve âdeta yapıdan bağımsız bir kütle olarak yükselen anıtsal taçkapısı, tezyinat ve plastisitesiyle, hiç kuşkusuz, Selçuklu çağının en dikkat çekici tasarımlarından biridir ve bu hâliyle müstâkil bir çalışmaya yeniden konu edilmeye muhtaçtır.

Medresenin doğu cephesinden çıkma yapan taçkapı, gerisindeki dikdörtgen planlı bir bina kütesine bağımlı prestijli ve anıtsal bir yapı ögesidir. Hâlihazırda 10.00 m.ye varan bir yüksekliğe sahip olan taçkapının cephe yüzeyi, geniş kuşatma kemeriyle çevrelenen içbükey kavisli derin nişi ile olduğu kadar, cephe kompozisyonunu çevreleyen celi sülüs yazıları ve kabartma olarak işlenmiş çeşitli tezyini öğeleriyle, fasat düzenini heykelsi bir görünüme kavuşturan yüksek bir geometrik tasarım ve olağanüstü bir yaratıcılık örneği olarak özellikle öne çıkar. Kapı açıklığını örten kemerin ayakları ile taçkapının dikdörtgen prizmal kütesini iki yandan sınırlandıran enli ve içbükey profilli bordürler üzerine celi sülüs ile istiflenmiş Fetih ve Yâsin sûrelerinin sarmal bir düzenle birbirine düğümlenerek oluşturdukları mutlak simetri, bütün kütle tasarımının, yazı üzerine kurulduğunu ve taçkapının da özellikle yazı unsurunu öne çıkaran bir inşâ faaliyetinin ürünü olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

* Prof. Dr. - Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih, Coğrafya Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü

e-posta: kbilici@ankara.edu.tr / ORCID: 0000-0003-3941-940X

Atıf: Bilici, Z. Kenan (2024). “İnce Minareli Medrese” Taçkapısı Yahut Dârû’l-Mülk Konya’nın

“Zafer Kapısı” (Bâbü’n-Nasr): Bir Yorum *Arış*, Aralık, Sayı: 25, s. 127-163.

Bu bağlamda, taçkapıda, özellikle yazı unsurunun öne çıkartılmış olmasına bakılarak, bu anıtsal yapı ögesinin, bir medreseden ziyâde, Selçuklu başkenti Konya’da, Sultanlığın gücünü bir “*kentsel simge*” hâlinde kamusal alana yansıtan bir prestij yapısı, başka bir deyişle, Selçuklu Sultanlığının nişânesini taşıyan ve Ortaçağın görkemli anılarını hafızalardan silinmeyecek anıtsal bir “*dervâze*” görünümüne büründürerek canlandıran sıradışı bir tasarımın ürünü olduğuna kolaylıkla hükmedilebilir.

Olağanüstü incelikli olarak, yüksek bir geometri bilgisiyle şekillendirilmiş taçkapıya esas anlam ve karakterini kazandıran en önemli ayrıntıların, muhakkak ki savaşı kazanılmış büyük bir zafer ve fethi kutsamak üzere celi sülûs ile istiflenmiş Fetih sûresi olduğu dikkate alınırsa, bu anıtsal kütle, bir “*Zafer Kapısı*” (Bâbü’n-Nasr) olarak inşa edilmiş olduğunu kabul etmemek için hiçbir sebep yoktur.

“*İnce Minareli Medrese*”de, savaşı kazanılmış bir zafer ve önemli bir fethin anısına ithaf olunmak üzere tasarlanmış bir diğer yapı ögesinin de, medreseye adını veren “*minare*” olduğuna işaret edilmelidir. Dâr’ül-Mülk Konya’nın, 13.yüzyılın Ortaçağ kent panoramasında bilhassa öne çıkan ve kilometrelerce öteden algılanabilmesini sağlayan görkemli silüetiyle, sözkonusu “*minare*”nin, vaktiyle, medresenin mescidine âit bir yapı ögesi olmaktan ziyâde, uzak diyârlardan Selçuklu başkentine gelenleri karşılayan bir “*Sultanî kentsel simge*” olarak inşa edildiği açıktır. Bu bağlamda, Selçuklu çağında, kenti batı yönünden hinterlandına bağlayan ve Sultan I.İzzeddîn Keykâvus tarafından dış surlara içten eklenmiş bir askerî garnizon olarak inşa ettirilip sonradan Osmanlı çağında “*Zindankale*” adı verilen “*Ehmedek*”in de yer aldığı kent kapısından başlayıp batı-doğu istikâmetinde uzanarak Selçuklu Sarayı’nın bulunduğu şimdiki “*Alâeddin Tepesi*”ni tahkim eden sur çizgisine ulaşan ana yol güzergâhının nihâyetinde yer alan bu görkemli anıtın, muhakkak ki hendek üzerindeki bir köprü vasıtasıyla irtibatlandırıldığı ve İç Kale’ye batı yönünden dâhil olunmasını sağlayan “*Zafer Kapısı*”nın önünde ve yol aşırı karşısında aynı mevkide yükselen bir “*Zafer Kulesi*” olarak inşa edildiğine şüphe duyulamaz.

Anahtar Kelimeler: Konya, İnce Minareli Medrese, Kelûk Bin Abdullah, Zafer Kapısı (Bâbü’n-Nasr), Zafer Kulesi.

Abstract

The Ince Minare Madrasa, built by the famous Seljuk vizier Sâhib Fahr al-Dîn ‘Alî, has been the subject of many studies, and various evaluations have been made on the plan of the building, especially its portal and Kalûk ibn ‘Abd Allâh. The monumental portal, rises as an independent mass in the centre of the eastern façade of the madrasa, is undoubtedly one of the most remarkable designs of the Seljuk period with its ornamentation and plasticity and deserves to be the subject of a new study again.

The portal protruding from the eastern façade of the madrasa, is a prestigious and monumental building element dependent on the rectangular and detached building mass behind it. The portal which currently has a height of 10.00 m. stands out not only with its concave curved deep niche surrounded by a wide encircling arch, but also with the thuluth inscriptions surrounding the façade composition and various decorative elements carved in relief, as a high geometric design and an extraordinary example of creativity that gives the facade layout a sculptural appearance. The absolute symmetry created by the spiral arrangement of the surahs of al-Fath and Yâsîn, stacked in thuluth on the legs of the arch covering the door and the borders with transverse and concave profiles bordering the rectangular prismatic mass of the portal on both sides, clearly reveals that the whole mass design is based on writing and that the portal is the product of a construction activity that emphasises the element of writing.

In this context, it can be easily concluded that this monumental building element is not a madrasa, but a prestige structure that reflects the power of the Sultanate as an ‘urban symbol’ in the public sphere in the Seljuk capital Konya, in other words, it is the product of an extraordinary design that carries the insignia of the Seljuk Sultanate and revives the glorious memories of the Middle Ages by giving it the appearance of a monumental ‘darwaza’ that will not fade from memory. Considering the fact that the most important details that give the portal, which is shaped with extraordinary subtlety and a high knowledge of geometry, its main meaning and character, are the sûrah of al-Fath (Conquest), which is stacked in thuluth to bless a great victory and conquest won by war, there is no reason not to accept that this monumental mass was once built as a ‘Victory Gate’ (Bâbü al-Nasr).

It should be pointed out that another building element in the ‘İnce Minare Madrasa’, which was designed to be dedicated to the memory of a war victory and an important conquest, is the ‘minaret’ that gives the madrasa its name.

In the medieval urban panorama of the 13th-century medieval city of Dâr al-Mülk Konya, with its majestic silhouette that is particularly prominent and can be perceived from many kilometres away, there is no reason not to think that the ‘minaret’ in question was once built and functioned as a ‘sultanic urban symbol’ welcoming those arriving to the Seljuk capital from distant lands, rather than a building element belonging to the madrasa’s masjîd.

The building in question is located on the main road route connecting the city to its hinterland from the west during the Seljuk era, starting from the city gate where ‘Ehmedek’, which is known to have been built by Sultan Izz el-dîn Keykâvus I as a military garrison connected to the outer walls from the inside, is located at a point where the road extending in the west-east direction ends at the wall line surrounding the ‘Alaeddin Hill’ where the Seljuk Palace is located. In this context, there can be no doubt that this monument was built as a ‘Tower of Victory’ rising in the same position in front of and across the road from the ‘Victory Gate’, which was certainly connected by a bridge over the moat and allowed access to the Inner Fortress from the west.

Keywords: *Konya, İnce Minare Madrasa, Kalûk ibn ‘Abd Allâh, Victory Gate (Bâb al-Nasr), Victory Tower.*

Selçuklu başkenti Konya’da, vaktiyle Selçuklu Sarayı’nın da bulunduğu İç Kale’yi çevreleyen sur tahkimatının dışında ve “*Alâeddin Tepesi*”nin batı kanadı üzerinde yer alan ve “*Sâhib Âtâ Dârû’l-hadisi*”¹ ya da daha yaygın olarak “*İnce Minareli Medrese*” gibi adlarla bilinen yapı (Fotoğraf 1), bugüne kadar pek çok çalışmaya konu edilmiş; başta, bânisi Sâhib Âtâ Fahrû’d-dîn Ali olmak üzere, planı ve özellikle taçkapısı ile yapının mimarı olduğu düşünülen Kelûk bin Abdullah üzerine de çeşitli değerlendirmeler yapılmıştır (Lamb, 1914/1915-1915/1916, s.50-54; Uzluk, 1935; Kuran, 1969, s.54-55; Akok, 1970, s.5-36; Sözen, 1972, s.70-73; Brend, 1975, s.160-186; Tuncer, 1985, s.109-118; Ögel, 1987 (2), s.52-53; Tuncer, 1987, s.10-11, 44-46; Sönmez, 1989, s.270-281; Durukan, 1999, s.277-285; Wolper, 2005, s.326-331; Erdemir, 2015; Odabaşı, 2018, s.1445-1463; Blessing, 2018, s.80-85; Yavaş, 2019, s.215-249). Medresenin doğu cephesinin ortasında ve âdeta yapıdan bağımsız bir kütle olarak yükselen anıtsal taçkapısı (Fotoğraf 2), tezeyyat ve plastisitesiyle, hiç kuşkusuz, Selçuklu çağının en dikkat çekici tasarımlarından biridir ve bu hâliyle müstâkil bir çalışmaya yeniden konu edilmeye muhtaçtır.



Fotoğraf 1: İnce Minareli Medrese

¹ Vakfiyesinde “*Ulûmü’l-Hadis*”e ilişkin hiçbir kayıt yer almadığı hâlde, yapının “*Dârû’l-hadis*” olarak biliniyor olmasında, belli ki, Konya şer’iyye sicillerinde de bu adla zikredilmesi etkili olmuştur. Bknz; Atçeken, 2000, s.44.



Fotoğraf 2: İnce Minareli Medrese-Taçkapı

13.yüzyılın ikinci yarısında ve Moğol tahakkümü altındaki Anadolu'nun hayli karışık politik ortamında, “*Ebû'l-hâyrât*” unvânı ile de anılan ünlü Selçuklu Veziri (*Sâhib-i Dîvân*) Sâhib Âtâ Fahrû'd-dîn Ali tarafından inşâ ettirildiği bilinen medresenin, aslından istinsâh olunarak 14 Rebî'u'l-âhır 317 (22 Ağustos 1899, Salı) tarihinde Padişâh buyruğuyla 592 numaralı deftere geçirilen Arapça vakfiyesinin sûretinden, 13.yüzyıla âit ilk vakfiyenin “660 yılı Ramazan ayının ilk on günlerinde” (M.1262 yılı Temmuz ayı) tanzim olunduğu², “663 yılı Şa'bân ayının başında” (M. 1265 yılı Mayıs ayı) vakfiyeye zeyl yapılarak 4 Cemâziye'l-âhır 664 tarihinde (M.13 Mart 1266 Cumartesi günü) tasdik edildiği, vâkıfın talebi üzerine “666 yılı Receb ayının sonlarında” (M.1268 yılı Nisan ayı) tekrar zeyl yapıldığı ve vakfiyenin de bu hâliyle “679 yılı Ramazan ayının son on günü içerisinde” (M.1281 yılı Ocak ayı) sıhhat ve lüzûmuna, Konya Kadısı Ebû Bekr bin Ahmed Urmevî tarafından karar verildiği anlaşılmaktadır.

1262 yılında tanzim olunduğu hâlde, sonradan muhtelif akarât dolayısıyla zeyl yapılarak genişletilen ve on dokuz yıl sonra bir bütün olarak 1281 yılında tescil edilen vakfiyede, yapılar topluluğuna, vâkıfın “*Konya'da Sultan Kapısı yolunda odun pazarı³ yakınında hendek hizasında bina ve tesis ettiği imâret*” (*bâtın-i Dârû'l-Mûlk Konya... târik-i Bâb'ûs-Sultan kurb-i sûk-i hatab hizâ-i hendek*) olarak yer verildiği gibi⁴, “*Medrese ve Mescid ve minarenin*” de “*birbirine bitişik*” (muttasıl) olduğu vurgulanmıştır⁵. Vâkıfın inşâ ettirdiği yapılara gelir getirici mülkler tahsis edilmesi dolayısıyla kaleme alındığına şüphe duyulamayacağına göre, 13.yüzyıla âit ve “660 yılı Ramazan ayının ilk on günlerinde” (M.1262 yılı Temmuz ayı) tanzim olunduğu anlaşılan ilk vakfiyesi dikkate alınarak, sözkonusu yapılar topluluğunun inşaatının da 1262 yılı Temmuz ayından önce tamamlanmış olmasının icâb edeceği açıktır.

Arapça olarak istinsâh edilmiş ve hayli yıpranmış durumda olduğu belgelenen vakfiye sûretindeki “*Mahkeme-i Teftiş'den ilâm olunarak ol veçhile Makâm-ı Nezâret'ten yazılan takrir üzerine 14 Rebî'u'l-âhır sene 317 tarihinde sâdır olan İrâde-i Âliyye mucibince kaydolunmuştur.*” ibâreleri, vakfiyeyi yayımlayan Bayram ve Karabacak'ın da dikkatini çekmiş; Mahkeme-i Teftiş'den geçen sözkonusu ilâm kararının, muhtemelen Sâhib Âtâ neslinden

² Bayram ve Karabacak, 1981, s.40'da, vakfiye metninde “...Yukarıda belirtilenler, 660 (?) (okunamadı) senesi Ramazan-ı Şerifi'nin ilk on günlerinde tanzim edilmiştir.” ibârelerine yer verdikleri hâlde, sonradan, bu tarihin okunamadığı tesbit olunmuştur. Bknz; Öztürk ve Gümüştop, 2021, s.292. Bu çalışmamızda, H.660 tarihi esas alınmıştır.

³ Arapça vakfiyesinde her ne kadar açıkça “*odun pazarı yakınında*” ibâresi geçmekteyse de, Y.Akyurt'un istinsâh ettiği vakfiyenin Türkçe tercümesinde “*nefs-i Konya dâhilinde hendek hizasında Sultan Kapusu yolu kurbünde bina ve tesis eylediği*” yazılı olup “*odun pazarı yakınında*” ibâresine yer verilmemiş olması şaşırtıcıdır. Bknz; Akyurt, 2024, s.287, 291. Diğer taraftan, resmî tarihi 1483 yılına âit olmakla birlikte, 1476 yılında hazırlanmış olması muhtemel “*Defter-i Mücmel-i Evkâf-ı Vilâyet-i Karaman ve Kayseriyye*” adlı defterde de “*Bâzâr-ı Rişte*” (İplik Pazarı), “*Bâzâr-ı Köhne*”, “*Bâzâr-ı Esb*” (At Pazarı), “*Bâzâr-ı Nev*”, “*Bâzâr-ı Cedit*”, “*Bâzâr-ı Galle*” (Zahire Pazarı), “*Çarşu-yı Suzengerân*”, “*Bâzâr-ı Mürsel*”, “*Çarşu-yı Yayıcalar*” ve “*Çarşu-yı Dırâz*” (Uzun Çarşı) gibi Konya'daki pek çok pazar ve çarşının adı geçtiği hâlde, bunlar arasında “*Odun Pazarı*” adıyla bir pazar yerine de tesadüf edilmemektedir. Bknz; Erdoğan, 2003, s.119-160.

⁴ Vakfiyesinde, “*Sultan Kapısı yolunda ve hendek hizasında*” diye belirtilen imaretin “*hududu*” için, “... Fahrû'd-dîn Ferhad milki ve iki taraftan yol ile son bulur” denilmiş olması dikkat çekicidir. Vakfiyede bahsi geçen “*Sultan Kapısı*”nın, Selçuklu Sarayı'nı kuzey yönünden çevreleyen sur tahkimatı üzerinde yer aldığı bilindiğine göre, “*Sultan Kapısı yolu*”nun da, “*İnce Minareli Medrese*”nin doğu cephesinin önünden başlayarak “*Alâeddin Tepesi*”ndeki Selçuklu saray manzumesini vaktiyle batı kanadı üzerinden çevreleyen sur hattını takiben hendek kenarı boyunca takriben 400 m. uzanarak “*Sultan Kapısı*”na ulaşan bir ara yol olarak düşünülmesi icâb eder. Vakfiyedeki kayıt, medresenin bir cephesinin “... Fahrû'd-dîn Ferhad”a âit özel bir mülk ve diğer iki cephesinin de, biri, muhtemelen kenti batı kanadından çevreleyen dış sur tahkimatı üzerindeki ana kapı yönünden gelen ana yol olmak üzere, iki ayrı yol ile sınırlanmış olduğunu ortaya koymaktadır.

⁵ Resmî tarihi 1483 yılına âit olmakla birlikte, 1476 yılında hazırlanmış olması muhtemel “*Defter-i Mücmel-i Evkâf-ı Vilâyet-i Karaman ve Kayseriyye*” adlı defterde “*Vâkf-ı medrese-i Dârülhadis ma'a mescid ve minâre ve mektebhâne-i Sâhib der nefsi Konya*” şeklinde kaydedilmiştir. Bknz; Erdoğan, 2003, s.148.

bir şahsın mahkemeye müracaatı üzerine alındığına, binaların Evkâf Nezâreti’nde kaydı bulunmamakla birlikte, vakıf hukukunu korumak üzere Padişâh irâdesine müracaat edilip irâde hâsıl olduktan sonra 13.yüzyılda tertip olunmuş ilk vakfiyenin istinsâh edilerek bir sûretinin çıkartıldığına, bu işlem sırasında, vakfiyenin okunamayan yerlerine de bazı işaretler konularak tescilin tamamlandığına hüküm verilmesinin mümkün olabileceğine vurgu yapılmıştır. Bu bağlamda, vakfiye sûretindeki “*birbirine bitişik (muttasıl) Medrese ve Mescid ve minare*” ibâresiyle, şimdiki medrese ile yapının kuzey cephesinin doğu kanadına eklenmiş mescit ve mescidin doğu cephesine açılan son cemaat yeri revağının güney-doğu köşesinde yükselen minarenin kastedildiğine şüphe duyulamasa da⁶, ilk vakfiyenin tesis edildiği 13.yüzyılın ikinci yarısından itibaren, istinsâh edildiği 1899 yılına kadar geçen altı yüz yıldan uzun bir süre içerisinde, sadece Konya kentinin değil ve fakat medresenin de fizikî yapısında değişiklikler meydana geldiği düşünülecek olursa, işlev olarak birbirinden farklılaşan her üç yapıyı, âdetâ tek bir proje tasarımı hâline dönüştüren “*muttasıl*” ibâresinin, yapıların geçmişteki aslî durumunu ne ölçüde ortaya koyduğu yine de şüphelidir.

Medresenin doğu cephesinden takriben 5.50 x 6.20 m. ebadında çıkma yapan taçkapı, gerisindeki dikdörtgen planlı ve müstâkil bir bina kütesine bağımlı prestijli ve anıtsal bir yapı ögesidir. Hâlihazırda 10.00 m.ye varan bir yüksekliğe sahip olan taçkapıda, medreseye dâhil olunan çift merkezli teğet kemerle örtülü kapı açıklığının da yer aldığı cephe yüzeyi, geniş kuşatma kemeriyle çevrelenen içbükey kavisli derin nişi (Fotoğraf 3) ile olduğu kadar, cephe kompozisyonunu çevreleyen celî sülûs yazıları ve kabartma olarak işlenmiş çeşitli tezyinî öğeleriyle, fasat düzenini heykelsi bir görünüme kavuşturan yüksek bir geometrik tasarım ve olağanüstü bir yaratıcılık örneği olarak özellikle öne çıkar. Kapı açıklığını örten kemerin ayakları ile taçkapının dikdörtgen prizmal kütesini iki yandan sınırlandıran enli ve içbükey profilli bordürler üzerine celî sülûs ile istiflenmiş Fetih ve Yâsîn sûrelerinin sarmal bir düzenle birbirine düğümlenerek oluşturdukları mutlak simetri, bütün kütle tasarımının, yazı üzerine kurulduğunu ve taçkapının da özellikle yazı unsurunu öne çıkaran bir inşâ faaliyetinin ürünü olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Taçkapıyı, kuzey kanadı boyunca sınırlandıran enli ve içbükey profilli bordür üzerine celî sülûs ile işlenmiş Fetih Sûresi, ilk âyetinden başlayarak taçkapının tahrip olan saçak kornişi kotuna kadar yükselip altıncı âyetindeki “*...dâiratûs-sev’i ve gadiballâhû*” ibâresinden sonra kesintiye uğramakta, saçak kornişinin ortasında konşeli taşların kullanıldığı ve âdetâ sorguçlu bir miğfer görünümü kazandırılarak cepheden dışa taşırılmış profilli bir

⁶ Vezir Sâhib Âtâ Fahrû’d-dîn Ali’nin Sivas’da inşâ ettirdiği ve zamanında “*Medrese-i Sâhibiyye-i Fahriyye*” nâmiyle meşhûr olup sonradan “*Gök Medrese*” olarak adlandırılan binası için 680 yılı “*Zilkâdesinin evvellerinde*” (1282 yılı Şubat/Mart ayından önce) hazırlanan, 678 yılı “*Zilhiccesinin yirmidördüncü günü*” (26 Nisan 1280) Sultan III.Keyhüsrev tarafından zeyl yapılmış ve dönemin Konya ve civar ülkeleri Kadısı Muhammed bin el-Mekârim tarafından 10 Şevval 694 (23 Ağustos 1295) tarihinde tescil ve tasdik olunmuş vakfiyede, “*Sivas beldesi içinde Kale kapusu karşısında ilim adamlarının oturmalarına mahsus yazlık, kışlık odaları, bir abdestliği, biri sağ, diğeri sol tarafta iki minâreyi, girişinde bir mescidi müştemil, Medrese-i Sâhibiyye-i Fahriyye nâmiyle meşhûr, binası muhkem ve avlusu geniş bir medrese binâ etti. Suyunu akıttı ve bu medresenin hâricinde bir de Dâr-ı Ziyâfet yaptırdı*” denilerek, vâkıfın, adı geçen medresede “*daima bir müderris, iki mud, müslüman fakihler ve fıkıh ilmi araştırmacıları, mescidde daima bir imam, bundan hariç bir imam, iki müezzin, bir imam daha, kütüphânede kitapları muhafaza eden bir kişi, bir kapıcı, vakfın tâmir ve termimine bakan usta, bir aşçı, bir ferrâş*” bulunmasını istediği hâlde, Konya’da inşâ ettirdiği “*imaret*”in vakfiyesinde sadece “*tahsildâr ve mimar, mescidin imamı ve müezzini ile ferrâş*”dan bahsedilip müderris ya da medrese talebelerine ilişkin hiçbir bilgiye yer verilmemiş olması dikkat çekicidir.

düğüm bloğu üzerine işlenmiş onuncu âyetindeki “...*bimâ âhede aleyhullâhe fese-yû tîhi ecran azîmâ*” ibâresiyle düşey eksen boyunca mütemâdi bir istif düzeniyle devam ederek, kapı açıklığını örten kemerin kilit taşının üzerinde oluşturulan bir düğüm vasıtasıyla kemer profilini takiben kemer ayağının güney kanadındaki üzengi hattında ve on üçüncü âyeti olan “*Ve men lem yû’min billâhi ve Resûlihî feinnâ e’tednâ ilkâfirîne saîra*” ile nihâyetlenmektedir⁷. Sûre’nin altıncı ve onuncu âyetleri arasındaki diğer âyetleri, ne yazık ki tahrip olarak ortadan kalkmıştır⁸.



Fotoğraf 3: İnce Minareli Medrese-Taçkapı Nişi

⁷ Sâhib Âtâ Fahrû’d-dîn Ali tarafından, Konya’nın dış surlarının güney kanadındaki “*Lârende Kapısı*”nın (*Bâb-ı Lârende*) önünde ve H.656/M.1258 yılında inşa ettirildiği bilinen Sâhib Âtâ Camii’nin taçkapısını yanlardan sınırlandıran enli bordür üzerine işlenmiş Fetih Süresi’nin de, taçkapının saçak kornişinde ve aynı âyetler seviyesinde nihâyetlenip, altıncı ve onuncu âyetler arasındaki diğer âyetlerin de “*İnce Minareli Medrese*” taçkapısında olduğu gibi ortadan kalkmış olması şaşırtıcı ve dikkat çekicidir. Taçkapının batı kanadındaki sebilin mukarnaslı kavsarasının köşeliklerinde yer alan ve dairesel birer çerçeve üzerine işlenmiş usta kitâbesine istinâden, “*Kelûk bin Abdullah*” tarafından inşa edildiği düşünülen Sâhib Âtâ Camii’nin taçkapısını, ayrı bir yayında ele alıp değerlendirmeyi umut ediyoruz.

⁸ Fetih Süresi’nin ilk âyeti olan “*İnnâ fetahnâ leke fethan mübinâ*” ibâresi Besmele ile başlamadığı gibi, âyetin başladığı bordürün altındaki enli ve içbükey profil bordür taşı üzerinde vaktiyle yer aldığını gösteren hiçbir emâre de yoktur (Fotoğraf 4). Taşın, üzerine rûmî motiflerinin işlendiği bordür ile bitişme tarzındaki anomali, sözkonusu bloğun, bir inşaat terimi olarak, eskilerin “*ittisâl-ût-terbî*” dediği türden bir birleşme meydana getirmeyip, aksine, bitiştiği bordür taşına “*alıştırılmadan*” şimdiki yerine yerleştirildiğini ve bordürü iki kenarından sınırlandıran meandr desenli ince silmelerin de, bordürün aslı tezyinatını meydana getiren yan kenarlarındaki desenlerden mülhem olarak sonradan işlendiğini ortaya koymaktadır. Nitekim, taçkapının eski fotoğraflarından, sözkonusu bordür taşının, 19.yüzyılın sonlarında “*eriyerek*” ortadan kalkmış olduğu görülmekte ve yerinde duran şimdiki taşın da sonradan yapılan restorasyon çalışmaları sırasında konulduğu açıkça anlaşılabilmektedir.



Fotoğraf 4: İnce Minareli Medrese Taçkapısı - Fetih Sûresi’nin ilk âyetinin yer aldığı bordür

Taçkapıyı güney kanadı boyunca sınırlandıran enli ve içbükey profilli bordür üzerine celi sülüs ile işlenmiş Yâsîn Sûresi ise, kapı açıklığını örten kemerin ayağında sûrenin üçüncü âyetindeki “*leminel mûrselîn*” ibâresiyle başlayıp kemer profilini takiben kemerin kilit taşının üzerinde oluşturulan düğüm vasıtasıyla düşey eksen boyunca mütemâdi bir istifle devam ederek dokuzuncu âyetinde, üzerine Fetih Sûresi’nin işlendiği yazı bordürüyle düğümlü bir geçme oluşturmak sûretiyle saçak kornişinin ortasına kadar yükselip “*Vadrib lehûm meselen eshâbe’l garyeh*” olarak başlayan on üçüncü âyetinin devamındaki “*iz câhel mûrselûn*” ibâresinden itibaren kesintiye uğramakta ve taçkapının üst köşesindeki tahrip olmuş on dokuzuncu âyetindeki “*meâ’kûm ein zûkkirtûm*” ibâresinden itibaren taçkapıyı güney kenarı boyunca sınırlandıran enli içbükey bordür üzerinde sûrenin otuz birinci âyeti olan “*Elem yerev kem ehleknâ kablehûm minel kurûni ennehum ileyhim*” ile nihâyetlenmektedir; âyetin sonundaki “*lâ yerciûn*” ibâresi bulunmadığı gibi, yazı bordürünün altındaki işlenmeden boş bırakılmış son taş bloğu üzerinde vaktiyle yer aldığını gösteren hiçbir emâre de yoktur. Söz konusu taşa bitişik ve üzerine rûmî motiflerinin işlendiği bordürün alt parçasının kırılarak üzerinin sıvandığı da tesbit edilebilmektedir. Sûre’nin on üçüncü âyetinin devamı ile on sekizinci âyetinin bitimine kadar olan bölümü de, tahribat dolayısıyla ortadan kalkmıştır.

Kapı açıklığını örten kemerin köşeliklerinde, yüksek taş kaideler üzerine simetrik olarak yerleştirilmiş birer küresel kabara bulunur⁹ (Fotoğraf 5).

⁹ Bir bütün olarak, taçkapı tezyinatındaki en sıradışı öğelerin, söz konusu kabara olduğu özellikle işaret edilebilir. *İn-situ* olarak kalabilmiş izler, her iki kabaranın da, yekpâre taş bloklarının oylumlanmasıyla oluşturulmadığını, aksine, altlarındaki dairesel çerçevelerin içine hâricen ve hayli “*kaba*” bir şekilde “*yerleştirildiklerini*” açıkça ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, kenarları pahlı ve yüksek birer taş kaide üzerine yerleştirilmiş küresel formu iki taş kabaranın yüzeylerinde



Fotoğraf 5: İnce Minareli Medrese Taçkapısı- Kabaralar

herhangi bir işçiliğe yer verilmeyip boş bırakılmış olmaları cidden şaşırtıcıdır. Bu husus, S.Ögel'in de dikkatini çekmiş ve *bugün üstleri kazınmış gibi boş* bırakılmalarından dolayı, her iki kabaranın *"belki de bitmemiş"* olduğuna vurgu yapılmıştır (bknz; Ögel, 1987 (2), s.53). Taçkapının tezyinî tasarımının *"insicâm"*ını açıkça bozan ve esasen, ortaya koymaya çalıştığımız aslı işlevini de büyük ölçüde etkileyen bu uygulamanın ayrıntıları, hâlihazırda her iki kabaranın oturtulduğu çerçevesel yuvaların geçmişte şimdikinden tamamiyle farklı bir şekilde değerlendirildiğini ve bugün gördüğümüz her iki kabaranın da vaktiyle burada yer alan yapı öğeleri söküldükten sonra şimdiki yerlerine konulmuş olduklarını düşündürmektedir. Benzer bir uygulama, garip bir tesadüf olarak, Sâhib Âtâ Fahrû'd-dîn Ali tarafından Sivas'da inşa ettirilen *"Gök Medrese"*nin taçkapısında da görülür; taçkapının biri hariç yan nişleri ile cephesindeki mukarnaslı kavsara köşelikleri ve avluya açılan revak kemerlerinin köşeliklerinde yer alan içleri boş dairesel yuvalar özellikle dikkat çekicidir. Bu yuvalarda, vaktiyle, sökülmelelerini gerektirecek değerli malzemelerden oluşan kabbaraların bulunduğuna şüphe duyulamayacağı gibi, esasen aydınlatılması gereken bir diğer önemli husus da, kabbaraların yuvalara nasıl oturtulduğu meselesidir.



Fotoğraf 6: İnce Minareli Medrese Taçkapısı-Hayat Ağacı Kompozisyonları



Fotoğraf 7: İnce Minareli Medrese Taçkapısı - “Hayat Ağacı”nın taç yaprağında taşa gömülü demir kabarıklı çivinin başlığı

Korinth başlıklı silindirik birer sütunce üzerinde yükselen içbükey nişin alt köşelerine, simetrik olarak, ters ve düz yelpaze formunda açılıp daralan yivli ikişer taş bloğunun üzerine yerleştirilmiş birer hilâl motifinden çıkan ve aralarında “*enginar*” motiflerinin (Ünal, 1982, s.109) de yer aldığı yapraklı dalların oluşturduğu dalgalı formlar hâlinde yükselen ve nişin üst köşelerinin profiliyle bütünleşen yüksek kabartma birer hayat ağacı kompozisyonu işlenmiştir (Fotoğraf 6); “*enginar*” motiflerini çevreleyen çifte yapraklar ile hayat ağacının gövdesinden çıkan yaprakların üzerinde burguyla açıldığı anlaşılan dairesel dekoratif yuvalar özellikle dikkat çekicidir¹⁰. Taçkapı nişini üstten sınırlandıran kemerin köşeliklerinde, simetrik olarak yerleştirilmiş ve “*Zengî (ya da Suriye) düğümü*” (Herzfeld, 1954, PL.CIX; Bilici, 1989, s.45-49; Çakmakoglu Kuru, 2008, s.23-52) tesmiye olunan birer geometrik geçme¹¹ ile bunların da üzerinde dairesel birer çerçevenin içine simetrik olarak yerleştirilmiş usta kitâbesi bulunur¹²(Fotoğraf 9); köşeliğin kuzey kanadı üzerindeki dairesel çerçevenin içinde “*Amel-i Kelûk*”, diğer kanattaki çerçevenin içinde ise “*bin Abdullah*” yazılıdır¹³. “*Amel-i*” kelimesinin “*ayn*” harfinde “*üstün*” (fetha) harekesi kullanılırken, “*Kelûk*” kelimesindeki “*kef*” harflerinde birer tirfil bulunur. Diğer çerçeve içindeki “*bin Abdullah*” ibâresinde, “*ayn*” harfinin üstünde bir tirfil yer alırken, “*Allah*” lâfzında “*he*” harfinin zülfesinin çengel şeklinde uzatıldığı dikkati çeker.

¹⁰ Taçkapı nişinin üst bölümündeki “*hayat ağacı*” motiflerinin taç yapraklarının göbeklerinde yer alan ve bugüne kadar hiçbir yayında değinilmeyen demir kabaralı çivi başlıklarının işlevlerini açıklayabilmek ne yazık ki şimdilik mümkün olmamıştır (Fotoğraf 7-8).

¹¹ Söz konusu geçmelerde dikkati çeken kare ve dikdörtgen formu yuvalara bakılarak, bunların ve diğer ara bölmeleri oluşturan oluklu yuvaların içlerinin geçmişte çini mozaik dolgulu olduğuna şüphe duyulamaz.

¹² Usta adının yazılı olduğu dairesel çerçevelerin her iki yanındaki dörtgen formu birer yuvanın, taçkapıyı korumak adına, üstüne oturtulmuş geniş saçaklı bir çatıyı taşıyacak ahşap konsollar için sonradan açıldığına şüphe yoktur. Bu bağlamda, yapının 19. yüzyılda çekilmiş fotoğraflarından da anlaşılacağı üzere, taçkapının, Osmanlı çağında ahşap bir çatıyla örtülerek özellikle korunmasına gayret gösterildiği ileri sürülebilir. Bu ayrıntı, aynı zamanda, taçkapıyı yanlardan çevreleyen bordürler ile Fetih ve Yâsin sûrelerinin yazılı olduğu taş bloklarının, taçkapının saçak frizinin üzerinde neden devam etmeyip aynı yatay düzlemde kesilmiş olduklarını da açıklamaktadır. Taçkapı nişinin üst bölümündeki yüksek kabartma olarak işlenmiş ve âdetâ bağımsız birer heykele dönüştürülmüş simetrik birer hayat ağacı kompozisyonu ile niş kemerinin köşeliklerindeki “*Zengî (ya da Suriye) düğümü*” tesmiye olunan geometrik bezemelerin arasındaki rûmî motifli bordür üzerinde in-situ olarak kalabilmiş birer demir kenedin (Fotoğraf 10), böyle bir yıkım dolayısıyla oluşan tahribatın giderilmesine yönelik bir fizikî müdahaleden geriye kalan donatılar olup olmadığı anlaşılamamaktadır.

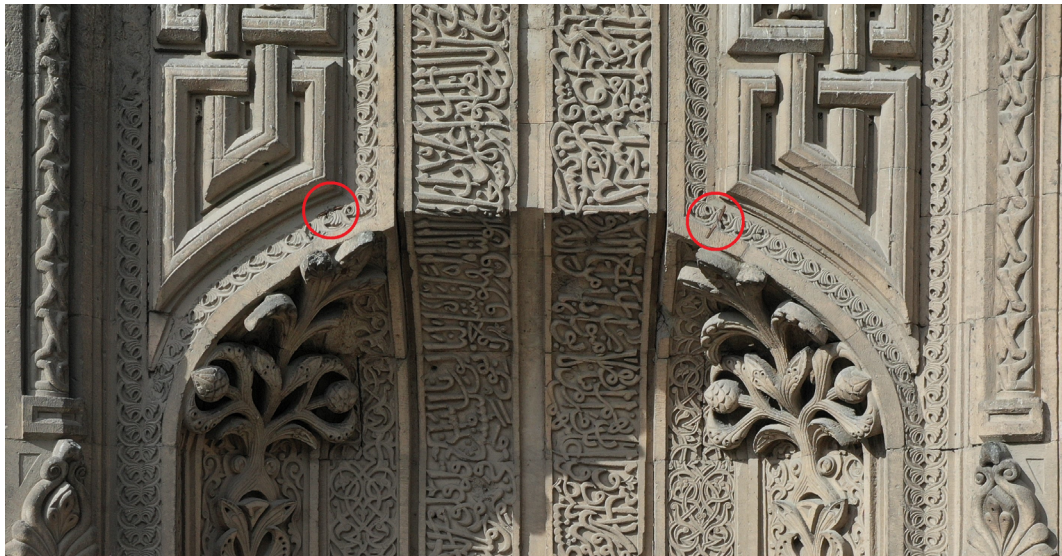
¹³ Taçkapının üzerindeki ibâre dolayısıyla, “*Kelûk bin Abdullah*”ın, Selçuklu çağının ünlü bir mimarı olduğu ileri sürülmüşse de, onun, esasen, belli ki ayrı ve özel bilgi gerektiren taçkapı tasarımı ve inşaatında temâyüz etmiş bir taş ustası olduğunu düşünmek icâb eder. Diğer taraftan, “*İnce Minareli Medrese*”nin vakfiyesinde zikredilen “*Bu vakıfların gelirinden tahsildâr ve mimara her ay otuz dirhem verilmesini ve bu tahsildâr ve mimarın, vâkıfın dürüst azatlılarından emin kişiler olmasını şart kıldı. Şu şartla ki; bunlar, güvenilir ve dürüst olup, kendilerine verilen vazife ve şahıslarına teallük eden hizmette kusur etmeyeceklerdir.*” ve “*Vâkıfın nesli münkariz olduktan sonra, mütevellinin vazifesine ayda on dirhem, mimar ile cabî’nin istihkakına günde yarım batman ekmek ilâve edilecektir.*” şeklindeki ifâdelerden, sözü edilen “*mimar*” ile, taçkapıda adı yazılı “*Kelûk bin Abdullah*”ın kastedildiğini düşünmek de mümkün değildir. Sâhib Âtâ Fahrû’d-dîn Ali’nin Sivas’da “*Medrese-i Sâhibiyye-i Fahrîyye*” adıyla inşa ettirdiği medresesinin (Gök Medrese) vakfiyesinde de “*vakfın tamir ve termimine bakan usta*” ibâresi geçer. Bknz; Bayram ve Karabacak, 1981, s.40, 55.



Fotoğraf 8: İnce Minareli Medrese Taçkapısı - “Hayat Ağacı”nın taç yaprağında taş gömülü demir kabaralı çivinin başlığı



Fotoğraf 9: İnce Minareli Medrese Taçkapısı - Usta Kitâbeleri



Fotoğraf 10: İnce Minareli Medrese Taçkapısı- Taşa Gömülü Demir Kenetler

Taçkapı nişi, altta, atektonik bir şekilde giderek genişleyen gövdeleriyle “*kum saati*”ne benzetilen (Ögel, 1987 (2), s.52) konik kaidelere oturtulmuş ikiz sütuncelerin üzerinde yüksek kabartma olarak işlenmiş ve halat örgü şeklinde düğüm yapan simetrik birer geometrik kompozisyon ve kompozisyonu taçlandıran birer palmet motifi ile üzerine kırık çizgiler geçmesi işlenmiş ve taçkapının şimdiki saçak kornişi kotuna kadar yükselen yarı dairesel ve mütemâdi bir silmeyle yanlardan sınırlandırılmıştır. Söz konusu silme, saçak kornişinin altında, yuvarlak kemerli ikişer niş oluşturan bir profille, ortada, üzerine Fetih ve Yâsîn sûrelerinin istiflendiği enli yazı bordürleri geçmesinin oluşturduğu dışa taşkın düğüm bloğuna bağlanmakta ve taçkapının içbükey nişini üstten de çerçeve içine almaktadır.

Taçkapı, subasman olarak kullanılmış taş bloklarının üzerinde simetrik olarak düzenlenmiş ve yatık U profilli kaidelere oturarak yükselen yarım daire profilli birer ikiz kaval silme ve üzerine rûmî motiflerinden oluşan tezyinatın işlendiği birer bordür ile yan kenarlarından sınırlandırılmıştır; kaval silmelerin, taçkapının sütun başlıklarıyla aynı yatay eksen üzerinde altlı üstlü kırılmalarla oluşturduğu simetrik ve dışa taşkın örgülü düğüm kütleleri özellikle dikkat çekicidir¹⁴.

Taçkapının çift merkezli teğet kemerle örtülü kapı açıklığı vasıtasıyla dâhil olunan kare planlı mekân, kuzey ve güney duvarlarının batı kanadına yakın ve karşılıklı olarak yerleştirilmiş sivri kemerli iki derin nişi ve çapraz tonozlu¹⁵ örtüsüyle âdeta bir kule tasarımı¹⁶ sahiptir; kapı açıklığını oluşturan kemer ayaklarının söve taşları pahlı olup, söveler ile kemer açıklığının arka yüzündeki lento arasında in-situ olarak kalabilmiş ve vaktiyle kapı kanatlarını tutmak üzere muhtemelen sabit demir aksamın yerleştirildiği birer sürgü yuvası özellikle dikkati çeker¹⁷.

¹⁴ Taçkapıyı kuzey kenarından sınırlandıran kaval silmenin saçak frizine yakın bir noktasındaki kırık özellikle dikkat çekicidir ve ilk bakışta, aynı düşey eksen üzerinde yer alan alt kottaki dışa taşkın örgülü düğüm kompozisyonunun bir benzerinin silmenin üst bölümünde de bulunduğunu düşündürür. Ne var ki, alt kottaki *in-situ* örgünün, üzerine rûmî motiflerinin işlendiği yan bordürle olan bitişme tarzı, üst kotta benzer bir örgülü düğümün yer alamayacağını ortaya koyduğu gibi, taçkapıyı güney kenarından sınırlandıran kaval silmenin durumu da bunu doğrulamaktadır.

¹⁵ Mekânı sınırlandıran duvarların düzgün kesme taş blokları, üst kotta ve aynı yatay düzlemde “*gotik*” bir strüktürü hatırlatan dört ayrı kemer kavsi hâlinde daralıp bir çapraz tonoz oluşturacak şekilde birleşmekteyse de, tonozun tepe noktasındaki son üç taş sırasının onarımlar sırasında yenilendiği kolaylıkla anlaşılabilmektedir. Diğer taraftan tonoz kemerlerinin üzüngi hattında ve karşılıklı olarak birer köşeye yerleştirilmiş kare kesitli dört giriş yuvası, mekânın aslî örtüsünün şimdikinden tamamen farklı bir strüktür olabileceğini de düşündürmektedir. Şüphesiz en dikkat çekici ayrıntılardan birisi de, taçkapının kapı açıklığını örten lentonun üzerinde ve kapı açıklığıyla aynı genişlikte duvar boyunca belli bir yüksekliğe kadar *in-situ* olarak izlenebilen düşey çerçevedir; duvar örgüsündeki düzgün kesme taş bloklarının düşey olarak oyulmasıyla elde edilmiş söz konusu çerçevenin işlevini anlayabilmek mümkün olamamıştır.

¹⁶ M.Akok’un rölövesinde, tonozlu mekânın örtü cidarının, tonozun tepe noktasından itibaren 2.00 m.den fazla bir dolgu meydana getirerek taçkapının saçak kornişi kotunu da aşacak şekilde yükseldiğini gösteren bir kesit (bknz; Akok, 1970, s.18-Planş-6), taçkapı ile gerisindeki tonozlu mekânın birleşimindeki anomaliyi açıkça izâh ettiği gibi, her iki yapı ögesinin aslî tasarımının zamanla ortadan kalkmış olduğunu da açıklamaktadır. Bu bağlamda, taçkapının, geçmişte, âdeta bir “*kalkan duvar*” gibi müstâkil bir kütle hâlinde yükselip, gerisindeki mekânın tonozunu fasat üzerinde perdelediği ve söz konusu mekânın aslî örtüsünün de aynalı tonoz olduğu düşünülebilir.

¹⁷ Mekânın kuzey-doğu köşesinde, kapı açıklığının bu kanadındaki sürgünün duvar içinde kalan dikdörtgen yuvası *in-situ* olarak günümüze ulaşabilmişse de, güney-doğu köşe üzerinde olması beklenen diğer yuvanın, muhtemelen onarım çalışmaları sırasında ortadan kaldırıldığı anlaşılmaktadır.

Mekânın batı duvarı üzerinde yer alan çift merkezli teğet kemerle örtülü kapı açıklığıyla medresenin kubbeli orta sofasına dâhil olunmaktadır¹⁸. Düzgün kesme taş örgülü kapı kütlesi, pahlı bir silme ile işlenmeden yalın olarak bırakılmış enli ve düz bir bordür vasıtasıyla yanlardan ve üstten düşey dikdörtgen bir çerçeve içine alınmıştır; kemer ayaklarında, sövelerin iç yüzleri ile kapı açıklığını yanlardan çerçeve içine alan bordürlerin, kapı kemerinin üzengi hattından itibaren alt bölümlerinde, sütun benzeri taş oymalar özellikle dikkat çekicidir.

Taçkapının, her ne kadar, döneminin ünlü Veziri Sâhib Âtâ Fahrü’-d-dîn Ali tarafından inşâ ettirilen bir medreseye âit olduğu düşünülmüşse de, sıradışı bir tasarımın ürünü olduğu her hâlden anlaşılan bu anıtsal kütlenin, barındırdığı özel anlamlar dolayısıyla, hâlihazırda doğu cephesini taçlandığı gerisindeki mekânla birlikte ve bir medrese için inşâ edilmiş olduğunu kabul etmek yine de güçtür. Bu bağlamda, döneminin diğer mimarlık örneklerinden tamamiyle farklılaşmak üzere, taçkapı ile taçkapının bağlı olduğu gerisindeki çapraz tonozla örtülü ve karşılıklı duvarlarında sivri kemerli birer nişin de yer aldığı kare planlı giriş mekânının, medresenin doğu kanadı üzerinde oluşturduğu anomali, bizi, her hâlükârda, müstâkil ve başlıbaşına bir bina niteliği arz eden bu kütlenin, medresenin aslı bir plan ögesi olamayacağını kabule sevkettiği gibi, esasen, bu husus, medresenin kubbeli orta sofasının doğu duvarının üst kotundaki iki pencerenin durumuyla da doğrulanabilmektedir. Nitekim, sofanın, ana eyvan kemerinin açıldığı batı kanadı hariç tutulursa, geçmişte, gerilerinde medrese odalarının da yer aldığı kuzey ve güney duvarlarının üst kotunda ve hâlihazırda açık durumdaki karşılıklı ikişer pencereye karşılık, belli ki, doğu cephesine sonradan eklenmiş ve aslı hâlinde yüksekliğinin 11.00 m.yi de aştığı anlaşılan anıtsal taçkapı ile taçkapının gerisindeki tonozlu giriş mekânı, sofanın bu yöne açılan iki penceresinin işlevlerini tümüyle ortadan kaldırmış; bu nedenle, her iki pencerenin de, kaçınılmaz olarak, tuğla örgüyle kapatılarak iptal edilmesi yoluna gidilmiştir¹⁹ (Fotoğraf 11).

¹⁸ Söz konusu kapı açıklığının çapraz tonozla örtülü mekâna bakan yüzünde, kemerin kilit taşıyla aynı kotta ve köşelere yerleştirilmiş durumda birer taş zıvana yer almaktadır. Hâlihazırda çift demir kanatlı kapının, taşları “zorlayarak” yerleştirildiği bu yuvaların, geçmişte de, mekâna açılan çift kanatlı bir demir kapı için tasarlanmış olduğuna şüphe duyulamaz. Zıvanaların düşey eksen üzerindeki karşılıklarının, mekânın zeminindeki döşeme taşları dolayısıyla tesbit edilebilmesi, ne yazık ki mümkün olamamıştır.

¹⁹ Bu husus, Akok’un rölövesinden de açıkça doğrulanabilmektedir. Medresenin kuzey-güney aksında çıkartılan ve Planş-5’de yer verilen A-Â kesitinde, sonradan kapatılmış her iki pencere ile bunlarla aynı kotta ve kubbeli sofanın kuzey ve güney duvarlarında yer alan açık durumdaki pencereler görülebildiği gibi, medresenin doğu-batı aksından çıkartılmış ve Planş-6’da yer verilen diğer kesitten, kubbeli sofa ile medresenin doğu cephesini oluşturan taçkapı ve gerisindeki tonozlu mekânın birleşme şeklini anlayabilmek de mümkündür. Bknz; Akok, 1970, 17-Planş-5, s.18-Planş-6.



Fotoğraf 11: İnce Minareli Medrese - Kubbeli Orta Sofanın
Doğu Duvarındaki Kapatılmış Pencere

Bu bağlamda, taçkapıda, özellikle yazı unsurunun öne çıkartılmış olmasına bakılarak, bu anıtsal yapı ögesinin, bir medreseden ziyâde, Selçuklu başkenti Konya’da, Sultanlığın gücünü bir “*kentsel simge*” hâlinde kamusal alana yansıtan bir prestij yapısı, başka bir deyişle, Selçuklu Sultanlığının nişânesini taşıyan ve Ortaçağın görkemli anılarını hafızalardan silinmeyecek anıtsal bir “*dervâze*” görünümüne büründürerek canlandıran sıradışı bir tasarımın ürünü olduğuna kolaylıkla hükmedilebilir. Olağanüstü incelikli olarak, yüksek bir geometri bilgisiyle şekillendirilmiş taçkapıya esas anlam ve karakterini kazandıran en önemli ayrıntıların, muhakkak ki savaşla kazanılmış büyük bir zafer ve fethi kutsamak üzere celi sülüs ile istiflenmiş Fetih sûresi olduğu dikkate alınırsa, bu anıtsal kütlenin, vaktiyle, bir ‘*Zafer Kapısı*’ (*Bâb ’ül-Nasr*)²⁰ olarak inşa edilmiş olduğunu kabul etmemek için hiçbir sebep yoktur. Belli ki, taçkapıya sadece Fetih ve Yâsîn sûrelerinin işlenmesiyle yetinilmemiş; fakat aynı zamanda, içbükey kavisli derin nişinin köşeliklerine yüksek kabartma olarak işlenmiş ve Fetih sûresinin 18.âyetine atfen hayat ağacı formuna büründürülmüş “*Şeceretü ’r-rıdvân*”²¹

²⁰ Halep’de, Ortaçağ kentinin en önemli kuzey kapısı olan “*Bâb ’ül-Nasr*”ın (*Zafer Kapısı*) Eyyûbiler’in Halep kolu Emiri el-Melikû’z-Zâhir Gâzî tarafından 1212 yılında inşa edildiği bilinmektedir (bknz; Herzfeld, 1955, 29-39). Şaşırtıcıdır ki, el-Melikû’z-Zâhir Gâzî, Halep’de inşa ettirdiği diğer kapılar gibi, “*Bâb ’ül-Nasr*”ı da, kapı ve kapıyla bağlantılı bir “*dârgâh*” (*tonozlu geçit*) şeklinde inşa ettirdiği gibi, kapıya da, hendeğin üzerine inşa edilmiş kemerli bir köprü vasıtasıyla ulaşılmasını sağlamış; zemini düzleştirilen kapının önü de dükkânlar inşa edilmek suretiyle buğday ve odun satılan bir yere dönüştürülmüştü. Kezâ, yine Halep’deki “*Qastal al-Shu ’ayyiba*”nın da, Zengî Sultanı Nûreddîn’in Antakya Haçlılarına karşı kazandığı savaşın anısına 1150 yılında inşa ettirdiği bir “*zafer anıtı*” olduğu ileri sürülmüştür (bknz; Tabbaa, 1993, s.39; ayrıca bkznz; Tabbaa, 1986, s.223-241; Raby, 2004, s.297). Zafer kapıları arasında kuşkusuz en anıtsal örnek, Kahire’de, Fatımi Halifesi el-Mustansır tarafından 1087 yılında Veziri Bedr’ül-Cemâli’ye inşa ettirilen “*Bâb ’ül-Nasr*”dır. Bknz; Creswell, 1952, s.166-176; Behrens-Abouseif, 1989, s.67-72.

²¹ Taçkapıdaki Fetih Sûresi’nin 10.âyetinde yazan “*İnnellezîne yûbêyiüneke innemâ yûbêyiünellâh yedullâhi fevga eydihim femenneke feinnemâ yenkisü alâ nefsih ve men evfâ bimâ âhede aleyhullâhe feseiyü ’tihi ecran azimâ*” (*Muhakkak ki sana*

kompozisyonlarının üzerinde ve niş köşeliklerine ma’kılı hâtla “Zengî (ya da Suriye) düğümü” şeklinde yerleştirilmiş çifte “Muhammed” lâfızları ile olduğu kadar, taçkapının saçak kornişine yakın yüzeyinde yan bordürler ve silmelerle bir bütün oluşturacak şekilde kemerli ikişer simetrik niş hâlinde düzenlenmiş ve kapıdan geçenleri âdeta göksel bir simge olarak üstten ve ters olarak çevreleyen çifte “Allah” lâfzı ile, kapıya, kutlu bir zafer ve fethin esas sahibi olarak, zamandan ve mekândan münezzeh tek ilâhi güce ve onun elçisi olarak Hazreti Muhammed’e olan hamd ve minnet duygularının ifâde edildiği olağanüstü derin ve anlamlı bir içerik de kazandırılmıştır²².

Şu hâlde, böyle bir taçkapının inşâını gerektiren kutlu bir zafer ve fethin belirlenerek, yapının bânisi ile aslı yerinin de tesbit edilmesi icâb eder²³.

Bilindiği üzere, Selçuklu çağının en önemli fetihleri, 13.yüzyılın ilk yarısı içerisinde gerçekleştirilmiştir. Sultan I.Gıyâseddîn Keyhûsrev döneminde ve 1207 yılında Antalya’nın alınmasıyla başlayan fetihler, Sultan I.İzzeddîn Keykâvus’un 1214 yılında Sinop’u ve akabinde 1216 yılında Antalya’yı ikinci kez fethiyle devam etmiş; bunu, Sultan I.Alâeddîn

bi’ât edenler, ancak Allah’a bi’ât etmektedirler. Allah’ın eli onların ellerinin üzerindedir. Kim ahdini bozarsa, ancak kendi aleyhine bozmuş olur. Kim de Allah ile olan ahdine vefa gösterirse Allah ona büyük bir ecir verecektir.), ifâdesi, Hicretin 6. yılında umre için Medine’den Mekke’ye hareket eden ve Mekke yakınlarındaki Hudeybiye Kuyusu yanında ashabıyla konaklayan Hz. Peygamber’in, Kureyşlilerin kendisini ve ashabını Mekke’yi ziyaret etmelerine izin vermemeleri ve umre için elçi olarak Mekke’ye gönderdiği Hz.Osman’ın öldürüldüğü haberinin kendisine ulaşması üzerine müşriklerle savaşmadan oradan ayrılmayacaklarına dair ashabından biât almasını anlatır. Ashabın Hz. Peygamber’e bağlılıklarını ve onun yolunda ölümü göze aldıklarını gösteren biât haberi Mekkeliler’i hayli etkilemiş ve Hz. Osman ile diğer bazı müslümanları serbest bıraktıkları gibi, Hz. Peygamber ile Hudeybiye Antlaşması’nı yapmaya da mecbur olmuşlardır. Bilindiği üzere, Hz.Peygamber’e, Fetih sûresi de, Hudeybiye’den ayrılıp Medine’ye dönerlerken yolda nâzil olmuştur. Bundan dolayı bu biâta “Bey’attü’r-rıdvân”, sûrenin 18.âyetindeki “*Le kad radiyallahû anil mü’minine iz yûbaytuneke tahtes şecerati fe alime ma fi kulubihim fe enzele sekanete aleyhim ve esabehûm fethan karıba*” (Andolsun o ağacın altında sana bi’ât ederlerken Allah, müminlerden razı olmuştur. Kalplerinde olanı bilmiş, onlara güven indirmiş ve onları pek yakın bir fetih ile mükâfatlandırmıştır.” ifâdesinde geçen ve gölgesinde bu biâtın yapıldığı ağaca da “Şeceretü’r-rıdvân” denildiği bilinmektedir (Bknz; Fayda, 1992, s.39-40). Bu husus, taçkapıdaki “hayat ağacı” kompozisyonlarıyla verilmek istenen mesajın asıl kaynağını da mutlak sûrette açıklığa kavuşturmaktadır.

²² Bu bağlamda, taçkapı nişinin güney kanadı üzerindeki çerçevenin içinde yazılı “bin Abdullah” yazısının “Allah” lâfzındaki “he” harfinin çengel şeklinde uzatılan zülfesinin, benzer şekilde, taçkapıyı üstten çevreleyen çifte “Allah” lâfzında tekrarlanmış olması dikkat çekici olduğu gibi, usta adının yazılı olduğu iki ayrı çerçevenin de, bilinçli olarak şimdiki yerlerine konulduğu anlaşılıyor; belli ki, her iki çerçeve de, taçkapının saçak kornişine yakın çifte “Allah” lâfzının şeddeleri olarak düşünüldüğü yerleri de bilinçli olarak buna göre tasarlanmıştır.

²³ İbn Bîbî, Sultan I.Alâeddîn Keykubad’ın H.615/M.1218-19 yılında Konya ve Sivas kalelerinin etrafına surlar yapılması emrini verdiğini, sur inşaatları için “işbilir mimarlar ve usta ressamlar” getirildiğini, Sultanın “emirler, serverler ve mimarlarla birlikte (Konya’nın) etrafını dolaştı”ğını, “burçların, sur bedenlerinin ve kapıların yerlerinin resmedildiğini”, Sultan’ın bunları “büyük bir dikkat ve derin bir düşünceyle inceleyip, bazı yerlerini düzeltip değiştirdiği”ni, “kapıların, burçların ve bedenlerin yerleri belli olunca özel naiblerini çağırıp dört kale kapısının (dervâze), birkaç burç ile beden inşaat masraflarının hassa’dan karşılanmasını, geri kalanların masraflarının ise, durumlarına göre ülkenin büyük emirleri arasında paylaştırmalarını”, “aradan çok geçmeden...Konya ve Sivas’da surların temellerinin atılıp inşaatın başladığını, gece ve gündüz çaba göstererek sağlam kaideler üzerine bedenleri ve burçları yükselttiklerini, ham gümüşe benzeyen kayaların üzerine çeşitli kabartma resim ve heykeller (temasil) yaptıklarını, yumuşak taşlar ve mermerler üzerine altın yaldızla Kur’ân âyetlerinden, Peygamber hadislerinin en çok tanınanlarından, Şehnâme’nin beyitlerinden ve vecizelerden parçalar yazarak, onların üzerinde hiç boş yer bırakmadıklarını, Sultanın atına binerek hendeğin etrafını dolandığını, her yerini dikkatli bir şekilde incelediğini, yapılanların çok hoşuna gittiğini ve bunun üzerine...sanları kalsın diye emeği geçenlerin her birinin kendi adını bir taş üzerine altın harflerle yazmasını buyurduğunu” anlatır (İbn Bîbî, 2014, s.276-277). Tarihi yanlış verilmekle birlikte, vekâyinâmede anlatılanlar, ne denli ilgi çekici olursa olsun, esasen kutlu bir fetih ve zafere izâfe olunarak, vaktiyle başkent Konya’daki Selçuklu Sarayı’nın bulunduğu “Alâeddin Tepesi”ni batı yönünden tahkim eden sur duvarı üzerinde yer aldığını düşündüğümüz “İnce Minareli Medrese” taçkapısının, Sultan I.Alâeddîn Keykubad’ın emriyle ve yaklaşan Moğol tehdidine önlem amacıyla kenti kuşatan dış surların tahkimatına yönelik büyük imâr faaliyeti sırasında inşa edilmiş olduğunu yine de ortaya koymaz.

Keykubad'ın 1221 yılında Kalonoros'u (Alâiyye), 1226 yılında Kâhta'yı, 1227 yılında Suğdak'ı, 1228 yılında Erzurum'u ve ardından da Ahlat, Harran, Urfa ve Rakka'yı fetihleri takip etmiş; Sultan II.Gıyâseddîn Keyhûsrev döneminde ise 1239/40 yılında Amid (Diyarbakır) fethedilmiştir²⁴.

Selçuklu hâkimiyeti altına giren kent ve kaleler, 13.yüzyılın vakânüvisi “İbn Bîbî el-Müneccime” lâkabıyla tanınan Nâsirüddîn Hûseyin bin Muhammed bin ‘Alî el-Ca‘ferî er-Rugadî'nin, İlhanlı tarihçisi ve bürokratlarından ‘Alâ‘üddîn ‘Atâmelik Cûveynî'nin talimatı üzerine kaleme aldığı “*el-Evâmîrû'l-Alâ'iyye fî'l-Umûri'l-'Alâ'iyye*”ye de konu edilmiş; fetih ve zaferlere ilişkin dikkat çekici ayrıntılar da verilmiştir. Örneğin, Sultan I.İzzeddîn Keykâvus'un, Sinop'un fethinden sonra, “*Halife'den fütüvvet şalvarı*” (İbn Bibi, 2014, s.183) istediği gibi, 1216 yılında Antalya'yı fethettikten sonra “*Oraya ait önemli işleri halledip yoluna koyduktan sonra mutlu ve huzurlu bir şekilde yönünü başkent Kon-ya'ya çevirdi. Oraya varınca galip ve muzaffer olarak ikbal tahtına oturdu. Dünyanın her yerine fetihnâmeler yazdı, padişahlara, önemlerine göre, o fetihten elde ettiği ganimetlerin değerlilerinden hediyeler gönderdi*”ği (İbn Bibi, 2014, s.174) anlaşılmaktadır. Kezâ, Sultan I.Alâeddîn Keykubad'ın Erzurum'u fethinden sonra “*dünyanın her tarafına fetihnâmeler yazılmış*” (İbn Bibi, 2014, s.400); Sultan II.Gıyâseddîn Keyhûsrev tarafından Amid'in ele geçirilmesinden sonra da “*memleketlere fetihnâmeler*” gönderilmişti (İbn Bibi, 2014, 477).

Fakat bunlar arasında, Anadolu'nun, fetih yoluyla Selçuklu hâkimiyetine giren Ortaçağ kentlerinin içinde sadece Antalya'nın ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu bilinmektedir; kentin kuzey-batı kanadını, şimdiki Kalekapısı'ndan başlayıp kuzey-doğu güney-batı istikâmetinde uzanarak Uzun Çarşı sokağını takiben Kırkmerdiven'de nihâyetlenmek üzere yerleşmenin doğu kanadından yalıtın ve topoğrafyanın eğim çizgilerine uygun çeşitli kırılmalar yaparak tahkim eden sur duvarı üzerine, Sultan I.İzzeddîn Keykâvus'un Antalya'yı fethi dolayısıyla belli bir sırayla yerleştirilmiş “*zafernâme*” niteliğindeki sayısı kırkı aşkın kitâbe, kentin fethi ve kazanılan zaferin bütün safahâtini anlatan ifâdeleriyle, 13.yüzyılın kuşkusuz en kayda değer yazılı belgelerinden biri ve belki de en önemlisidir (Redford ve Leiser, 2008; Yılmaz ve Tuzcu, 2010, s.47-121; Atik, 2018, s.111-158). Besmele ile başlayıp Allah'a hamd ve Resûlû'ne salât dualarıyla devam ederek Allah'a hamd ile sona eren kitâbelerde, Sultan Gıyâseddîn Keyhûsrev'in daha önce Antalya'yı fethettiği, Hıristiyan halkın isyânıyla önceki gibi şîrk'e dönüldüğü, askerlerin gece ve gündüz uyumadan cihâd ederek, karadan ve denizden bir aylık muhasaradan sonra Antalya'nın Allah'ın yardımı ile 612 yılında tekrar fethinin nasip olduğu ve muhkem kalenin iki ayda tamamlandığı bütün ayrıntılarıyla yazılıdır. Bunlar arasında, en dikkat çekici ifâdeler,bugün kayıp olduğu bilinen üç satırlık bir kitâbenin ilk satırındaki “*el-Mû'eyyed mine's-semâ'i*”²⁵ ile dairesel formlu bir mermer bloğu üzerine işlenmiş bir kitâbenin son iki satırında yazılı “*ve'l-cihâdeyn tâ'ateyn ve re-zekahu fî yevmin vâhidin mine'l-feth ve'l-fitr 'iydeyn*” ibâreleridir; Antalya, “*Gökten gelen yardım ile*” desteklenerek “*Ramazân Bayramı*”yla aynı günde (22 Ocak 1216) fethedilmiş ve “*Allah, Sultan'ın cihâdını iki bayramla rızıklandırmıştır*”.

²⁴ Amid'in (Diyarbakır) fetih tarihi konusundaki düşüncelerimizi daha önceki bir çalışmamızda ayrıntılarıyla ele almıştık. Bknz; Bilici, 2001-2002, s.178-179, dpnt.19.

²⁵ Söz konusu kitâbede yer alan ibâre, “*İnce Minareli Medrese*” taçkapısında, yan bordürler ve silmelerle birlikte, kemerli ikişer simetrik niş hâlinde düzenlenmiş ve kapıdan geçenleri âdeta göksel bir simge olarak üstten ve ters olarak çevreleyen çifte “*Allah*” lâfzına da anlam ve açıklık kazandırmaktadır (bknz; Yılmaz ve Tuzcu, 2010, s.76).

Sadece sur duvarlarına zaferin anlatıldığı kitâbelerin yerleştirilmesiyle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda, kutlu bir tesadüf olarak, Ramazan Bayramı ile aynı günde gerçekleşen ve “dünyanın her yerine fetihnâmeler” yazılacak kadar önemli görülen Antalya'nın fethinin, Selçuklu Sultanı I.İzzeddîn Keykâvus tarafından, İbn Bîbî'nin deyişiyle “kışın haremligini parlak güneşe bırakıp, İsa'nın nefesi gibi esen rüzgârın ölmüş bütün canlılara yeniden hayat vermeye başladığı” (İbn Bibi, 2014, s.174) *Dârû'l-Mülk Konya*'da, zaferini kutsayan kalıcı bir görsel simgeyle ebedileştirilmek istendiğine rahatlıkla hükmedilebilir²⁶.

Bu husus, hâlihazırda “İnce Minareli Medrese”nin doğu cephesinde yer alan taçkapının, diğer bütün tezyinî unsurlarıyla olduğu kadar, üzerindeki Fetih ve Yâsîn sûreleri ile birlikte, bütün doğu İslâm dünyasına duyurulan Antalya'nın fethinin bir nişânesi olarak, esasen, Sultan I.İzzeddîn Keykâvus tarafından inşâ ettirilmiş bir “Zafer Kapısı”²⁷ olduğuna karine teşkil ettiği gibi, bu anlamlı tasarımın da, Selçuklu Sarayı'nın bulunduğu şimdiki “Alâeddin Tepesi”nin ana kapılarından biri olarak, vaktiyle saray manzumesini kuşatan sur çizgisinin batı kanadı üzerinde ve “İnce Minareli Medrese”nin yol aşırı karşısına düşen bir mevkide aranmasını icâb ettirir.

Geçmişte Selçuklu Sarayı'nın da bulunduğu, aynı zamanda, avlusunda, Selçuklu Hanedânlığının mezar anıtını (*Künbed-hâne-i Salâtin*)²⁸ barındıran ve başkentin en eski Selâtin Camii olarak 13.yüzyılın başında tanzim olunmuş Şemseddin Altun-Aba vakfiyesinde “Mescid'ul-Câmi'ul-Atik el-kâin bâtin-i kasr-ı Konya” (Turan, 1947, s.226) olarak zikredilen “Alâeddin Camii”nin de yer aldığı, Osmanlı çağında ve 16.yüzyıldan sonra ise mahallelerle iskân edilen “Alâeddin Tepesi”nin, Selçuklu çağında etrafı hendekle çevrili ve çift surla tahkim edilmiş bir yerleşme alanı olduğu bilinmektedir.

Bugüne kadar yapılan çalışmalar, sözkonusu alanı kuşatan sur çizgisi üzerinde dört ayrı kapının yer aldığını ortaya koymuş²⁹; bunlardan, tepenin kuzey kanadındaki “Sultan Kapısı”nın³⁰ (Bâbü's-Sultan), Selçuklu Veziri Celâleddîn Karatay tarafından inşâ ettirilen Karatay Medresesi'nin H.651 Cemâziyelevvel ortasında (M.1253 yılı Temmuz ayı) tanzim ve tescil olunan vakfiyesine göre, medresenin yanında (*bi-derbi's-Sultân bi-mahrûseti Konya*

²⁶ Sultan I.İzzeddîn Keykâvus'un, Sivas'da inşâ ettirdiği “Medrese-i Şifâiyye”nin (Keykâvus Dârüşşifâsı) H.615 yılı Muharrem ayının ilk günü (M.1218 yılı Mart/Nisan ayı) tanzim edilip vefâtından sonra tasdik olunduğu anlaşılan H.619/M.1222/23 tarihli vakfiyesinde zikredilen unvân ve lâkapları hayli dikkat çekicidir: “Sultânü'l Muâzzâm, Şâhinşâhü'l Â'zâm, Ümmetlerin dizginini elinde tutan, Arap ve Acem sultanlarının ve meliklerinin efendisi, Allah'ın arzının sultanı, kullarının duacısı, ülkelerinin koruyucusu, Allah'ın halifesinin yardımcısı, dünya ve dinin izzeti, İslâmın ve müslümanların desteği, sultanların ve meliklerin temel direği, iki âlemde adaletin yaşatıcısı, zâlimlerden mazlumları koruyan, gâzilerin ve mücâhitlerin sığınağı, kâfirleri ve müşrikleri öldüren, zındıkları ve mühlidleri yok eden, âsileri, serkeşleri ve dikbaşları kahreden, kılıç sahibi kuvvetli hükümdâr, zamanın başlamasını düzene koyan, puta tapanları mahveden. Haçlıların torunlarını kılıçtan geçiren, galip devletin celâli ve yücesi, parlak milletin güzeli ve öviüncü, temiz milletin kemâli ve kıvancı, imamın ve insanlığın yardımcısı, yetimlerin koruyucusu, hilâfetin destekçisi, bütün tehlikede halkın sığınağı, bütün afetlerden onları kurtaran, Doğunun ve Batının meliklerinin yöneticisi, Allah'ın halifesinin kılıcı, vurup dökten, gerektiğinde ve istendiğinde Allah'ın kullarına imdada koşan, Allah'ın ülkelerinin arslanı, muharip ve galip Sultan, Selçuk hanedânının tâcî...”. Bknz; Yinanç, 1991, s.34.

²⁷ Savaş ve zafere ithaf olunmuş anıtların kronolojisi ve İslâm dünyasındaki kimi örnekleri üzerine ilgi çekici bir makale T.Leisten tarafından yayımlanmıştır. Bknz; Leisten, 1996, s.7-26.

²⁸ Sözkonusu yapı, İbn Bîbî'de “Künbed-seray-i şâhan” olarak zikredilir. İbn Bibi, 2014, s.446.

²⁹ Buna karşılık, mehaz gösterilmeden, Selçuklu çağında İç Kale'nin altı kapısının bulunduğu ileri sürüldüğü gibi, bunlardan, “Sultan Kapısı” hâricinde, muhtemelen Dış Kale'nin At Pazarı Kapısı yönüne açılan kapının da, Hoca Selmân'ın 1428 tarihli vakfiyesinde geçen “*derb-i Said Âbâdî*” ibâresi dolayısıyla, “*Said Âbâdî Kapısı*” olduğu belirtilmiştir (bknz; Küçükdağ, 1989, s.15). Ayrıca bknz; Küçükdağ, Arabacı ve Yenice, 2020, s.5'de “Selçuklu döneminde tahkim edilen İç Kale'nin kapılarından biri kuzeye açılan Sultan, diğeri Hoca Selman'ın 832/1428 tarihli vakfiyesinde adı geçen “*derb-i Said Âbâdî*”/Said Âbâdî Kapısı'dır” denilmekle yetinildiği dikkati çeker. “Said Âbâdî Kapısı”na dâir bilgiyi doğrulamak mümkün olamamıştır.

³⁰ Sözkonusu kapı, Eflâkî'de “Dervâze-i Sultan” olarak da geçmektedir. Bknz; Ahmet Eflâkî, 1973, s.294.

bi-cenbi 'l-medreseti 'l-mezkûre) (Turan, 1948, s.131, 141)³¹ bulunduğu anlaşılmış; sur çizgisinin doğu kanadındaki diğer bir kapının ise, Cemâleddîn İshak tarafından H.607/M.1210 yılında inşa ettirilen (Duran, 2001, s.34-35) ve vaktiyle önünde bulunan bir arslan heykeli dolayısıyla mahallinde “*Arslantaşı Mescidi*” olarak da bilinen “*Akıncı Mescidi*”ne izâfeyle “*Akıncı Kapısı*” olduğu ileri sürülmüştür (Konyalı, 1964, s.288-289)³².

İç Kale'nin bulunduğu tepenin güney kanadını tahkim eden sur çizgisi üzerindeki kapının yeri ve adı bilinmemektedir; kezâ, sur tahkimatının batı kanadı üzerinde de, adı tesbit edilememekle birlikte, İç Kale'ye dâhil olunan dördüncü bir kapının bulunduğu ve yerinin de “*İnce Minareli Medrese*”nin doğu yönünde ve hendeğin karşı yakasında³³ olduğu anlaşılmaktadır³⁴.

³¹ Vakfiyede Arapça olarak zikredilen bu ifadeler, O.Turan tarafından “*Konya 'da, Sultan kapısı 'nda, adı geçen Medresenin yanında*” şeklinde Türkçeye tercüme edilmiş ve bundan sonra da bu şekilde kabul görmüş ise de, asıl metinde “*Bâb 'ûs-Sultan*” ibâresine yer verilmediğinden, bunun “*Konya 'da, Sultan geçidinde (bi-derbi 's-Sultân), Medresenin yanında*” olarak tercüme edilmesi daha doğru olur. Bu önemli ayrıntı, Konya II.Kılıç Arslan Köşkü kurtarma kazısı çalışmalarında, köşk kalıntısının kuzey-batı köşesinde ortaya çıkartılarak “*Saray Kuzey Giriş Kapısı (Sultan Kapısı)*” olarak tanımlanmış ve 4.20 m. açıklığa sahip olduğu anlaşılan kapı kalıntısının durumunu daha da belirgin bir hâle getirmektedir (bknz; Çelebi, 2021, s.234-Çizim No.3, 277). Kazı sırasında ortaya çıkartılan ve “*kapı*” olarak nitelendirilen açıklığın batı kanadında ve sur duvarına bitişik olarak dikaşsal bir kırılma ile kuzey yönüne doğru uzandığı anlaşılan bir duvar kalıntısının durumu dikkat çekici olmakla birlikte, sözkonusu alanda yapılan çalışmalar devam etmediği için kalıntının niteliği açıkça anlaşılamamaktadır. Bütün belirsizliğine karşılık, kazıda çıkartılan ve “*Sultan Kapısı*” adı verilen açıklığın, esasen, Karatay Medresesi'nin önünden Selçuklu Sarayı'nın bulunduğu alana dâhil olunmak üzere kuzey-güney yönünde uzanarak köşkün önünde nihâyetlenen törensel bir geçidin parçası olduğu düşünülebilir. Bu durumda, geçmişte, çift surla berkitilmiş İç Kale tahkimatının kuzey kenarı üzerinde bulunduğu anlaşılan “*Sultan Kapısı*”nın, kentin kuzey yönündeki “*Halkabegüş Kapısı*”ndan başlayıp Karatay Medresesi ile “*Küçük Karatay*” ya da “*Kemâliye*” olarak da bilinen medresenin arasından geçen ana yol güzergâhı üzerinden ulaşılan ve hipotetik olarak gerisindeki hendeğin kuzey kanadını tahkim eden anıtsal bir burcun cephesinde yer alan görkemli bir kuruluş olduğu, hendeğin üzerinde güney yönüne doğru uzanan törensel (belki de arkadlı) bir “*geçit*” (*derbi 's-Sultân*) hâlinde düzenlenmiş ve rampa yaparak yükselen bir köprü vasıtasıyla Kılıç Arslan Köşkü'nün bulunduğu kesimdeki ikinci bir burç üzerine yerleştirilmiş bir diğer kapı vasıtasıyla da Selçuklu Sarayı'nın bulunduğu alana dâhil olduğu iddia edilebilir. Halep İç Kalesi'nin güney-batı kanadındaki mimari kompozisyonu aklı getiren bu uygulamanın bütün yönleriyle ortaya çıkarılıp anlaşılabilmesi için, köşkün kuzey kanadında ve şimdiki “*Alaeddin Bulvarı*”nın bulunduğu kesime yayılan geniş bir alanda sistemli arkeolojik kazıların yapılacağı günü beklemek gerekecektir.

³² “*Akıncı Kapısı*” adının, bu hâliyle, Selçuklu çağına kadar geri giden bir geçmişi olamayacağı aşîkârdır. Bknz; Öztürk ve Gümüştö, 2021, s.285-286.

³³ 17.yüzyılda Konya'ya da uğrayan Evliyâ Çelebi'nin verdiği bilgiler dikkat çekicidir: “...*Selçuklu Sultanı Keykubad... büyük bir hendek inşa etmiştir ki, derinliği 11 zira, genişliği 50 zira, yüksekliği 30 melik ziraidir...*” (Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi, 2010 (2), s.24). “*Bina arşını*” ya da “*zirâ-ı mi'mârî*”nin 73,333 cm. olduğu dikkate alınır sa, Evliyâ Çelebi'nin verdiği bilgiye göre, “*İnce Minareli Medrese*”nin vaktiyle doğu cephesi önünde bulunduğu bilinen hendeğin derinliğinin 8.00 m., genişliğinin ise 36,65 m. olduğu anlaşıyor; şaşırtıcıdır ki, medrese ile yol aşırı karşısındaki sur kalıntıları ve İç Kale Kapısı'nın muhtemel yeri de hendeğin genişliğiyle anlamlı bir şekilde örtüşmektedir. Ölçüleri dolayısıyla, İç Kale'nin batı kanadındaki kapısına, medresenin bulunduğu alandan anıtsal bir köprü vasıtasıyla ulaşıldığına şüphe yoktur. Çelebi'nin hendeğin yüksekliği için abartılı olarak verdiği “*30 melik zira*”ın (21,00 m.), esasen sur duvarlarının yüksekliğini tavsif ettiği açıktır. Nitekim, 1596 yılında ve hac seyahati sırasında Konya'ya da uğrayan Mehmed İbn Ömerü'l Âşık'ın “*Menâzirü 'l-Avâlim*” adlı yazma eserinde sur duvarlarının yüksekliği “*30 arşın*” olarak zikredilmektedir (Bknz; Çaycı, 2006, s.120).

³⁴ İ.H.Konyalı'nın “*İç Kale'nin içinde*” olduğunu belirttiği (1964, s.883) Lâlâ Ruzbe Medresesi'nin de, sözkonusu kapının yakınında bulunuyor olması muhtemeldir; adı geçen yapı, Konya Evkâf Defteri'nde “*Lâlâ Ruzbe medresesi Vakf-ı medrese-i Lâlâ der nefsi-i Konya buk 'âsı harab*” olarak kaydedilmiştir (bknz; Erdoğan, 2003, s.160). Selçuklu Hanedanlığı'nın resmî ikâmetgâhı ve devletin temsil makamı sayılabilecek bir mevki olduğu gibi, İç Kale'ye dâhil olunan önemli bir geçit yeri de olması dolayısıyla, kale kapısının bulunduğu ve güvenliğini de gerektiren bir mevkide, hiç kuşkusuz, “*medrese*” gibi kamusal işlevi olan bir yapının inşa edilmesi akla yatkın gelmemektedir. Türk Tarih Kurumu adına 1941 yılında bu mevki de yapılan arkeolojik kazılarda, muhtemelen sözkonusu kale kapısının da yer aldığı alanda (bknz; A. Sondajı) kimi mimari kalıntılar ortaya çıkartılmakla birlikte, ne yazık ki bunların niteliği bütün yönleriyle anlaşılamamaktadır (bknz; Akok, 1975, s.217-224). Bu bağlamda, “*Lâlâ Ruzbe medresesi*” muammasının da, sözkonusu mevkide yapılacak yeni kazı ve sondaj çalışmalarıyla ileride çözüme kavuşacağı tahmin ve umut edilebilir.

Bu husus, arkeolojik olarak henüz bütün yönleriyle aydınlatılmamış olmasına karşılık, hâlihazırda “*İnce Minareli Medrese*”nin doğu cephesindeki taçkapının, vaktiyle, önündeki hendekten³⁵ muhakkak ki anıtsal bir köprü vasıtasıyla geçilerek bir rampa hâlinde Selçuklu Devlethânesi’nin yayıldığı tepeye dâhil olunmasını sağlamak üzere, İç Kale’yi batı yönünden tahkim eden sur duvarı üzerinde yer alan ve Antalya’nın fethine izâfe olunarak, döneminde “*Bâbü’n-Nasr*” diye bilinen bir “*Zafer Kapısı*” olarak tasarlandığına karine teşkil ettiği gibi³⁶, çok muhtemeldir ki, bağlı bulunduğu burcun strüktürel öğeleriyle birlikte, sonradan aslı yerinden sökülüp taşınarak “*İnce Minareli Medrese*” diye bilinen yapının doğu cephesinde yeniden kurulduğu şeklinde de yorumlanabilir³⁷.

³⁵ Koyunoğlu Müzesi fotoğraf arşivinden alınmış ve muhtemelen 1930’lu yılların başında çekilmiş bir fotoğraftan, Alâeddin Tepesi’nin batı kanadı ile yol aşırı karşısındaki “*İnce Minareli Medrese*” arasında uzanan ve cadde hâline dönüştürülmüş eski hendeğin yeri olanca açıklığıyla görülebilmektedir. Bknz; Önge, 2011, s.143, Fig. 3.9.

³⁶ Bu bağlamda, Büyük Selçuklu Sultanı Melikşâh’ın, Diyarbakır’ın 1085 yılındaki fethinden sonra, kenti kuşatan dış sur duvarlarının güney-batı bölümüne bir yıl arayla yaptırdığı iki burcun, özellikle ön cephelerindeki küfi kitâbeleri ve figürlü tasvirleriyle dikkat çekici örnekler olduğu hatırlanabilir. Büyük Selçuklu Sultanı Alp Arslan’ın oğlu olarak Sultan Melikşâh tarafından ve Şemseddin Ebû Ali bin Hasan’ın Diyarbakır Valiliği sırasında, Kadı Ebû Nasr Muhammed bin Kadı Abdülvâhid’in bina yöneticiliğinde ve Urfalı olduğu anlaşılan mimar Muhammed bin Selâmet el-Rahâvî’ye inşa ettirilen iki burçtan “*Büyük Selçuklu Burcu*”nun 1088/89, “*Melikşâh Burcu*”nun ise 1089/90 yılında tamamlandığı bilinmektedir. Burçların ön cephelerindeki kitâbeler ile figürlü tasvirler, anlamlı bir bütünlük oluşturan dikkat çekici bir bezeme programına sahiptir. Ön cephelerindeki çiçekli küfi hatlı kitâbeler arasındaki arslan, kartal-tavşan mücadele sahnesi, kartal, at, doğan ya da ceylan gibi hayvan kabartmaları ile sultan ve çıplak kadın tasvirlerinden oluşan figürlü bezemelerin içerdikleri simgesel anlamlarıyla, her iki burcun da, sadece kentin tahkimâtına yönelik bir inşaat faaliyeti olarak değil, fakat bunun da ötesinde, Melikşâh’ın Diyarbakır’ı fethini görsel şölene dönüştüren birer “*zafer anıtı*” gibi tasarlanmış olduklarına şüphe yoktur. Bknz; Bilici, 2016, s.382.

³⁷ Bu bağlamda, Diyarbakır İç Kalesi’ni kuzey yönünden sınırlandıran sur çizgisi üzerindeki burçlardan birinin batı kanadında yer alan ve yayınlarda “*Fetih Kapısı kitâbesi*” olarak geçen Artuklu dönemine âit bir kitâbenin durumu ilgi çekicidir ve izah edilmesinde yarar vardır. Düzgün kesme taş örgülü kapı kemerinin üzerinde, üç satır hâlinde ve sülüs yazılı Arapça kitâbenin kapı kemeri üzerindeki enli satırda “*Emere bi-feth-i hâze’l-bâb el-mubârek Mevlâna el-Melik el-Mes’ûd Sultân-ı Diyârbekr ebû-l müzâffer Sökmen bin Muhammed bin Artuk nasir-i Emîr’ül-muminîn*”, kapı kemerinin doğu kanadındaki parçası üzerinde “*Bâb’û-l ferec senet-i hamse ve tis’in ve hamse mâ’e*” ve batı kanattaki diğer parçası üzerinde de “*v’el-ben-nâ-i İsâ Ebû Dirhem binâ’ud-dâr*” yazılı olan ve günümüz Türkçesine “*Bu mübarek fetih kapısı (nın yapılmasını), Efendimiz, Melik, Mesûd, Diyarbekir Sultânı, Zaferler Babası Artuk oğlu Muhammed oğlu Sökmen, Hâlifinin Yardımcısı, emretti*”; “*Zafer Kapısı sene 595*”; “*Binâ ustası İsâ Ebû Dirhem*” şeklinde tercüme edilebilecek kitâbelerde, iki ayrı parça üzerinde biri “*Fetih Kapısı*” ve diğeri de “*Zafer Kapısı H.595*” denilmek suretiyle, iki ayrı kapıdan bahsedildiği açıktır. Kitâbelerden biri üzerindeki “*Emere bi-feth-i hâze’l bâb el-mubârek...*” denilmesi, belli ki, sonradan “*Fetih Kapısı*” diye hafızalarda yer etmiş bir kapıya âidiyetini açıkça ortaya koymaktaysa da, bu husus, geçmişte de, şimdiki gibi, yer aldığı burcun bu kesimindeki basit bir kapının üzerinde bulunduğu şeklinde yorumlanamayacağı gibi, kitâbenin üzerinde yer aldığı şimdiki kapının da Artuklu çağındaki özgün konumunu koruduğu anlamına yine de gelmez. Bu bağlamda, kitâbenin, geçmişte, İç Kale sakinleri için değil, aksine, kent halkının okuması amacıyla yazılmış olduğu ve muhakkak ki, surun dış cephelerindeki kapılardan biri için yazılıp üzerine yerleştirildiğine şüphe duyulamayacağı gibi, hipotetik olarak, sözkonusu kitâbenin yerinin, 12. yüzyılın sonlarında ve Virantepe üzerinde inşaatına başlanan Artuklu Sarayı ile birlikte, sarayın bulunduğu yönetsel/ askerî alanı kuzey-batı yönünden tahkim eden sur inşaatının güney kanadı üzerinde yer alan ve şimdi ortadan kalmış ikinci bir kapı üzerinde aranmasını icâb ettirir. Bu husus, İç Kale’nin Osmanlı çağındaki fizikî sınırlarını belirleyen sur çizgisinin kuzey ucunda yer alan ve bu çağda inşa edildiği muhakkak olan burcu, Artuklu çağından kalma burca diyagonal olarak bağlayan sur duvarının yarattığı anomaliyi de açıkça izah etmektedir. Belli ki, geçmişte, burcu, güney yönüne doğru uzanıp Artuklu Sarayı’na bağlayan sur duvarı üzerinde yer alan ikinci kapı ile bu kesimdeki silindirik burç, İç Kale sınırlarının batı ve güney yönünde yeni bir sur duvarı inşa edilerek genişletildiği 1526-27 yılında henüz ayakta idi ve Osmanlı çağında da korunmuştu. Öyle anlaşıyor ki, ikinci bir savunma hattı oluşturan Osmanlı imâr faaliyeti sırasında, Artuklu çağına ait eski sur çizgisi üzerinde yer alan ve üçüncü burç ile ikinci kapının da bulunduğu sur duvarının yıkılmasına gerek duyulmamış; bu nedenle, yeni yapılan dış surun kuzey ucundaki burcun, güney-doğu kuzey-batı yönünde diyagonal olarak uzanan ve Artuklu çağından kalma burca yüksek bir sur duvarı ile bağlanması yoluna gidilmişti. Bu husus, sözkonusu kesimdeki eski burç ile kapı ve sur duvarının, Artuklu Sarayı’nın işlevini kaybedip yıkıma uğradığı Osmanlı çağının geç dönemlerinde, muhtemelen İç Kale’nin batı kanadına geçişi zorlaştırdığı dikkate alınarak yıkıldığını ve eski “*Fetih Kapısı*”nın da “*kitâbesi hatırına*” sökülerek şimdiki yerine taşındığını ortaya koymaktadır. Bknz; Bilici, 2016, s.378,380.

Bilindiği üzere, son yıllarda yapılan çalışmalar, Selçuklu çağına âit bazı taçkapıların, yapıların inşaatı tamamlandıktan sonra, kapı için ayrılan açıklığa müstâkilen inşâ edildiğini ve bunların da çeşitli sebeplere bağlı olarak başka yapılarda kullanılmak üzere sonradan bulundukları yerlerden sökülüp taşındıklarını ortaya koymuştur. Nitekim, Eğirdir-Konya güzergâhında ve Selçuklu Sultanı II.Gıyâseddîn Keyhûsrev tarafından H.635/M.1237-38 yılında inşâ ettirildiği veya tamamlandığı anlaşılan Eğirdir Kervansarayı'nın kapalı-barınak kısmına âit taçkapının, Hamidoğulları Beyliği zamanında ve 14. yüzyılın başında yerinden sökülerek Eğirdir'deki Dündar Bey Medresesi'nin taçkapısı hâline getirildiği (Bozer, 2009, s.67-68), kezâ, aynı kervansarayın muhtemelen avlu taçkapısının, Dündar Bey Medresesi'nin yol aşırı karşısındaki Hızır Bey Camii'ne taşındığı (Bilici, 2022, s.228), aynı şekilde, Kırşehir'de Melik Muzâfferüddîn Behramşâh tarafından 13. yüzyılın ortalarında inşâ edilen Behramşâh Medresesi'ne âit olması muhtemel taçkapının da, yerinden sökülüp kent merkezindeki bir höyüğün üzerinde yer alan ve geç Osmanlı çağında inşâ edildiği anlaşılan Alâeddin Camii'nin kuzey cephesine taşınarak caminin taçkapısı olarak kullanıldığı bilinmektedir (Bilici, 2022, s.228).

Diğer taraftan, ünlü Selçuklu Veziri Celâleddîn Karatay'ın Konya'da inşâ ettirdiği Karatay Medresesi vakfiyesinde geçen “...Eğer medrese yıkılır ve vakıfları gelirinden yapılması mümkün olmazsa imâr ve masraflardan sonra artan bütün gelir vâkıfın Antalya yolu üzerinde (bi-mahruset-i târik-i Antalya), câmi bulunan kalenin dışında (bi-zâhir 'i-l-Kal'a 't-ulleti-fih 'u-l-cami) yaptığı Dâr us-sulehâ'ya, şartlarına göre, sarfedilir. Eğer adı geçen Dâr us-sulehâ da yıkılır ve mezkûr vakıflardan ve kendi evkâfından yapılması mümkün olmazsa imâr ve masraflardan sonra artan gelir, vakfiyesindeki şartlara göre, vâkıfın Kayseri'de, Elbistan yolu üzerinde, bina ettiği han'ın ihtiyâçlarına sarfedilir...” şeklindeki kayda bakılırsa (Turan, 1948, s.133, 143), vâkıfın “Antalya yolu üzerinde, câmi bulunan kalenin dışında” yaptırdığı Dâr üs-sulehâ'nın taçkapısının da, bulunduğu yerden sökülerek Antalya İç Kalesi'nde ve şimdiki yerine taşınmış olduğu anlaşılmaktadır (Yılmaz, 2002, s.65).

Bu türden fizikî müdâhalelere, Anadolu coğrafyasının dışından da çarpıcı örnekler bulmak mümkündür. Nitekim, Kahire'de, Memlûk Sultanı el-Melik'ül-Nâsır Nâsırüddîn Muhammed bin Kalâvûn'un türbesinin de yer aldığı medresenin mermerden gotik taçkapısının da, Memlûk Sultanı el-Melik'ül-Eşref Selâhuddîn Halîl bin Kalâvûn'un 1291 yılında Haçlılara karşı kazandığı zaferden sonra Akka kentindeki bir kiliseden alınarak Kahire'ye getirilip şimdiki yerinde kullanıldığı bilinmektedir (Mayer, 2007, s.95-98; Gustafson, 2018, s.61-88).

Bu husus, türbe kapıları hariç tutulursa, taçkapı gibi anıtsal bir yapı ögesinin, hiç değilse bir grup örnekte, âit oldukları yapılardan bağımsız ve modüler bir strüktür olarak tasarlanmış olduğunu da açıklamaktadır.

Nitekim, ele aldığımız taçkapıda da, vaktiyle Konya İç Kalesi'ni batı yönünden tahkim eden sur çizgisi üzerinde yer almaktayken, sonradan bulunduğu yerden sökülerek “*İnce Minareli Medrese*” denilen yapının doğu cephesine taşınıp aynı cephede yeniden kurulduğuna işaret eden kimi fizikî müdâhalelerin izlerini, kapı açıklığını örten ve üzerlerine Fetih ve Yâsîn sûrelerinin işlendiği kemerin ayaklarında kullanılmış blok taşların durumundan da tesbit edebilmek mümkündür. Nitekim, her iki sûrenin kemer ayakları üzerinde oluşturduğu asimetri, esasen, hâlihazırda, işlenmeden yalın olarak bırakılmış düzgün kesme taş örgülü kemer ayaklarının alınlarında, vaktiyle her iki sûrenin iki veya üç âyetinin de yer aldığına

ve fakat taçkapının sökülmesi sırasında âyetlerin yazılı olduğu taşların tahrip olması dolayısıyla, kemer ayaklarının bugün gördüğümüz şekliyle ikame edilerek şimdiki yerlerinde kurulmuş olduğuna şüphe bırakmamaktadır.

Bu bağlamda, kemer ayağının güney kanadında, Fetih Sûresi’nin on üçüncü âyeti olan “*Ve men lem yû’min billâhi ve Resûlihî feinnâ e’tednâ lilkâfirîne saîra*” ibârelerinin işlendiği görülmekle birlikte, üzerinde “*lkâfirîne saîra*” ibâresinin yer aldığı son taşın, bir altındaki taş bloğuyla arasındaki derze yakın alt kenarı üzerinde in-situ olarak kalabilmiş zülfeli bir harf kalıntısı (Fotoğraf 12), sûrenin on üçüncü âyet ile nihayetlenmeyip, kemer ayağı boyunca “*Ve lillâhi mülk’ûs semâvati*” olarak başlayan on dördüncü âyet ile devam ettiğini ve sözkonusu kalıntının da “*mülk’ûs*” ibâresinden geriye kalabilen “*lâm*” harfine âit olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Diğer taraftan, kemer ayağının kuzey kanadı üzerine işlenmiş Yâsîn Sûresi’nin de, Besmele ile başlayıp “*Yâsîn. Ve’l Kur’ân’il hakîm*” olarak devam etmesi icâb eden ilk iki âyeti ile üçüncü âyetin başındaki “*İnneke*” kelimesine yer verilmeden, âyetin devamındaki “*leminel mürselîn*” ibâresinden itibaren başlaması dikkat çekicidir (Fotoğraf 13).



Fotoğraf 12: İnce Minareli Medrese Taçkapısı - Fetih Sûresi’nin son âyetindeki harf kalıntısı



Fotoğraf 13: İnce Minareli Medrese Taçkapısı - Yâsin Sûresi'nin ilk âyetinin başlangıcı

Taşınması dolayısıyla, taçkapı kütesinin tasarımında vaktiyle ciddi bir anomali meydana getiren ve 20.yüzyılda gerçekleştirilen restorasyon çalışmaları sırasında titiz bir belgelemeye tâbi tutulmadığı için ne yazık ki tamamiyle ortadan kaldırılmış fizikî müdâhalelerin izlerini, taçkapının hâlihazırda üzerine oturduğu taş subasmanın 19.yüzyılın sonları ile 20.yüzyılın başlarında çekilmiş fotoğraflarından da anlamak mümkündür (Fotoğraf 14-16). Söz konusu fotoğraflar, medreseyi doğu kenarı boyunca sınırlandıran cephe duvarından itibaren, arazi kotunun doğu yönüne doğru bir şev meydana getirecek şekilde giderek eğim kazanıp taçkapının da bu eğim dolayısıyla düzensiz taşlarla oluşturulmuş bir tesviye dolgusunun üzerine oturtulduğunu, hattâ, medreseye dâhil olunan kapı açıklığına da, taçkapı ile medresenin kuzey kanadındaki mescidin son cemaat yeri revağı arasında uzanan kaba yonu, moloz taş ve yer yer düzgün kesme taş blokları kullanılarak oluşturulmuş ve önündeki yol kotundan beş basamaklı taş bir merdivenle çıkılan düzensiz taş tabliyeli yüksekçe bir seki vasıtasıyla ve şimdiki gibi bir eşik taşı olmadan ulaşıldığını ortaya koymaktadır³⁸. Öyle anlaşıyor ki, taçkapı ile gerisindeki mekânın sökülüp aslî yerinden taşınarak medresenin doğu cephesindeki şimdiki yerinde yeniden kurulması sürecinde, yapının doğu cephesi önündeki eğim dikkate alınarak, kapı eşiği ile medresenin zemin döşemesinin aynı kota getirilebilmesinin, ancak cephenin önünde taş dolgulu bir tesviye yapıp bütün taçkapı kütesinin de, yükseltilmiş bir subasman üzerine oturtulmasıyla mümkün olabileceği görülmüştür³⁹. Nitekim, eski bir

³⁸ 19.yüzyılın sonlarında çekilmiş fotoğraflarında, taçkapının önündeki sekinin güney ucunda, yanyana konulmuş farklı ebattaki üç taş bloğu ile bloklardan birinin üzerindeki kırık bir sütun (Fotoğraf 17) özellikle dikkat çekici olmakla birlikte, mahiyetlerini anlayabilmek imkânı ne yazık ki mümkün olamamıştır.

³⁹ Taçkapıda ciddi bozulmalara neden olan “nem problemi” bir çalışmaya da konu edilmiştir (bknz; Eroğlu ve Halaç, 2022, s.156-176). Bu problemin, taçkapının, medresenin aslî bir yapı ögesi olmaması ve yapının doğu cephesine sonradan eklenmesiyle ilişkili olması muhtemeldir. Karatay Medresesi’nin 651 yılı 25 Cemâziyel-ülâ (23 Temmuz 1253) tarihli vakfiyesine “652 yılı Cemâziyelâhîr ortasında” (Ağustos 1254) yapıldığı anlaşılan ikinci zeylinin tercümesinde her ne kadar “...medresenin içinde yapılmış olan çeşme”den bahsedilmekte ise de (Turan, 1948, 147), vakfiyenin Arapça sûretindeki ibâre

fotoğrafta (Fotoğraf 16), taçkapının bağlı olduğu mekânın güney cephesinin duvarını oluşturan taş bloklarının, medresenin doğu cephesinin güney kanadıyla birleştiği köşede ve düşey eksen üzerinde meydana getirdiği dilatasyon⁴⁰, belli ki eş zamanlı bir tasarımın ürünü olan taçkapı ile gerisindeki tonozlu mekânın bir bütün olarak cepheye sonradan ilâve olunduğunu açıkça ortaya koyduğu gibi, bu husus, her iki cephenin taş duvar örgüleri arasında mütemâdi ve rijit bir düzlemde devam etmesi beklenen yatay derz sıraları kadar, taçkapının gerisindeki mekân ile medresenin doğu cephesinin duvar örgülerinde kullanılan taşların biçimsel olarak birbirlerinden farklılaşmasıyla da doğrulanabilmekte⁴¹ ve medresenin kubbeli orta sofasının doğu duvarının üst kotunda yer alan iki pencerenin neden tuğla örgüyle kapatılarak iptal edilmesi yoluna gidildiğine de açıklık kazandırmaktadır.



Fotoğraf 14: İnce Minareli Medrese (G. Berggren, 1870-1880)

“sıkâye” olup, bununla “kubbeli sofanın merkezindeki havuz”un kastedildiği açıktır. Bu husus, “İnce Minareli Medrese”deki havuzun, muhakkak ki geçmişte toprak künkler kullanılmış tahliye kanalının, sonradan sökülüp taşınarak medresenin doğu cephesinde yükseltilmiş bir subasman üzerinde yeniden kurulduğunu düşündüğümüz taçkapının altından geçtiğini düşündürmektedir.

⁴⁰ Taçkapının, 20.yüzyılın başlarında çekilmiş bir fotoğrafında (Fotoğraf 16), medresenin doğu cephesinden çıkma oluşturan güney duvarının batı köşesinde, alt kotta kalmış ve içi kapatılarak iptal edilmiş durumdaki sivri kemerli bir niş ile niş kemerinin yanındaki taşta açılmış bir yuvanın işlevini tâyin edebilmek mümkün olamamıştır. Restorasyon sırasında içi boşaltılarak açılmakla birlikte, boyutlarının küçültüldüğü anlaşılan sözkonusu niş ile doğu kanadındaki yuvayı, bugün de görmek mümkündür. Diğer taraftan, aynı fotoğrafta, taçkapının güney duvarının üst kotundaki son taş bloğu arasında, üzerinde yazı bulunduğu izlenimi veren bir taş dikkati çekmekle birlikte, fotoğrafın kalitesinden dolayı sağlıklı bir çıkarımda bulunabilmek mümkün olamamıştır.

⁴¹ Taçkapı ile gerisindeki çapraz tonozlu mekânın, medresenin doğu cephesine sonradan ilâve olduğuna işaret eden bir diğer ilgi çekici ayrıntı da, çift merkezli teğet kemerle örtülü ve medresenin kubbeli orta sofasına dâhil olunan kapı kütesidir; bu bağlamda, kapının sofaya açılan düzgün kesme taş örgülü kütesinin, medresenin altta taş olarak başlayıp tuğla örgüyle devam eden doğu cephesinin her iki kanadındaki duvar parçalarıyla birleşme noktalarında düşey eksen boyunca izlenebilen dilatasyon, kapı açıklığını kuzey kanadı üzerinden sınırlandıran enli bordür ile medresenin bu kanadındaki duvar dokusu üzerinde yer alan iki ayrı taş bloğunun “alıstırılmadan” birleştirildiğini ortaya koymaktadır.



Fotoğraf 15: İnce Minareli Medrese (J. H. Haynes, 1887)



Fotoğraf 16: İnce Minareli Medrese Taçkapısı (1914)



Fotoğraf 17: İnce Minareli Medrese taçkapısı önündeki taşlar ve kırık durumdaki sütun parçası

Vaktiyle İç Kale’yi batı yönünden tahkim eden sur çizgisi üzerinde yer alan ve “Zafer Kapısı” olarak inşa edildiğini düşündüğümüz taçkapı ile bağlı olduğu gerisindeki tonozlu yapı kütlelerinin, bilâhere, bulundukları yerden sökülüp “İnce Minareli Medrese” olarak bilinen yapının doğu cephesindeki şimdiki yerine taşınarak yeniden kurulmasını gerektiren sebepleri bugün için bütün yönleriyle ortaya koymak imkânı ne yazık ki yoktur. Bütün bilinmezliğine karşılık, sözkonusu fizikî müdâhalenin, “İnce Minareli Medrese”nin bânîsi Vezir Sâhib Âtâ Fahrû’d-dîn Ali’nin Sivas’da “Medrese-i Sâhibiyye-i Fahriyye” adıyla inşa ettirdiği Gök Medrese’nin H.679/M.1280 tarihinde tertip ve tesis olunan vakfiyesinin satır aralarına “... Bundan sonra, adı geçen Sâhib, âleme nazarı ibretle baktı. Sonucu basiret erbabının düşündüğü gibi düşündü. Bu suretle zamanı, zaman değil, âdeta bir tufan buldu. Öyle ki, kılınç kemiyet ve keyfiyet hududundan çıkmış, ulemânın yokluğu ile âlem yok olmağa, Allah’dan korkan kişilerin inkirâzı ile güzel huylar munkariz olmağa, Evliyânın yokluğu ile muhkem bir bağ olan ilim müesseseleri harap olmağa yüz tutmuş ve ilmin pazarı dağılmış; şimşekleri yağmursuzlaşmış, yarıkları, gedikleri büyümüş, açılmış. Çünkü parlak ve sa’şaalı milletin, memleketlerini mütecâviz kâfir eller istilâ etmiş, nihâyet medreseler, mabedler harâb, âlimler, âbidler helâk ve turâb olmuş. Hâl böyle olunca, ilmin düşüdüktan sonra bayraklarını kaldırmayı, şer’in yıkıldıktan sonra esaslarını yükseltmeyi, eserlerini belirsiz olduktan sonra, meydana çıkarmayı arzu ve ihtiyâr etti.” şeklinde yansıyan, Moğol hâkimiyeti altındaki Anadolu’da ve bu arada Konya’da, 13.yüzyılın ikinci yarısında yaşanan kaotik ortamla yakından ilişkili, hattâ, Sultan II. İzzeddîn Keykâvus ile Baycu Noyan arasında 1256 yılında vuku bulan ve Selçuklu ordusunun yenilgisiyle sonuçlanan Sultanhanı Savaşı’nı müteâkib Baycu Noyan’ın başkentin dış surlarının “şerefeleri”ni (burçlarını) yıktırması ya da Cimri hadisesi sırasında “Atpazarı” ve “Çaşnîgîr” kapılarının ateşe verilip kentin yağmalanarak tahrip edilmesi gibi müessif hâdiselerle doğrudan bağlantılı olduğu düşünülse bile, bu husus, medresenin, sadece, yaşanan hâdiselere bağlı olarak ve yalnızca taçkapının taşınarak korunması amacıyla inşa edildiği anlamına geleceği için değil, fakat aynı zamanda, zaman alacak bu fizikî müdâhalenin, hiç kuşkusuz, kadim başkentin alt-üst oluşu sırasında gerçekleştirilebilmesinin mümkün olamayacağı için de hiç şüphesiz kabul edilemez⁴².

⁴² Taçkapı ile gerisindeki mekân kütlelerinin medresenin doğu cephesine eklemleme şeklindeki anomali, hiç kuşku yok ki,

Bu bağlamda, hakkında hiçbir yazılı ya da görsel belge bulunmamasına karşılık, taçkapının, bağlı bulunduğu gerisindeki burç ya da kule ile birlikte yerinden sökülerek taşınmasına yönelik fizikî müdahalenin, esasen, İç Kale’yi tahkim eden sur duvarlarının, yapı malzemeleri de yerlerinden alınıp tahrip edilerek ortadan kalkması süreçleri içinde (Önge, 2023, s.113-139) ve muhakkak ki Osmanlı çağında gerçekleştirilmiş olduğu ileri sürülebilir. Mevcut durum, taçkapının kemer ayakları üzerine işlenmiş âyetlerin yer aldığı taş blokları ile üst bölümündeki yazı bordürleri ve diğer tezyinî unsurların muhakkak ki bu işlem sırasında harap olduğunu açıkladığı gibi, bu süreçte, taçkapının ahşap bir çatı strüktürü vasıtasıyla üstten koruma altına alındığını ve çatı çıkmasını taşıyacak ahşap konsollar için, cephenin üst bölümündeki usta kitâbelerinin yan kenarlarında, cephe üzerinde ciddi bir anomali meydana getirmesi de göze alınarak kare kesitli birer yuva açılması yoluna gidildiğini açıkça ortaya koymaktadır⁴³.

“*İnce Minareli Medrese*”de, Antalya’nın fethine izâfeyle, kazanılan zaferin anısına ithaf olunmak üzere, taçkapı ile birlikte eş-zamanlı olarak tasarlanmış bir diğer yapı ögesinin de, medreseye adını veren “*minare*” olduğuna şüphe duyulamaz⁴⁴. Vakfiye sûretindeki “*birbirine bitişik (muttasıl) Medrese ve Mescid ve minare*” ibâresi dolayısıyla, her ne kadar, mescide âidiyeti kabul edilmişse de, geçmişteki konumu, formu ve işlevi dolayısıyla, “*minare*”nin, mescit ile birlikte ve yapının aslî bir yapı ögesi olarak inşâ olduğunu kabul etmek yine de zordur⁴⁵.

yapının sadece aslî strüktürü ve planının değil, fakat aynı zamanda özellikle doğu cephesinin aslî tasarımının da bir bütün olarak çözüme kavuşturulabilmesiyle anlaşılır hâle gelebilecektir. Bu bağlamda, sözkonusu taşıma işleminin, medresenin doğu kanadında ve yola bakan ana cephesinde meydana gelen ciddi bir tahribatla ilişkili olduğuna şüphe duyulamaz. Belli ki, yapının doğu kanadında etkili olan bu tahribat, şaşırtıcı bir şekilde Karatay Medresesi’nde olduğu gibi, medresenin diğer yön- lere bakan kanatları üzerindeki odaların da büyük ölçüde ortadan kalkmasına neden olmuştur. “*İnce Minareli Medrese*”nin planimetrik analizi ve aslî planına ilişkin değerlendirme ve yorumlarımızı ayrı bir makalede ele almayı umuyoruz.

⁴³ Taçkapının, üzerine Fetih ve Yâsin sûrelerinin işlendiği bordürlerin kesintiye uğradığı üst köşelerin, “*altın oran*” gibi modüler hesaplara bağlı kalınarak (bknz; Tuncer, 1982, s.72-Çizim 9), dikaısal olarak dönüp mütemâdi birer kol hâlinde devam etmelerinin, her iki sûrenin eksik olan âyetlerinin muhtemel uzunlukları dikkate alındığında, mümkün olamayacağı açıktır. Nitekim, taçkapı cephesinin üst bölümünde, kemerli ikişer simetrik niş ile yazı bordürlerinin arasında üçgen bölmeler hâline dönüştüren ve *in-situ* olarak günümüze kalabilmiş köşe profili ayrıntıları (Fotoğraf 18), sanıldığının aksine, yazı bordürlerinin, hâlihazırda kesintiye uğradığı köşelerde dikaısal olarak dönmeyip, taçkapının üzerine oturtulan şimdiki profilili taş saçak kornişinin bulunduğu alanda, geçmişte, her biri 1.60 m. genişliğinde ve muhakkak ki iki ayrı yatay bloktan oluşan bir kitâbeyi yan kenarlarından çerçeve içine alarak devam ettiklerini açıkça ortaya koymaktadır. Diğer taraftan, taçkapının saçak kornişinin, mutâd olduğu üzere, yazı bordürlerini çevreleyen diğer tezyinî bordür ve silmelerle birlikte nihâyetlendiği düşünülse bile, bu husus, arz ettiği özel önem ve anlam dolayısıyla, saçak kornişinin üzerinde, Selçuklu Hanedânlığının nişânesini taşıyan ayrı bir akroterin bulunmadığı anlamına yine de gelemiz. Bu bağlamda, restorasyonları öncesinde çekilmiş eski fotoğraflarından, Selçuklu çağına âit pek çok anıtsal taçkapıdaki esas tahribatların, çoğunlukla taçkapı kütesinin üst bölümlerinde vuku bulmuş olması da hayli dikkat çekicidir. Bu husus, her ne kadar bugün için kanıtlama imkânından mahrum bulunulsa da, arz ettiği özel önem ve anlam dolayısıyla, “*İnce Minareli Medrese*” taçkapısının üzerinde de, vaktiyle Selçuklu Hanedânlığının “*arması*” niteliğinde anıtsal bir akroterin yer aldığını, bu tür bir Saltanat “*remiz*”inin ise, sonraki devirlerde ortadan kalktığını ya da kaldırıldığını ve taçkapının üst bölümündeki tahribatın da bu fizikî müdahale sırasında meydana geldiğini düşündürmektedir.

⁴⁴ M.Akok tarafından “*İnce Minareli Medrese*” için hazırlanmış restorasyon projesi, 1970’li yıllarda restorasyon uygulamalarındaki restitütif tasarımların içerikleri ve arkeolojik boyutları hakkında iyi bir fikir vermektedir. Bu bağlamda, proje takdiminde “*Kapı kitlesinden belirli bir aralık ile kurulmuş olan minarenin simetrik tanzim anlayışına göre, doğu-güney köşesinde de, başka bir eşinin kurulmasının düşünülmüş olacağı hatıra gelmektedir. Böyle bir öneriye kesin belge olacak temel sondajı, yerinde müze idare yapısının bulunması dolayısıyla yapılamadı. Ama binanın bu yöne doğru genişlemesi, bu husustaki kuşaklarımızı arttırmış bulunmaktadır.*” denilmekle yetinildiği ve medresenin güney kanadında da ikinci bir minare ile bir son cemaat yeri revağının hayal edildiği anlaşılmaktadır. Bknz; Akok, 1977, s.45-46, 69-Planş:10.

⁴⁵ “*Minare*”nin düzgün kesme taş kaplamalı kaidesi, taçkapının kuzey kanadında yer alan ve Osmanlı çağında cepheye ilâve olduğu bilinen muhdes “*mektephâne*” mekânının içinde kalmıştır; onarımlardan sonra, mescidin, kaidenin kuzey-batı



Fotoğraf 18: İnce Minareli Medrese- Taçkapının saçak kornişli kotundaki köşe profili ayrıntıları

Bu bağlamda, çağdaşı olan diğer pek çok medrese örneğinde olduğu gibi, mescit ihtiyâcının, yapının ana eyvanının güney duvarına açılacak bir mihrap ile karşılanması mümkün iken, planda ciddi bir anomali oluşturacak şekilde, medresenin kuzey cephesi duvarına tuğla örgülü bir mihrap nişi açılarak, yapıya kuzey-doğu köşesinden bitişen kare planlı ve kubbeli müstâkil bir mescit inşâ edilmesindeki temel amacın, esasen, medresenin inşaatı da dâhil olmak üzere, yapının oturma alanında daha önceden mevcut ve Selçuklu Hanedânlığı için özel önem ve anlam taşıyan çok daha eski tarihli bir “*minare*”nin korunmasını sağlamak dışında hiçbir mâkûl açıklaması da yapılamamaktadır; böylelikle, bilinçli bir tutumla, sadece medresenin kuzey cephesinin doğu köşesine dıştan bir mescit eklenmesiyle yetinilmemiş; fakat aynı zamanda, mihrap aksı üzerindeki alışlagelmiş planimetriden sarf-ı nazar edilerek, son cemaat yeri revağı mescidin doğu cephesine alındığı gibi, “*minare*”nin de, revağın kemer gözüyle irtibatlandırılmak suretiyle yapının aslî bir plan ögesi hâline dönüştürülmesi yoluna gidilmiştir.

Bu husus, aslî plan tasarımında, medresenin doğu cephesinin, taçkapının gerisindeki çapraz tonoz örtülü giriş mekânıyla birleştiği çizgi üzerinde ve kuzey-güney yönünde uzanan bir duvar olarak nihâyetlendiği hâlde, medreseye kuzey-doğu köşesinden birleşerek, yapının bu kanadı üzerindeki odaların pencerelerinin işlevlerini de tümüyle ortadan kaldıran mescidin doğu duvarının, medresenin ana cephesiyle hemyüz olarak devam ettirilmeyip daha da doğu yönüne doğru kaydırılması dolayısıyla meydana gelen gayrı-tabîî birleşme şeklini açıklığa kavuşturduğu gibi, mescidin inşâ edilmesindeki temel amacın, belli ki bilinçli bir şekilde, kaidesiyle birlikte “*minare*”nin, yapının son cemaat yeri revağına özellikle dâhil edilmesi olduğunu da ortaya koymaktadır⁴⁶. Bu bağlamda, “*minare*”nin, düzgün kesme taş

köşesine batı yönünden birleşen son cemaat yeri revağının güney duvarı tümüyle yenilenmiş olduğundan aslı durumun tesbit edilebilmesi imkânı ne yazık ki kalmamıştır. Bu husus, medresenin kubbeli orta sofasının kuzey-doğu köşesinde yer alan ve hâlihazırda “*mektephâne*”ye dâhil olunan taş lentolu kapı açıklığının, sofanın güney-doğu köşesinde olduğu gibi, geçmişte, sivri kemerli ve kemer köşelikleri çini mozaikle kaplanmış tuğla örgülü bir nişten ibâret ve şimdiki lentolu kapının da muhdes olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

⁴⁶ Sâhib Âtâ Fahrû’d-dîn Ali’nin Akşehir’de “*kalenin girişinde*” (Konyalı, 1945, s.279) ya da “*kale kapılarından birinin karşısında*” (Yavaş, 2007, s.56) 1250-1260 yılları arasında inşâ ettirdiği ve Kanunî dönemine âit Akşehir Evkâf defterlerinde “*Sâhib Âtâ Medresesi*” olarak geçmekle birlikte, mahallinde yaygın olarak “*Halkalı Medrese*” ya da “*Taş Medrese*” diye

örgülü olarak başlayıp son cemaat yeri revağının çatı kotunu da aşarak tuğla örgülü kare prizmal bir blok olarak yükselen kaidesinin kuzey kenarı boyunca alt kotta uzanan ve kuzey-batı köşesinde dikaçısıl kırılmayla bir kemer kavsi profili şeklinde taşıntılı ve mütemâdi bir kütle olarak batı kenarı boyunca aynı kotta devam eden tuğla kalıntılarının (Fotoğraf 19) durumu kadar, kaidenin doğu cephesindeki tuğla örgünün içinde ve kuzey köşesinde kalabilmiş bir sırlı tuğla kalıntısının (Fotoğraf 20) varlığına bakılırsa, 19.yüzyılın sonlarında çekilmiş fotoğraflarına bağlı kalınarak rekonstrükte edilmiş şimdiki mescit ve son cemaat yeri revağından önce, hiç değilse kuzey ve batı kanatlarıyla birlikte, “*minare*”nin, geçmişte şimdikinden tamamıyla farklı bir fizikî dokunun içinde yer aldığı iddia edilebilir⁴⁷.

Kare planlı ve kesme taş örgülü kaidesinin doğu cephesindeki yarı dairesel profilli kalın taş şeritlerin düğüm ve geçmelerle oluşturduğu sivri kemerli gözler ile kemerlerin çevrelediği yüzeylere münavebeli olarak işlenmiş palmet-rûmî motiflerindeki üslûp ve işçilik (Fotoğraf 21), “*minare*” kaidesinin, taçkapıda adı yazılı “*Kelûk bin Abdullah*”ın⁴⁸ tasarımı olduğunu açıkça ortaya koymaktaysa da, kaide üzerinde yükselen ve ayrı bir teknik bilgi ve ustalık gerektiren tuğla örgülü bölümlerin onunla ilişkilendirilmesi yine de şüphelidir.

Yıkılmadan önce yaklaşık 55 m. yüksekliğinde olduğu anlaşılan iki şerefeli tuğla “*minare*”nin, “*medrese*” ve taçkapıyla oluşturduğu planimetrik anomali özellikle dikkat çekicidir⁴⁹.

bilinen yapı topluluğu içindeki mescidin de, medresenin kuzey-batı köşesine dıştan eklenmiş olmasında benzer bir tutumun rol oynadığına şüphe duyulamaz. Belli ki, burada da, “*minare*”nin korunması amacıyla, sadece mescidin mihrap yönünün kible aksından kaydırılması göze alınmakla kalınmamış; “*minare*”nin de, farklı bir malzemeyle mescidin güney-batı cephesi üzerine yerleştirilen son cemaat yeri revağına bitleştirilen kaidesiyle birlikte mescide dâhil edilerek yapının aslı bir plan ögesi hâline dönüştürülmesi yoluna gidilmiştir. Plan için bknz; Demiralp, 1996, s.57-Şekil-42.

⁴⁷ Minare kaidesinin kuzey-doğu köşesinde yer alan tek sıra taştan bir kemer profili ile içindeki ahşap hatılın (Fotoğraf 20), yapıya bu yönden bitişik mescidin son cemaat yeri revağıyla ilişkili muhdes bir parça olduğuna şüphe duyulamaz. Kuniholm’un dendrokronolojik analiz için “*medrese ile minare arasında doğu-batı yönünde uzanan duvarın üstünden*” olarak son halkasını 1259 yılına, hattâ, medresenin güney cephe duvarının hemen altında ve zeminden yaklaşık 3.00 m. aşağıda, doğu-batı yönünde uzanan beşik tonoz örtülü bir yeraltı odasının kuzey kanadındaki ardıçtan lento girişinde korunan son halkayı ise 1548 yılına tarihlendirmesine karşılık, minare kaidesinin kuzey-doğu köşesindeki kemer profili içinde kalan ahşap hatıl için herhangi bir analiz çalışmasının gerçekleştirilmediği anlaşılmaktadır (bknz; Kuniholm, 2000, s.125-126). Diğer taraftan, minarenin pabuç bölümünün altında uzanan ve yatay dikdörtgen çerçeveler içine alınmış çıplak tuğla örgülü geniş yüzeylerin de şimdiki gibi boş olmayıp, vaktiyle çinilerle kaplı olmaları muhtemeldir.

⁴⁸ Kelûk bin Abdullah hakkında kaleme alınmış yazılar, daha çok onun adı ve milliyeti üzerine yoğunlaşmış; “*meslekî faaliyetlerine Sultan Alâeddin Keykubad zamanında başladığı ve 1280 yıllarına kadar yaşadığı*”, “*Mimar ve ressam olarak Selçuklular’ın hizmetinde çalışmaya başlayıp muhtemelen 1250 yıllarına doğru Müslümanlığı seçerek inşa ettiği eserlere imza atmaya başladığı*” da ileri sürülmüştür (bknz; Sönmez, 2002, s.249). Onun hakkındaki bilgilerimiz, örneğin Amiens-Notre Dame Katedrali’nde çalışan Luzarches’li Robert (*Robert de Luzarches*), geride yazılı ve görsel belgeler bırakan Suger ve Villard de Honnecourt ya da “*Avrupa Ortaçağının en büyük mimarlarından biri*” olarak bilinen Saint George’lu Usta James gibi, bazıları kendisiyle çağdaş Fransız ve İngiliz sanatçılarla kıyaslanacak olursa, son derece sınırlıdır. Bu bağlamda, B.Brend’in, Kelûk bin Abdullah’ın “*Divriği’de eğitim görmüş olmasının çok muhtemel*” ve “*en azından taçkapılarını incelemiştir*” olduğunu düşünmesi ilgi çekici ve “*Bununla birlikte, Divriği tasarımları, İnce Minareli şemasının tüm tuhaftıklarını açıklayamaz.*” şeklindeki yorumu da ne denli doğru olursa olsun, D.Lamb’in 20.yüzyılın başlarında gördüğü “*İnce Minareli Medrese*” taçkapısında “*Doğu Hristiyan tasarımı*” esintileri bulan tesbitlerine katılarak, taçkapıyı Ermeni tezhipleriyle ilişkilendirmesi de abartılı ve gerçek-dışı bir yorumdur (bknz; Brend, 1975, s.173-174). Konya’da, “*Nizâmiye Medresesi (Nalıncı Baba)*” (1237) ve “*Sâhib Âta Camii*” (1258) ile “*İnce Minareli Medrese*” taçkapılarında adının yazılı olması, Kelûk bin Abdullah’ın mimar değil, esas itibarıyla, çok daha farklı bir geometri, cebir ve strüktür bilgisi gerektiren taçkapı ve taş ustası olduğunu düşündürür. Bu bağlamda, “*İnce Minareli Medrese*” taçkapısının inşa tarihinin 13.yüzyılın ilk çeyreğine kadar geri gittiğini ileri süren bu çalışmamızın, onunla ilgili olarak bugüne kadar üretilmiş bilgilerin bütün yönleriyle yeniden gözden geçirilmesini sağlaması umut edilebilir.

⁴⁹ “*Minare*”nin yıkılmadan önce çekilmiş fotoğraflarında, ikinci şerefenin altındaki mukarnas bloğunun, hiç şüphe yok ki vaktiyle ilk şerefenin altında da yer almakla birlikte ortadan kalktığı ve sıvayla tâmir edildiği, ayrıca her iki şerefenin

Dârû’l-Mûlk Konya’nın, 13.yüzyılın Ortaçağ kent panoramasında bilhassa öne çıkan ve kilometrelerce öteden algılanabilmesini sağlayan görkemli silüetiyle, sözkonusu “*minare*”nin, vaktiyle, medresenin mescidine âit bir yapı ögesi olmaktan ziyâde, uzak diyârlardan Selçuklu başkentine gelenleri karşılayan bir “*Sultani kentsel simge*” olarak inşa edilip işlev gördüğünü düşünmemek için hiçbir sebep yoktur⁵⁰.



Fotoğraf 19: İnce Minareli Medrese-Minare kaidesinin kuzey cephesindeki tuğla kalıntıların durumu



Fotoğraf 20: İnce Minareli Medrese-Minare kaidesinin doğu cephesindeki tuğla örgü arasında yer alan sırlı tuğla parçası ile altta kemer profilinin köşesindeki ahşap hatılın durumu

korkuluklarının da birbirinden farklılaştığı dikkati çeker.

⁵⁰ Bu bağlamda, vâkıfın, Konya’da “*binâ ve tesis ettiği imâret*”inin vakfiyesinde, gelir getirici taşınmazları vakfettiği yapılar arasında “*medrese ve mescid*” ile birlikte sıradışı bir şekilde ve özellikle “*minare*”nin de zikredilmiş olması hayli ilgi çekicidir.

Bu bağlamda, Selçuklu çağında, kenti batı yönünden hinterlandına bağlayan ve Sultan I.İzzeddîn Keykâvus tarafından dış surlara içten eklemelenmiş bir askerî garnizon olarak inşâ ettirilip sonradan Osmanlı çağında “Zindankale” adı verilen “Ehmedek”in de yer aldığı ve şaşırtıcıdır ki Antalya istikâmetine açılmasından dolayı “Antalya Kapısı” (Önder, 1962, s.52) olarak da bilinen kent kapısından başlayıp batı-doğu istikâmetinde uzanarak Selçuklu Sarayı’nın bulunduğu şimdiki “Alâeddin Tepesi”ni tahkim eden sur çizgisine ulaşan ana yol güzergâhının nihâyetinde yer alan bu görkemli anıtın, muhakkak ki hendek üzerindeki bir köprü vasıtasıyla irtibatlandırıldığı ve İç Kale’ye batı yönünden dâhil olunmasını sağlayan “Zafer Kapısı”nın önünde ve yol aşırı karşısında aynı mevkide yükselen bir “Zafer Kulesi”⁵¹ olarak inşâ edildiğine şüphe duyulamaz⁵².

Bu bağlamda, “İnce Minareli Medrese”ye adını veren “minare”nin bir “mucize eseri” olarak günümüze ulaşmasında, yaklaşık kırk yıl boyunca devlet hizmetinde bulunan, Anadolu’nun Moğol hâkimiyetine girdiği 13.yüzyılın ortalarına doğru Sivas, Kayseri, Malatya ve Erzincan gibi Selçuklu kentlerinin peşpeşe yıkıma uğramalarına tanıklık eden, hattâ, Selçuklu hazinesinde para kalmadığı için Moğollar’ın masraflarını kendi hazinesinden karşılamak zorunda kalarak 400.000 dirhem tutarındaki elli yıllık nakit birikimini harcamakta tereddüt etmeyen ve Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî’nin büyük oğlu Sultan Veled’in bir kasidesinde “gayb âleminde sıfatı ve zâtıyla uçsuz bucaksız büyük bir deniz”e benzettiği (Değirmençay, 2014, s.77) Sâhib Âtâ Fahrû’d-dîn Ali’nin önemli bir rol oynadığına şüphe yoktur. Böylelikle onun, Sivas’da inşâ ettirdiği medresesine âit vakfiyenin satır aralarına da yansıdığı gibi, başkent Konya’nın Selçuklu çağına âit kadim hatıralarla örüntülü mimarlık eserleri arasında özellikle öne çıkan ve geçmişte Antalya’nın fethi dolayısıyla inşa edilmiş olan bu anıtsal kuleyi, başkentini yağmalandığı ve harabeye dönüştüğü kaotik ortamın içinde yok olup gitmemesi amacıyla, “Emîr-i Dâd”, “Sahib ’ül-Âzam”, “Melik-ül-Vûzerâ’i fi ’el-Şark ve ’l-Garb” (Doğu ve Batı Vezirlerinin Hâkimi) ve “Kavvâmû ’l-Mûlk” gibi unvanlarla, bulunduğu makamın gücü ve dokunulmazlığından da yararlanıp kendi mülküne dâhil ederek koruması altına almak ve Selçuklu Hanedanlığının aziz hatırası ile önemli bir nişânesini hafızalardan silinmemek üzere yaşatmak için büyük çaba sarfettiği kolaylıkla tahâyül

⁵¹ Antalya’da, “Yivli Minare Camii”nin güney-doğusunda, kareye yakın dikdörtgen prizmal bir kaide, sekizgen bir pabuç ve silindirik bir tambur üzerinde giderek daralan bir kütle hâlinde yükselen tuğla örgülü ve üçgen kesitli çıkıntılara sahip yarım daire profilli sekizgen gövdesiyle (bknz; Bakırer, 1971, s.337-365) dikkati çeken “Yivli Minare”nin de, Antalya’nın Selçuklu fethine kadar inen bir tarihî geçmişe sahip ve kentin fethinin bir nişânesi olarak, özellikle denizden görülmesinin sağlanması amacıyla bir “Zafer Kulesi” olarak inşâ edilmiş olduğuna şüphe duyulamaz. Esasen, bu tür zafer kulelerinin, Hint- İslâm mimarisindeki erken örneklerinden birinin, batı Afganistan’da, Gaznelileri 1173 yılında Delhi’de yenilgiye uğratmasının ardından Gur Sultanı Gıyâsüddîn’in 1174/75 yılında Alî bin İbrâhîm el-Nîşâbüri adlı bir mimara inşâ ettirdiği 65,00 m. yüksekliğindeki “Cam (Djam) Minar” olduğu bilinmektedir (bknz; Thomas, 2012, s.145-146). Kezâ, Gur Sultanı adına Delhi’yi fetheden Kutbeddîn Aybek tarafından, İslâmiyet’in Hindistan’da kazandığı zaferin sembolü olarak yapımına 12.yüzyılın sonlarında başlanan 72,30 m. yüksekliğindeki “Kutub Minar” ile Alaüddîn Bahmâni tarafından Maharashtra eyâletindeki Deogiri kalesini ele geçirmesinin anısına 1445 tarihinde Devletâbâd kentinde inşâ ettirilen “Chand Minar” da 63,00 m. yüksekliğinde bir “zafer kulesi” idi (bknz; Manohar, 2021, s.35-76). Bu tür “zafer” kulelerinin bir örneği de, Hint yarımadasında ve Türk hâkimiyetindeki Delhi’de Alaüddîn Khilji tarafından 1300 yılından bir süre önce inşaatına başlanan ve fakat 25,00 m. yüksekliğe ulaştığında bânîsinin vefâtı dolayısıyla yarım kalıp tamamlanmayan “Alai Minar”dır (bknz; Wadhawan, 1991, s.1044-1054). Gazne ve Gur minareleri hakkında kapsamlı bir yayın için bknz; Pinder-Wilson, 2001, s.155-186.

⁵² J.H. Haynes’in 1887 yılında “Alâeddin Tepesi”nin güney-batı eteklerinden çektiği fotoğraf (Fotoğraf 22) “minare” ile “Zindankale” arasındaki mesafeyi ve 1901 yılında birinci şerefesine kadar yıkılmadan önce “minare”nin kent fiziki içindeki konumu ile henüz bugünkü yapıyı görünümüne kavuşmadığı bir tarihte Konya’nın kentsel panoramasında oluşturduğu anıtsal ve etkili silüetini olanca açıklığıyla ortaya koyduğu gibi, Ortaçağ’daki görünümünün tahayyül edilebilmesine de imkân tanımaktadır.

edilebilir. Nitekim, başta “*Sultan Kapısı*” olmak üzere, günümüze izi bile kalmadan ortadan kalkmış görkemli Selçuklu Sarayı’nın aksine, devrine âit hiçbir yazılı kaynakta sözü edilmeyen bu hayırhâh çabası, farklı bir devirde ve kutlu bir zafer dolayısıyla inşâ edilmiş olan “*minare*”yi, sadece, tanzim olunan vakfiye dolayısıyla kendi adını bile gölgede bırakıp bir vakıf eser niteliği kazanan medresesiyle bütünleştirmekle kalmamış; fakat aynı zamanda, belki tam da arzu ettiği gibi, bu sâyede, bu anıtsal “*kule*”nin aslî işlevinin unutulup zamanla hafızalardan tümüyle silinerek ancak gelecekte hatırlanacak bir büyük kültürel miras olarak yaşayabilmesini de sağlamıştır.



Fotoğraf 21: İnce Minareli Medrese-Minare kaidesindeki taş işçiliği



Fotoğraf 22: İnce Minareli Medrese- 19.yüzyılın sonlarındaki görünümü (J.H. Haynes, 1887)

KAYNAKÇA

- Ahmet Eflâkî. (1973). Âriflerin Menkıbeleri (Manakib al-Ârifin). II. (T.Yazıcı, Çev.) İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- Akok, M. (1970). Konya’da İnce Minareli Medresenin Rölöve ve Mimarisi. *Türk Arkeoloji Dergisi*, (31), 5-36.
- Akok, M. (1975). Konya Şehri İçindeki Alâeddin Tepesinde Türk Tarih Kurumu Adına Yapılan Arkeolojik Kazıların Mimari Buluntuları. *Belleten*, (39/ 154), 217-224.
- Akok, M. (1977). Konya’da Restore Edilme Yoluyla Kurtarılması Düşünülen Üç Selçuklu Eseri: Sırçalı, Karatay ve İnce Minareli Medreselerin Restorasyon Projeleri. *Türk Arkeoloji Dergisi*, (41), 48-78.
- Akyurt, Y. (2024). Resimli Türk Âbideleri, 8.Cilt, Ankara:Türk Tarih Kurumu.
- Atçeken, Z. (2000). Konya Şer’iyye Sicil Kayıtlarına Göre İnce Minareli Darü’l Hadis’in Osmanlılar Zamanında Bakımı ve Kullanılması. *Yeni İpek Yolu, Konya Ticaret Odası Dergisi*, Özel Sayı III, 37-47.
- Atik, N. (2018). Antalya İli Anadolu Selçuklu Dönemi Kayıp Taş Kitabeleri. *İlahiyat Araştırmaları Dergisi*, (10), 111-158.
- Bakırer, Ö. (1971). Anadolu’da XIII.Yüzyıl Tuğla Minarelerinin Konum, Şekil, Malzeme ve Tezyinat Özellikleri. *Vakıflar Dergisi*, (IX), 337-365.
- Bayram, S. ve Karabacak, A. H. (1981). Sahib Atâ Fahrü’l-dîn Ali’nin Konya, İmaret ve Sivas Gökmedrese Vakfiyeleri. *Vakıflar Dergisi*, (13/13), 31-69.
- Behrens-Abouseif, D. (1989). *Islamic Architecture in Cairo: An Introduction*. Leiden.
- Bilici, Z.K. (1989). Antalya Müzesi’ndeki Bir Selçuklu Kitâbesi Üzerine Düşünceler. *Antalya 3.Selçuklu Semineri Bildirileri*, 45-49, İstanbul: Antalya Valiliği Yayınları
- Bilici, Z.K. (2001-2002). Köprüpazar (Belkıs) Köprüsü Kitabesi Üzerine. *Adalya*, (V), 173-185.
- Bilici, Z.K. (2016). *Anadolu Selçuklu Çağı Mirası, Mimari*, I, Ankara: Selçuklu Belediyesi Yayınları
- Bilici, Z.K. (2022). Anadolu Selçuklu Çağı Taçkapılarında Bazı Strüktürel Özellikler ve Altın Oran Üzerine. *Anadolu Selçuklu Çağı Taçkapıları*, 1, 225-505.
- Blessing, P. (2018). Moğol Fethinden Sonra Anadolu’nun Yeniden İnşası, Rum Diyarında İslamî Mimari, 1240-1330. (M.Özkılıç, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları
- Bozer, R. (2009). Eğirdir Hanı Kazı Çalışmalarının Ortaçağ Türk Sanatına Katkıları. XI. Ortaçağ- Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler, 65-75, İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları
- Brend, B. (1975). The Patronage of Fahr ad-dîn ‘Ali Ibn al-Ḥusain and the Work of Kalûk Ibn ‘Abd Allâh in the Development of the Decoration of Portals in Thirteenth Century Anatolia. *Kunst des Orients*, (10/1-2), 160-186.
- Creswell, K.A.C. (1952). *The Muslim Architecture of Egypt, Ikhshids and Fatimids*, A.D. 939-1171, I, Oxford: Clarendon Press
- Çakmakoglu Kuru, A. (2008). Orta Çağ Anadolu Türk Mimarisinde Düğüm Motifi ve İkonografisi. *Erdem*, (51), 23-52.

- Çaycı, A. (2006). Osmanlı Seyyahlarının İzlenimleriyle Konya ve Çevresi. Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, (21/21), 115-146.
- Çelebi, M.A. (2021). Konya İç Kalesi ve Anadolu Selçuklu Sarayı”, Selçuklu Dönemi Saraylar ve Köşkler, 1, 190-298.
- Değirmençay, V. (2014). Sultan Veled’in Sâhib Ataoğulları’na Methiyeleri. Şarkiyat Mecmuası, (25), 65-85.
- Demiralp, Y. (1996). Akşehir ve Köylerindeki Türk Anıtları, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Duran, R. (2001). Selçuklu Devri Konya Yapı Kitâbeleri (İnşa ve Ta’mir), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları
- Durukan, A. (1999). A Medieval Anatolian Architect: Keluk. Art Turc / Turkish Art, 10e Congrès international d’art turc, 277-285.
- Erdemir, Y. (2015). İnce Minareli Medrese, Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları
- Erdoğan, M.A. (2003). Murad Çelebi Defteri: 1483 yılında Karaman Vilâyetinde Vakıflar-I, Tarih İncelemeleri Dergisi, (18/1), 119-160.
- Eroğlu, Ü. ve Halaç, H.H. (2022). İnce Minareli Medresedeki Nem Problemi ve Çözüm Önerileri. Vakıflar Dergisi, (57), 156-176.
- Fayda, M. (1992). Bey’atürrıdvân. TDV İslâm Ansiklopedisi, 6, 39-40.
- Gustafson, E. (2018). A Crusader Portal on a Cairene Madrasa. Palimpsests: Buildings, Sites, Time, 61-88.
- Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi (2010). Haz: S.A.Kahraman ve Y.Dağlı, 3/1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Herzfeld, E. (1954). Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum, Deuxième Partie : Syrie du Nord, Inscriptions et Monuments D’Alep, II, Le Caire:
- Herzfeld, E. (1955). Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum, Deuxième Partie : Syrie du Nord, Inscriptions et Monuments D’Alep, I, Le Caire:
- İbn Bibi. (2014). El-Evâmirü’l-Alâ’iyye fi’l-Umûri’l-Alâ’iyye, Selçuknâme, II, (M.Öztürk, Çev.), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları
- Konyalı, İ.H. (1945). Nasrettin Hoca Şehri Akşehir (Tarihi Turistik Kılavuz), İstanbul: Numune Matbaası
- Konyalı, İ.H. (1964). Âbideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi, Konya: Yeni Kitap Basımevi
- Kuran, A. (1969). Anadolu Medreseleri, I, Ankara: Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları
- Kuniholm, P.I. (2000). Dendrochronologically Dated Ottoman Monuments. A Historical Archaeology of the Ottoman Empire: Breaking New Grounds, 93-136.
- Küçükdağ, Y. (1989). Lâle Devri’nde Konya, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- Küçükdağ, Y. Arabacı, C. ve Yenice, M.S. (2020). Tarihi Süreç İçinde Konya Şehrinin Fiziki Gelişimi. Karatay Sosyal Araştırmalar Dergisi, (5), 1-38.
- Lamb, D. (1914/1915-1915/1916). Notes on Seljouk Buildings at Konia. The Annual of the British School at Athens, (21), 31-61.

- Leisten, T. (1996). Mashhad Al-Nasr: Monuments of War and Victory in Medieval Islamic Art. *Muqarnas*, (13), 7-26.
- Manohar, M. (2021). A Victory Tower Built by a Slave: The Chand Minar at Daulatabad in Deccan India. *Muqarnas*, (38), 35-76.
- Mayer, W. (2007). The Madrasa of Sultan al-Nasir Muhammad: the Portal. A future for the past: restorations in Islamic Cairo 1973-2004, 95-98.
- Odabaşı, Z. (2018). XV. ve XVI. Yüzyıllarda Konya Ekonomisi: Sâhib Ata Medresesi'nin Malî Tarihi. XVII. Türk Tarih Kongresi, Kongreye Sunulan Bildiriler, (IV/IV), 1445-1463.
- Ögel, S. (1987)(2). Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları
- Önder, M. (1962). Mevlânâ Şehri Konya (Tarihî kılavuz), Konya: Yeni Kitap Basımevi
- Önge, M. (2011). Conservation of Cultural Heritage on Alaeddin Hill in Konya from the 19th Century to Present Day, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), ODTÜ/Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- Önge, M. (2023). Konya Kalesi ve Tarihi. *Konya Kitabı XIX, Türkiye Selçukluları ve Konya, Mimarî*, (IV), 113-139.
- Öztürk, O. ve Gümüştop, A. (2021). Türkiye Selçuklu ve Karamanoğulları Dönemi Konya Cami ve Mescid Vakıfları. *Konya Vakıfları*, 283-299.
- Pinder-Wilson, R. (2001). "Ghaznavid and Ghūrid Minarets", *Iran*, (39), 155-186.
- Raby, J. (2004). Nur Al-Din, The Qastal Al-Shu'aybiyya, and The "Classical Revival. *Muqarnas*, XXI, 289-310.
- Redford, S. ve Leiser, G. (2008). Taşa Yazılan Zafer, Antalya İç Kale Surlarındaki Selçuklu Fetihnâmesi, İstanbul: Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yayınları
- Sönmez, Z. (1989). Başlangıcından 16.Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları
- Sönmez, Z. (2002). Kölük b. Abdullah. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (26), 248-250.
- Sözen, M. (1972). Anadolu Medreseleri, Selçuklu ve Beylikler Devri, II, İstanbul:
- Tabbaa, Y. (1986). Monuments with a Message: Propagation of Jihād under Nûr al-Din. *The Meeting of Two Worlds: Cultural Exchange between East and West during the Period of the Crusade*, 223-241.
- Tabbaa, Y. (1993). Survivals and Archaisms in the Architecture of Northern Syria, ca. 1080–ca. 1150. *Muqarnas*, (10), 29-41.
- Thomas, D. C. (2012). The Metamorphosis of the Minaret of Djām-from Ghūrid 'Victory Tower' to Symbol of the New Afghanistan and Global Cultural Property. *Archaeology and the (De)Construction of National and Supra-National Politics*, *Archaeological Review from Cambridge*, (27/2), 139-159.
- Tuncer, O.C. (1982). Birkaç Selçuklu Tackapısında Geometrik Araştırmalar. *Vakıflar Dergisi*, (16/16), 61-76.
- Tuncer, O.C. (1985). Mimar Kölük ve Kalûyân. *Vakıflar Dergisi*, (XIX), 109-118.
- Tuncer, O.C. (1987). Anadolu Selçuklu Mimarisi ve Moğollar, Ankara:
- Turan, O. (1947). Selçuk Devri Vakfiyeleri, I. Şemseddin Altun-Aba, Vakfiyyesi ve Hayatı. *Belleten*, (11/42), 197-236.

- Turan, O. (1948). Selçuk Devri Vakfiyeleri, III. Celâleddin Karatay, Vakıfları ve Vakfiyeleri. Belleten, (12/45), 17-170.
- Uzluk, Ş. (1935). Kelük bin Abdullah, Konya: Babalık Basımevi
- Ünal, R.H. (1982). Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları
- Wadhawan, P. (1991). Alai Minar : Principles of Construction and a Conjectural Reconstruction vis a vis the Qutb Minar. Proceedings of the Indian History Congress, (52), 1044-1054.
- Wolper, E.S. (2005). Understanding the Public Face of Piety: Philanthropy and Architecture in Late Seljuk Anatolia. Les Seldjoukides d’Anatolie, Mésogaios, (25-26), 311-336.
- Yavaş, A. (2007). Anadolu Selçuklu Veziri Sahip Ata Fahreddin Ali’nin Mimari Eserleri, (Yayınlanmış Doktora Tezi) Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Yavaş, A. (2019). Konya Sâhib Ata (İnce Minareli) Medresesinin Tarihi ve Aslı Durumu Hakkında Bazı Tespitler. Yaşar Erdemir’e Armağan: Sanat Tarihi Yazıları, 215-249.
- Yılmaz, L. (2002). Antalya (16.Yüzyılın Sonuna Kadar), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları
- Yılmaz, L. ve Tuzcu, K. (2010). Antalya’da Türk Dönemi Kitabeleri, Haarlem: SOTA Publications
- Yinanç, R. (1991). Sivas Abideleri ve Vakıfları. Vakıflar Dergisi, (22), 15-44.

Arış Yayın İlkeleri

Genel İlkeler

- Atatürk Kùltür Merkezi Başkanlığı tarafından Haziran ve Aralık olmak üzere yılda iki sayı yayınlanan akademik, bilimsel ve araştırmaya dayalı makalelere yer veren ulusal, indexli, hakemli bir dergidir.
- Sanat tarihi ile ilgili bilimsel makaleler, bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak yayımlanmamış bildiriler ve lisansüstü tezlerden üretilmiş çalışmalar ile ilgili metinleri yayınlar. Ancak bu yayın etkinliğinden kaynaklanması muhtemel herhangi bir sorunun sorumluluğu yazara aittir.
- Gönderilen yazıların daha önce herhangi bir yerde yayınlanmamış olması ve bir başka yayın organının yayın değerlendirme sürecinde bulunmaması gerekir.

Yazıların Değerlendirilmesi

- Yazarlar makalenin içeriğinden sorumludur ve Arış'ın etik ilkelerine uymalıdır.
- Editör kontrolünden geçirilen makaleler, hakemlere gönderilmeden önce İntihal.net programı ile taranır. Çalışmaların benzerlik oranı %20'yi, tek kaynak benzerlik oranı %5'i geçmemelidir. Bahsi geçen oran belirtilen kıstasların üzerinde ise ilgili çalışma hakemlere gönderilmeyerek sorumlu yazara iade edilir.
- Arış'a gönderilen her yazı, ilk olarak editörler tarafından yazım ve yayın ilkelerine uygunluğu bağlamında değerlendirilir. Bu değerlendirme sonucunda, yazar tarafından yapılması gereken düzeltmeler olursa, yazı, editör tarafından düzeltme istenerek yazara iade edilir.
- Yazım ve yayın ilkeleri açısından değerlendirilmeye uygun bulunan yazılar hakemlere yönlendirilir. Editör onayından geçen her yazının değerlendirilmesi için iki hakem görevlendirilir.
- Hakem ve yazarların isimleri karşılıklı olarak birbirlerinden gizli tutulur.
- Hakemlerin kendilerine gönderilen yazıyı değerlendirme süreleri azami 15 gündür. Bu süreç sonunda rapor edilmeyen yazı için yeni bir hakem tayin edilir.
- Alan değerlendirmesinden iki olumlu hakem raporu alan yazı yayınlanmaya hak kazanır. Bir olumlu bir olumsuz hakem raporu alan yazı, üçüncü bir hakeme gönderilir ve

yazının yayınlanıp yayınlanmaması üçüncü hakemin raporu doğrultusunda belirlenir. Onaylanan makaleler yayın sırasına alınır ve yazarlara bilgi verilir.

- Makale yayına kabul edildikten sonra yazar makalesini word formatında "Genel Yazım Kuralları ve Sayfa Düzeni" başlığı altında belirtildiği gibi düzenleyerek editör-lüğümüze arisdergisi@akmb.gov.tr adresi üzerinden ulaştırmalıdır.
- Basım aşamasında, makale yazara gönderilir. Yazar gözden geçirir ve eğer düzeltme gerekli ise makale üzerinde göstererek dergiye geri gönderir.
- Yayımlanan yazılar için telif ödenir ve yayın hakları Atatürk Kùltür Merkezi Başkanlığı'na devredilmiş sayılır. Bu devir, sanal ortamda yayımlanmayı da kapsar.

Yayın Dili

Arış'ın dili Türkiye Türkçedir. Gönderilecek makalelerde Türkçe ve İngilizce özet yer almalıdır. Her sayının %20'sini geçmeyecek şekilde, İngilizce yazılmış makalelere de Türkçe özetleriyle birlikte yer verilebilir.

Genel Yazım Kuralları ve Sayfa Düzeni:

- Başlık içerikle uyumlu olup 12 kelimeyi geçmemeli, büyük harflerle yazılmalıdır. Eğer makale bilimsel bir toplantıda sunulmuş veya lisansüstü tezdten üretilmiş ise yıldızla başlığa ilintilendirilerek ilk sayfanın altına verilmelidir.
- Yazar adı başlığın altına yazılmalıdır.
- Sırasıyla görev unvanı, kurum adresi, e-posta bilgileri ve ORCID numarası bir yıldızla soyadına ilintilendirilerek, ilk sayfanın altında verilmelidir.

Eğer başlığa da dipnot düşöldüyse isime iki yıldız verilmelidir. Birden fazla yazar olması durumunda da yazar sıralamasına göre bu bilgiler yazılmalıdır.

Örnek 1: Tek Yazarlı

*Öğretim Görevlisi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakölte-si, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
e-posta: abcdefg@marmara.edu.tr
ORCID: 0000-0000-0000-0000
Makale Türü: Araştırma makalesi
Makale Gönderim Tarihi: 00.00.2024 /
Makale Kabul Tarihi: 00.00.2024

Arış Yayın İlkeleri

Örnek 2: iki veya Daha Fazla Yazarlı

*Prof. Dr.,Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

**Araştırma Görevlisi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü

e-posta: abcdefg@marmara.edu.tr / abcdefg@ankara.edu.tr

ORCID: 0000-0000-0000-0000 / 0000-0000-0000-0000

Makale Türü: Araştırma makalesi

Makale Gönderim Tarihi: 00.00.2024 /

Makale Kabul Tarihi: 00.00.2024

• Gönderilen makalelerin başında, en az 200, en fazla 300 kelimeden oluşan Türkçe (Özet), İngilizce (Abstract) ve genelden özele doğru sıralanmış 5-8 kelimelik Türkçe (Anahtar Kelimeler), İngilizce (Keywords) ile Türkçe ve İngilizce başlık yer almalıdır. Özet içinde kaynak, şekil, çizelge, nota vb. bulunmamalıdır.

• Sisteme eklenecek yazıların sayfa düzeninin yazar tarafından ve şu değerlere uygun bir biçimde yapılmış olması gerekir:

Kağıt Boyutu: A4 Dikey

Yazı Tipi: Times New Roman

Yazı Boyutu: Başlıkta 12, metinde 12, alıntılarda 12, özetlerde ve kaynakçada 10 punto
Satır Aralığı: Metinde 1.5, dipnotlarda 1.

• Yazıların uzunluğu 5000 sözcüğü geçmemelidir. Özel fontlar kullanılmamalıdır.

• Makalede yer alan fotoğraflar yüksek çözünürlükte (600 dpi / 2000 – 3000 px) ve baskı kalitesine uygun bir şekilde gönderilmelidir.

• Metin içinde kullanılan görsel malzemeye gönderme yapılmalıdır. Gönderme yapılan yerde parantez içinde (Fotoğraf / Çizim / Şekil 1 vb.) ve ilgili görselin sayı numarası verilmelidir. Birden fazla görsele gönderme yapılacak ise ilgili numaralar tire ile ayrılarak belirtilmelidir. (Fotoğraf 1-2 vb.)

• Makalede kullanılan Fotoğraf / Çizim / Şekil / Tablo'ların altına görsel başlığı, **koyu** ve *eğik* olarak yazılmalıdır. Ardından iki nokta üst üste konulmalıdır. Örneğin:

Fotoğraf:

• Başlıklar **koyu** ve büyük harflerle yazılmalıdır. Uzun yazılarda ara başlıkların kullanılması okuyucu açısından yararlıdır. Ana başlıkların, **1.**, **2.**, ara başlıklarınsa, **1.1.**, **1.2.**, **2.1.**, **2.2** şeklinde numaralandırılması tavsiye edilir. Ara başlıkların **koyu** ve küçük harflerle yazılması gerekir.

• Metin içindeki vurgulanması gereken ifadeler, “tırnak içinde” gösterilir, *eğik* veya **koyu** karakter kullanılmaz.

• Doğrudan alıntılar “tırnak içinde” verilir. Alıntılar 4 satırdan fazla olduğunda, bloklama yöntemi kullanılır. Paragraf girintileri bir sekme; blok alıntılarsa iki sekme içeriden yazılır. Blok alıntılarda yazı karakterinin boyutu değiştirilmez; 12 punto ile *eğik* yazılır.

• İmla ve noktalama işaretleri için TDK Yazım Kılavuzu esas alınır.

Kaynak Gösterimi:

Arış dergisinde 22. Sayı itibarıyla APA 7 atıf sistemi kullanılmaktadır.

Detaylı bilgi için tıklayınız:

<chrome-extension://efaidnbmninnnibpcajpgcglclefindmkaj/http://icits2021.erdogan.edu.tr/wp-content/uploads/2021/06/APA-7-Yazim-Kurallari-ve-Kaynak-Go%CC%88terme.pdf>