

**T.C.  
İstanbul Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Sanat Tarihi Anabilim Dalı**

**Yüksek Lisans Tezi**

**OSMANLI MİMARİSİNDE  
AHŞAP TAVAN GÖBEKLERİ**

**Hidayet Arslan**

**2501020080**

**Tez Danışmanı  
Prof.Dr. M. Baha Tanman**

**İstanbul-2005**

**T.C.  
İstanbul Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Sanat Tarihi Anabilim Dalı**

**Yüksek Lisans Tezi**

**OSMANLI MİMARİSİNDE  
AHŞAP TAVAN GÖBEKLERİ**

**Hidayet Arslan**

**2501020080**

**İstanbul-2005**

## ÖZ

Kadim Türk kültüründe kozmos ile ilgili inanışların ortaya çıkardığı “tavan göbeği” Osmanlı döneminde dinî ve sivil mimaride sıkça kullanılmıştır. Osmanlı mimarisinde tavan göbeğinin oluşumunun ve bu öğeye yüklenen simgeselliğin kaynağını Türk kültür ve yaşayışında önemli bir yere sahip olan “çadır” olgusunda aramak gerekir. Çünkü çadır ailenin barınma yeri yanında aşkınsal bir anlamda yüklenmiştir. Kadim Türk inanışlarına göre tavan göbeği, evrenin yeryüzündeki izdüşümü olan kutsal mekânın merkezinde yer alır.

İnanışlar ve dinler bazı mimari unsurların çıkışında, şekillenmesinde ve simgesellik boyutuna çıkarılmasında önemli bir yere sahiptirler. Türkler arasında önemli bir yere sahip olan ve ilk dinlerinden sayılan gök, yer-su, atalar dini ile Şamanizm inanç sistemi tavan göbeğinin simgesellik kazanmasında etkindir. Türkler’in İslamiyet’i kabulü ile birlikte tavan göbeğine yüklenen simgesellik önemini yitirmemiş daha da kuvvetlenerek günümüze kadar devam etmiştir. Osmanlı mimari süslemesinde tavan göbeği örnekleri dönemlere göre değişen süsleme özellikleri ve teknikleriyle birtakım farklılıklar göstermekle beraber, geçmişten gelen inanış ve kültürlerin etkisi ile mimari süslemedeki yerini her dönemde korumuştur.

## **ABSTRACT**

In ancient Turkish culture “ceiling centre-piece”, which beliefs on cosmos created, was often used in religious and civilian architecture during Ottoman period. The creation of a centre-piece of a ceiling in Ottoman architecture and the symbolical meaning attached to it are based on the tent (*çadır*) concept which has an important place in Turkish culture and life style. Forwhy tent has a meaning beyond the sheltering place of a family. In accordance with the ancient Turkish beliefs the ceiling centre-piece is at the center of the holy place which is the projection of cosmos on the earth.

Beliefs and religions have an important role in the creation and formation of architectural components and attaching a symbolic dimension to them. Heavens, earth – seas, ancestors religion which has an important role for Turks and which is one of the primary religions and Shamanism belief system acted as an important factor for ceiling centre-piece to acquire a symbolic meaning. After Turks accepted Islam the importance attached to ceiling centrepiece did not lose its sybolic meaning and on the contrary this meaning continued its value upto now by gradually gaining strength. The ceiling centre-piece with its changing ornamentations and techniques considering different periods in Ottoman architectural decoration kept its notable situation during Ottoman Art.

## ÖNSÖZ

Bu tezin amacı Osmanlı mimarisi'ndeki dinî ve sivil yapılarda sıkça kullanılmış olan “tavan göbeği” kavramının içerdiği sembolik anlamları incelemek ve özgün kaynaklarını belirtmektir.

Tarih boyunca, inanışları elle tutulur madde boyutuna indirgeme içtepisi, kadim Türk toplumlarında da egemen olmuştur. Kozmik birçok unsur (gök, yıldızlar, güneş, ay) ve tüm diğer unsurları içeren evren, ilkel toplumların kendi zihinlerinde yarattıkları aşkın olma durumuyla kalmamış, yeryüzünde farklı şekillerde, maddesel olarak da, özellikle mimari ve mimari süslemede ifade bulmuştur.

Türk Sanatının Osmanlı döneminde de, “tavan göbeği” kadim inanışların ortaya çıkardığı sembolik unsurlardan sadece biridir.

Günümüzde, “tavan göbeği”ni inceleyen ve bu mimari süslemelerin kültürel bağlamını ortaya koymaya çalışan bir çalışmaya rastlanmaması konunun önemini arttırmaktadır.

I. Bölümde, tavan göbeğinin tanımı ve simgesel boyutu, tarihsel süreç içinde tüm kadim toplumlarda (mekânda ve tavanda) gözlenen simgeci yaklaşımlar ele alınmıştır. Kullanım alanlarının verildiği II. Bölümden sonra, selektif ve kronolojik olarak düzenlenmiş katalog kısmı yer alır. Teknik, üslup ve süsleme niteliklerinin ele alındığı IV. Bölümü, karşılaştırma ve sonuç bölümleri izler.

Tez konumun seçiminde tezimin yürütülmesinde bana yol gösteren ve yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Prof. Dr. M. Baha Tanman'a teşekkürlerimi bir borç bilirim. Tez konuyla ilgili fikirlerinden yararlandığım değerli hocam Prof. Dr. Ara Altun'a, bu çalışmalarım esnasında kaynak araştırmalarımnda bana destek olan hocam Yrd. Doç.Dr. Belgin Demirsar Arlı'ya, ayrıca tezimle ilgili gezilerimde beni yalnız bırakmayarak fotoğraf çekimlerinde bana yardımcı olan sevgili arkadaşlarım Ok. Özlem Erol'a, Uğur Eker'e, Serdar Gökçen'e ve Hatice Adıgüzel'e, katalog çerçevesindeki örneklerin bazı süsleme tekniklerinin belirlenmesinde bilgisinden yaralandığım Ferhan Tekinmirza'ya ve emeği geçen herkese teşekkür ederim.

**Hidayet ARSLAN**  
**İstanbul-2005**

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZ</b>	<b>iii</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>iv</b>
<b>ÖNSÖZ</b>	<b>v</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b>	<b>vi</b>
<b>RESİM LİSTESİ</b>	<b>ix</b>
<b>ÇİZİM LİSTESİ</b>	<b>xiv</b>
<b>KISALTMALAR</b>	<b>xv</b>
<b>GİRİŞ</b>	<b>1</b>
<b>1. TARİHİ SÜREÇ İÇİNDE MEKÂNDA VE TAVANDA GÖZLENEN SİMGEÇİ YAKLAŞIMLAR</b>	<b>4</b>
1.1. Antik Dönem	4
1.2. İslâm Öncesi Türk Dönemi	7
1.3. Türk İslâm Dönemi	14
<b>2. OSMANLI MİMARİSİNDE AHŞAP TAVAN GÖBEKLERİNİN KULLANIM ALANLARI</b>	<b>17</b>
2.1. Dinî Mimari	17
2.1.1. Camiler ve Mescitler	17
2.1.2. Tarikat Yapıları ve Onlara Bağımlı Türbeler	19
2.2. Sivil Mimari	21
2.2.1. Hanedan Yapıları (Saraylar, Kasırlar ve Köşkler)	21
2.2.2. Diğer Yapılar	24
<b>3. KATALOG/ OSMANLI MİMARİSİNDE TAVAN GÖBEĞİ ÖRNEKLERİ</b>	<b>28</b>
3.1. Dinî Mimari	28
3.1.1. Camiler ve Mescitler	28

3.1.2. Tarikat Yapıları ve Onlara Bağımlı Türbeler	44
3.2. Sivil Mimari	46
3.2.1. Hanedan Yapıları (Saraylar, Kasırlar ve Köşkler)	46
3.2.2. Diğer Yapılar	53
<b>4. DEĞERLENDİRME</b>	<b>82</b>
4.1. Osmanlı Mimarisinde Ahşap Tavan Göbeklerinde Uygulanan Teknikler	82
4.1.1. Üretim Teknikleri	82
4.1.1.1. Kündekâri	82
4.1.1.2. Taklit Kündekâri	83
4.1.1.2.1. Çakma ve Rölyef	83
4.1.1.2.2. Çakma ve Yapıştırma	83
4.1.1.3. Oyma	83
4.1.1.4. Kafes (Ajur)	84
4.1.1.5. Kesme	84
4.1.2. Süsleme Teknikleri	84
4.1.2.1. Kalem işi	84
4.1.2.2. Çivili ve Kabaralı Süsleme	85
4.1.2.3. Altın Varak ve Yıldız	85
4.1.2.4. Alçı Kabartma	86
4.2. Tavan Göbeklerinde Kullanılan Diğer Teknikler	86
4.2.1. Malakâri	86
4.2.2. Metal	86
4.3. Osmanlı Mimarisinde Tavan Göbeklerinde Kullanılan Motifler ve Simgesel Anlamları	87
4.3.1. Geometrik Süsleme	87
4.3.2. Bitkisel Süsleme	89
4.3.3. Figürlü Süsleme	91
4.4. Osmanlı Mimarisinde Ahşap Tavan Göbeklerinde Gözlenen Üsluplar	92
4.4.1. Klasik	92
4.4.2. Barok-Rokoko	93
4.4.3. Ampir ( <i>Empire</i> )	97

4.3.4. <i>Art Nouveau</i>	100
<b>SONUÇ</b>	<b>102</b>
<b>BİBLİYOGRAFYA</b>	<b>106</b>
<b>EKLER</b>	<b>115</b>



## RESİM LİSTESİ

Resim-1	: Doğu Türkistan’da bir evin içi (A. von Le Coq, Leipzig, 1928, s.49)	116
Resim-2	: Floransa Arkeoloji Müzesi’de bulunan “Tomba di Casale Marittimo” adlı Etrüsk mezar yapısı (G.Akın, İstanbul, 1989, s.73)	117
Resim-3	: Bezeklik’te Budist Uygur tapınağına ait bir duvar resmi (E.Esin, İstanbul, 1982, s.2)	118
Resim-4	: Şeyh İdris Türbesi’nin sekizgen tavanını taşıyan direk (M. Fatsa, Ankara, 2004, s.121.)	119
Resim-5	: Edirne Selimiye Camii Müezzin mahfili tavanı (G. Akın, İstanbul, 1993, s.10-13)	120
Resim-6	: Ankara Zincirli Cami harim tavanı (G. Öney, Ankara, 1971, s.295)	121
Resim-7	: Ankara Zincirli Cami son cemaat yeri tavanı (G. Öney, Ankara, 1971, s.295)	121
Resim-8	: Erzurum Çataksu Camii harim tavanı (H. Gündoğdu, Ankara, 1990, s.87-88)	122
Resim-9	: Ankara Hacı Bayram Camii harim tavanı (Y. Önge, İzmir, 1988, s.79-87)	122
Resim-10	: Ankara Hacı Bayram Camii kadınlar mahfili tavanı (G. Öney, Ankara, 1971, s.273)	123
Resim-11	: Ankara Hacı Bayram Camii kadınlar mahfili batı tavanı	123
Resim-12	: Tokat Silahtar Ömer Paşa Camii harim tavanı (E. Yavi, İstanbul, 1986, s.177)	124
Resim-13	: Tokat Silahtar Ömer Paşa Camii minber köşkü tavanı (E. Yavi, İstanbul, 1986, s.178)	125
Resim-14	: Artvin Ortacalar Merkez Camii harim tavanı (O. Aytekin, Ankara, 1999, s.210)	126
Resim-15	: İstanbul Kürkçübaşı Camii harim tavanı (U. Eker)	126

Resim-16	: Sivas Hoca İmam Camii harim tavanı (H. Adıgüzel)	127
Resim-17	: İstanbul Emirgân Camii harim tavanı	128
Resim-18	: Artvin Düzköy Camii harim tavanı (O. AYTEKİN, Ankara, 1999, s.156)	128
Resim-19	: Ankara Beypazarı Uruş Beldesi Cami harim tavanı (T. Bozkurt, Ankara, 2004, s.110)	129
Resim-20	: Ankara Beypazarı Kurşunlu Cami mahfil döşemesi altı (T. Bozkurt, Ankara, 2004, s.80)	129
Resim-21	: Çanakkale Gelibolu Mevlevîhanesi semahane kubbesini kuşatan tavan birimlerinden birisi (M. B. Tanman)	130
Resim-22	: Çanakkale Gelibolu Mevlevîhanesi semahane kubbesini kuşatan tavan birimlerinden birisi (M. B. Tanman)	130
Resim-23	: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Çubuk Odası tavanı	131
Resim-24	: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi I. Abdülhamid Odası tavanı	132
Resim-25	: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Bab-ü Selâm Kapısı aralık (hol) tavanı	132
Resim-26	: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Bab-ü Selâm Kapısı saçak tavanı	133
Resim-27	: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Bab-ü Saade Kapısı giriş holü tavanı	133
Resim-28	: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Bab-ü Saade Kapısı giriş aralığı (holü) yan eyvan tavanı	134
Resim-28a	: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Bab-ü Saade Kapısı giriş aralığı (holü) yan eyvan tavanı detayı	134
Resim-29	: Tunus Bardo Sarayı divanhanede galeri altındaki tavan (M. B. Tanman)	135
Resim-30	: Bir Bursa evine(?) ait tavan göbeği Bursa Müzesi (Env. No. 960) (Ş. Çalım)	135
Resim-31	: Bursa Muradiye Evi başoda tavanı (O. Aslanapa, İstanbul, 1997, s.395)	136

Resim-32	: Bir Ankara evinin tavanı(?) Ankara Etnografya Müzesi müdür odası tavanı (Env. No. ?)	136
Resim-33	: Şam Şirazi Evi muhtemelen divanhane tavanı (B. Keenan, London, 2001, s.166)	137
Resim-34	: Bir Bursa evine(?) ait Bursa Osmanlı Evi deposunda bulunan tavan göbeği (Env. No.2481) (Ş. Çalım)	138
Resim-35	: Bir Bursa evine(?) ait tavan göbeği Bursa Müzesi (Env. No. 966) (Ş. Çalım)	139
Resim-36	: Bir Edirne evine(?) ait tavan göbeği Edirne Müzesi (Env. No. 8169)	139
Resim-37	: Bursa Yenişehir Şemaki Evi başodanın tavanı (S.H. Eldem, İstanbul, 1984, s.126)	140
Resim-38	: İstanbul Arnavutköy Köçeoğlu Yalısı sofa tavanında bulunan göbek (S.H. Eldem, İstanbul, 1977, s.98)	141
Resim-39	: İstanbul Arnavutköy Köçeoğlu Yalısı Harem divanhanesi tavanı (Bugünkü yeri Topkapı Sarayı Müzesi Has Ahır girişi) (S.H. Eldem, İstanbul, 1977, s.98)	142
Resim-39a	: İstanbul Arnavutköy Köçeoğlu Yalısı Harem divanhanesi tavanı detayı	142
Resim-40	: Çanakkale –Bayramiç Hadımoğlu Konağı Kırmızı Oda tavanı (H. Tayla, İstanbul, 1978, s.10)	143
Resim-41	: Çanakkale-Bayramiç Hadımoğlu Konağı Yeşil Oda tavanı (H. Tayla, İstanbul, 1978, s.10)	143
Resim-42	: Yunanistan-Ambelakia Georgios Schwartz Evi sofa tavanı (N. Akın, İstanbul, 2001, s.88)	144
Resim-43	: Bir Safranbolu evinin(?) sofa tavanı (Ö. Küçükerman, İstanbul, 1991, s.168)	144
Resim-44	: Mersin Evrensel Ajans cihannüma tavanı (C. Ülkü-T. Akyol, İzmir, 2004, s.109)	145
Resim-45	: Mersin Mustafa Hadra Evi üst kat sofa tavanı (C. Ülkü-T. Akyol, İzmir, 2004, s.109)	145

Resim-46	: Bir Edirne evine(?) ait tavan göbeği Edirne Müzesi (Env. No. 8169)	146
Resim-47	: Bir Edirne evine(?) ait tavan göbeği Edirne Müzesi (Env. No. 8170)	146
Resim-48	: Bir Edirne evine(?) ait tavan göbeği Edirne Müzesi (Env. No. 8171)	147
Resim-49	: Bir Edirne evine(?) ait tavan göbeği Edirne Müzesi (Env. No. 8175)	147
Resim-50	: Uşak Kerim Nacan Evi sofa tavanı (Y. Sayan-Ş.Öztürk, Ankara, 1997, s.133)	148
Resim-51	: Sivas Divriği Ayân Ağa Konağı giriş holü tavanı (H. Adıgüzel)	149
Resim-52	: Datça- Mehmed Ali Ağa Konağı başoda tavanı (T. Okçuoğlu)	150
Resim-53	: Birgi Çakırağa Konağı “İstanbul Odası” olarak anılan odanın sekilik kısmı tavanı (R. H. Ünal, vd., Ankara, 2001, s.152)	151
Resim-53a	: Birgi Çakırağa Konağı “İstanbul Odası” olarak anılan odanın sekilik kısmı tavanı detayı	151
Resim-54	: Trabzon Yakup Ağa Konağı sofa tavanı (Ö. Küçükerman, İstanbul, 1991, s.158)	152
Resim-55	: Tokat Madımağın Celâl’in Evi sofa tavanı (E. Yavi, İstanbul, 1986, s.104)	152
Resim-56	: İstanbul-Emirgân Şerifler Yalısı divanhane orta sofa tavanı	153
Resim-56a	: İstanbul-Emirgân Şerifler Yalısı divanhane orta sofa tavanı detayı	153
Resim-57	: Bitlis Burhan Bayhan Evi sofa tavanı (Y. Sayan-Ş. Öztürk, Ankara, 2001, s.78)	154
Resim-58	: Bir Edirne evine(?) ait tavan göbeğinin parçası Edirne Müzesi (Env. No. 8173)	155
Resim-58a	: Edirne Müzesi’nde bulunan 8173 envanter numaralı evin tavan göbeğinin tahmini biçimi	156

Resim-59	: Şam Kuvvetli Evi'nin alçı kabartma tavan göbeği (B. Keenan, London, 2001, s.80)	157
Resim-60	: Topkapı Çifte Kasırlar I. Oda tavan göbeği	157
Resim-61	: İstanbul-Kocamustafapaşa Ramazan Efendi Camii'nde kadınlar mahfili çıkmasının altında bulunan tavan göbeği (S. Gökçen)	158
Resim-62	: Konya Devecioğulları Evi'nin tavan göbeği süslemeleri (Y. Önge, Ankara, 1990, s.141.)	158
Resim-63	: Doğu Türkistan'da bulunmuş VII. yüzyıldan kalma boyalı tahta (E. Esin, Ankara, 1962, s.170)	159
Resim-64	: XVII. yüzyıla tarihlenen bir Ankara evinin ahşap tavan süslemesi (E. Esin, Ankara, 1962, s.170)	159
Resim-65	: Kızıl'da Uygur dönemine ait bir tapınağın tavanı (A.Grünwedel, Berlin, 1920, s.39)	160
Resim-66	: Bir Uygur tapınağının tekne tavanı (O. Aslanapa, İstanbul, 1997, s.13)	161
Resim-67	: Sadullah Paşa yalısı üst kat sofa kubbesinin göbeği (E. Esin, y.y., t.y., s.3)	162
Resim-68	: Yenikapı Mevlevîhanesi kubbe göbeği (M. B. Tanman)	163
Resim-69	: Topkapı Sarayı Müzesi I. Abdülhamid Odası'nda bulunan tahtın tavan göbeği	163

## ÇİZİM LİSTESİ

Çizim-1	: Dairesel Medain ve Darabcerd şehirleri (Y.Can, Ankara, 1995, s.187)	164
Çizim-2	: Dairesel şehir planlı Bağdat şehri (Y.Can, Ankara, 1995, s.187)	165
Çizim-3	: Bezeklik'te bir tapınağın duvarında bulunan Sumeru tasviri (A. von Grünwedel, Berlin, 1920, fig.56)	166
Çizim-4	: Bursa Yenişehir Şemaki Evi başodanın tavan göbeğinin çizimi (S.H. Eldem, İstanbul, 1968, s.81)	166
Çizim-5	: Uşak Kerim Nacan Evi sofada bulunan tavan göbeğinin çizimi (Y. Sayan-Ş.Öztürk, Ankara, 1997, s.133)	167
Çizim-6	: Bitlis Burhan Bayhan Evi sofada bulunan tavan göbeğinin çizim (Y. Sayan-Ş. Öztürk, Ankara, 2001, s.150)	168
Çizim-7	: Edirne Müzesi'nde bulunan 8173 envanter numaralı tavan göbeğinin çizimi	169
Çizim-8	: Edirne Müzesi'nde bulunan 8173 envanter numaralı tavan göbeğinin tahmini şekli	170
Çizim-9	: Edirne Müzesi'nde bulunan 8173 envanter numaralı evin tavan göbeğinin diğer bir tahmini şekli	171
Çizim-10	: Kızıl'da Uygur Budist tapınağında bulunan bir duvar resmi (A. von Grünwedel, Berlin, 1912, fig.624)	172
Çizim-11	: Doğu Türkistan'da Uygur Budist tapınaklarına ait tavan süslemeleri (A.von Gürünwedel, Berlin, 1912, s.323)	172

## KISALTMALAR

A.e.	Aynı eser
A.g.e.	Adı geçen eser
AÜB	Ankara Üniversitesi Basımevi
C.	Cilt
Çev.	Çeviren
DBİA	Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi
EEFY	Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları
Env. No.	Envanter numarası
fig.	figür
GÜ	Gazi Üniversitesi
İTÜB	İstanbul Teknik Üniversitesi Basımevi
İÜEFB	İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi
KBY	Kültür Bakanlığı Yayınları
KTBY	Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
MEBY	Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları
MSGSÜ	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
SA	Sanat Ansiklopedisi
S.	Sayı
s.	sayfa
TAÇV	Türkiye Anıt-Çevre- Turizm Değerlerini Koruma Vakfı
TDVY	Türk Diyanet Vakfı Yayınları

TTKB	Türk Tarih Kurumu Basımevi
TTOK	Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu
t.y.	tarih yok
vd.	ve diğerleri
v.s.	vesaire
yy.	yüzyıl
y.y.	yayın yeri yok



## GİRİŞ

Tavan göbeği, binalarda her kattaki oda ve sofaların üstünü örten ve yukarıdaki katın döşemesi altına gelen satırların ortasına yapılan süslemeli şekillerdir<sup>1</sup>.

Tavanlar ve onun merkezinde yer alan tavan göbeği, Türk evi geleneğinin oluşturduğu mekân düşüncesinin ortaya çıkardığı en önemli mimari öğelerden birisidir. Bir tür üst örtü olan tavan, odanın kuruluşunda, günlük hayatın gerektirdiği işlevlerle biçim alan “alt örtü” nün bir bütünleyicisi olarak tanımlanmış ve yüzyıllar boyunca bu yönde biçimlendirilmiştir. Ancak, alt örtü üzerinde günlük işlerin pratik olarak gerçekleştirildiği bir mekân öğesidir. Oysa tavan “çok eski bir geleneğin, çok soyutlanmış bir ürünü”dür<sup>2</sup>.

Mimari bir zorunluluk olan tavan ve onun merkezinde yer alan göbek kavramı aşkınsal düşüncenin somutlaştırılmış şeklidir ve kadim Türk inanışlarına göre evrenin yeryüzündeki izdüşümü olan kutsal mekânın (çadır, yurt, toprak ev) merkezinde yer alır, çünkü duman çıkışı doğrudan doğruya kutup yıldızına bakmaktadır<sup>3</sup>.

Osmanlı mimarisinde tavan göbeği kavramının oluşumunun ve simgeselliğinin kaynağını da kadim Türk kültür ve yaşayışında önemli bir yere sahip olan çadır olgusunda aramak gerekir. Zira çadır göçebe kültüründe ailenin barınma yeri gibi fonksiyonel bir görev yüklenmesine ilaveten, aşkınsal bir anlam da yüklenmiş ve kutsal bir kimlik kazanmıştır. Nitekim Şamanist inanç sisteminde, bir mekânın kutsal kimlik kazanması, doğaüstü nitelikler taşıyan güçlerin (Kutsal Olan'ın) orada herhangi bir biçimde kendini duyurmasına bağlıdır ve sadece Şamanist inanç sistemine özgü de değildir. Birçok farklı kültürde buna benzer inanç sistemleri vardır ve kendini farklı biçimlerde dışa yansıtır. Sözü edilen niteliğin kaynağı dünyanın

---

<sup>1</sup> C. Esad Arseven. “Tavan”, SA, C.4, MEBY, 1983, İstanbul, s.1952.

<sup>2</sup> Ö. Küçükerman - Ş. Güner, **Anadolu Mirasında Türk Evleri**, KBY, İstanbul, 1995, s.123.

<sup>3</sup> M. Eliade, (Çev.Lale Arslan), **Dinler Tarihine Giriş**, Kalcı Yayınevi, 2000, İstanbul, s.366.

dışındadır. Bu nedenle gök, yer ve yeraltını kapsayan kutsal mekân evrenin ağırlıklı olarak diğer iki tabakasına, gök ve daha çok da yeraltına gönderme yapar. Bu iki tabakadan mekâna gelerek, onun kutsallık kazanmasını sağlayan “şey” tabakalar arasındaki tek ulaşım yolu olan *axis mundi*'yi (dünya eksenini) kullanmasıdır.

Bu nedenle Şamanist inançta doğaüstü güçler için bir tür “asansör” işlevi taşıyan söz konusu eksenin varlığı, kutsal mekânın önkoşuludur. O olmazsa doğaüstü güçler yeryüzüne gelemeyecekleri için, mekânın kutsal nitelik kazanma olasılığı engellenmiş olur. Ayrıca, dünya ekseninin varlığı, kutsal mekânı dünyanın merkezine taşır ve yaşanan mekânı bir *mikrokozmos*'a (küçük evrene) dönüştürür. Örneğin, Günkut Akın'ın yorumuna göre, Selimiye Camii'ndeki müezzin mahfili tavan süslemesi ve altındaki havuz ile evrenin gök, yer ve yeraltı (su) tabakalarına gönderme yapar. Yani, *makrokozmos* (evren) *mikrokozmos*'a indirgenmiştir<sup>4</sup>.

Böyle bir kozmik eksen -üç tabakalı evren<sup>5</sup>- imgesinin oluştuğu ortamı belki de Asya'nın Şamanizm kadar eski olan iki ev tipinde, toprak evde ve yeraltı evinde aramak gerekir. Prototipi çadır olan her iki ev tipi de, yeraltı dünyasıyla ilişkili olan merkezdeki ateş yeri ve göğe açılan *tünglük*'le<sup>6</sup> (duman deliği), birer *mikrokozmos* niteliğindedir. Şamanın evin merkezine diktiği kayın kütüğüne tırmanarak *tünglük*'ten dışarı çıkıp, göğe ulaştığına ilişkin varsayım, Orta ve Kuzey Asya'da günümüze dek varlığını sürdürmektedir.<sup>7</sup> (**Resim 1**).

<sup>4</sup> G. Akın, “Edirne Selimiye Camisi'ndeki Müezzin Mahfili”, **Türk Kültüründe Sanat ve Mimari**, 1993, İstanbul, s.10-13.

<sup>5</sup> Üst üste üç düzlemden (gök/yer/yeraltı) oluşan evren tasavvuru. Bu üç yatay düzlem arasında düşey geçiş için birer delik bulunur. *Mikrokozmos*'a indirgediğimizde, bu delikler boyunca bir ağaç, sırtık veya sütun yer alır ve otağın ortasındaki deliğe doğru yükselir. Bu sütun sekiz köşelidir ve dört ana yön, ve dört ara yön kavramına işaret eder. G. Akın. “Tütekli Örtü Geleneği: Anadolu Cami ve Tarikat Yapılarında Tüteklikli Örtü”, **Vakıflar Dergisi**, S. XXII, Ankara, 1991, s.326.

<sup>6</sup> Orta Asya çadırının tepesinde dumanın çıkması ve hava almak için açılmış yuvarlak delik. Tatar Lehçesinden duman manasına tütün ve buna mahsus baca manasına tütünlük sözüdür. Çağatayca'da aydınlanmak manasına gelir ki, bu itibarla aydınlık deliği manasına da olması muhtemeldir. C. Esad Arseven. “Tünlük”, **SA**, C. 4, MEBY, İstanbul, 1983, s.2052.

<sup>7</sup> B. Tanman, “İstanbul Merdivenköyü'ndeki Bektaşî Tekkesi'nin “Meydan Evi” Hakkında”, **Semavi Eyice Armağanı, İstanbul Yazıları**, TTOK, İstanbul,1992, s.317-332. G. Akın, “Merdivenköy Bektaşî Tekkesi'ndeki Dünya Ağacı”, **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, S.2, İstanbul, 1989, s.70.

Bu inanç sadece Orta Asya'ya özgü değildi. Orta Asya kökenli olduğu düşünölen Etröskler'de<sup>8</sup> de, prototipini çadır ve yurtlardan aldığı tahmin edilen mezar yapılarında, mekânın ortasından örtüye doğru yükselen ve fonksiyonellikten ziyade, tamamıyla sembolik olduğu düşünölen bir sütunun dikilmesi ilginçtir. Topak evde (yeraltı evi) olduğu gibi, mekânın ortasından yükselen ağaç kütük, çadırdaki delik ve oradan gökyüzüne ulaşılan üç tabakalı evren simgesinin farklı bir mimari tipte uygulanışı görölmektedir.

Floransa Arkeoloji Müzesi'nde bulunan Tomba di Casale Marittimo adlı Etrösk mezar yapısında (**Resim 2**) merkezde bir paye yer alır. Merkezdeki paye örtüye çok yaklaştığı halde onu taşımayarak, fonksiyonellikten ziyade inanç sistemlerinin somut bir uygulaması olduğunu göstermektedir<sup>9</sup>.

Mircea Eliade'a göre, merkez kavramı bünyesinde pek çok unsuru barındırır. *Kozmik* (Evrensel) seviyelerin kesişme noktası (yeri cehenneme bağlayan kanal, vd.) *hiyerofanik* (kutsal ifade eden), dolayısıyla gerçek mekân, mükemmel bir yaratılış mekânıdır; çünkü tüm hakikatin, enerji ve yaşamın kaynağı buradadır. Kozmolojik (evrenbilimsel) gelenekler, merkez simgeciliğini *embriyoloji*'den<sup>10</sup> alınan terimlerle açıkladıkları da olur: "Kutsal Olan, dünyayı bir *embriyon* (cenin) gibi yarattı. *Embriyon*'un göbekten çıkması gibi, Tanrı da dünyayı göbeğinden başlayarak yaratmaya başladı ve yaratılış buradan başka yerlere yayıldı. Budist gelenekte de buna benzer kavramlar vardır: yaratılış bir zirveden başlar, yani hem *transandantal* (aşkınsal) hem merkez bir noktadan başlar<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Etrösklerin, menşei henüz iyi bilinmeyen bir miller olduklarını gösterirlerse de Orta Asya'dan gelen ve büyük Türk ailesiyle ilgisi bulunan bir kavim olduğu, ahlak, dil ve adet itibarıyla Türklere benzemelerinden anlaşılmaktadır. Brandenstein'in *Die Herkunft der Etröskler* isimli kitabında, Etrösklerin ilk yurdunun Altay bölgesi olduğu, Karadeniz üzerinden Ege havzası yolu ile İtalya'ya geçerek burada yerleştikleri belirtilmektedir. C. Esad Arseven, "Etrösk Sanatı", **SA**, C.1, MEBY, İstanbul 1983, s.542.

<sup>9</sup> G. Akın, "Merdivenköy Bektaşî Tekkesi'ndeki Dünya Ağacı", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, S.2, İstanbul, 1989, s.70-72.

<sup>10</sup> Dölüt durumuna gelinceye kadar ceninin (oğulcuğun) geçirdiği gelişim evrelerini inceleyen bilim dalı.

<sup>11</sup> Eliade, **a.g.e.**, s.364.

Bütün bu açıklamalar doğrultusunda, mekânın üst örtüsünü oluşturan tavan kavramı, birçok eski kültürlerde gök kubbenin yeryüzündeki maketidir ve fonksiyonelliğinin yanında, aşkınsal düşünce yapısının oluşturduğu birçok simgesellikler de içerir.

## 1. TARİHİ SÜREÇ İÇİNDE MEKÂNDAN VE TAVANDAN GÖZLENEN SİMGEÇİ YAKLAŞIMLAR

### 1.1. Antik Dönem

Fiziki âlem ile onun sınırladığı alan içindeki *ontolojik* (varlıkbilimsel) karaktere sahip bulunan insan arasında tabii bir birliktelik söz konusu olması tabiidir. Bu birlikteliğin insan üzerinde etkin olduğu önemli boyut, nesnel dünyayı ve kendini yorumlamasıdır. Bunu yaparken insan öncelikle kendi *epistemoloji*'sini (bilgi kuramını) üretmiş ve ilaveten kendi mitolojisini ortaya koymuştur. Ham maddesini, hayvanlar âlemi, bitkiler âlemi ve aynı zamanda göksel cisimlerde bulmuş ve onlara doğüstü sıfatlar yükleyerek kutsamıştır.

Teorik olarak üretilen bu tür olguların pratiğe döküldüğü en önemli yörelerden birini, Mezopotamya teşkil etmekteydi. M.Ö. 3000'lerden itibaren görülmeye başlanan zigurrat yapıları, hem konum hem de yapısal açıdan yeryüzü ile gökyüzü arasındaki bağlantıyı temin eden direk fonksiyonunu ortaya koymaktaydı. Böylece yeryüzü ile gökyüzü arasındaki "ritüel evlilik" vuku bulmuş oluyordu. Bu ritüel daha sonraki dönemlerde (M.Ö. 2500), hem bireysel, hem de toplumsal anlamda, davranış biçimlerini etkilemekle kalmamış, bunun ötesinde, *hiyeratik* (kademeli) plan olarak bilinen mimari yapılanmayı etkilemiştir<sup>12</sup>.

Adı geçen dönemde gözleme dayalı çalışmalar neticesi, Güneş ve Ay ile çıplak gözle görülebilecek kadar netlikteki Merkür, Venüs, Mars, Jüpiter ve Satürn gibi beş adet gök cismi daha bilinmekteydi. Bunların belli bir ahenk içinde hareket etmeleri o dönemde dahi bilinen bir gerçektir. Bütün bu ahengin insanları yöneten kurallar dizisi

<sup>12</sup> A. Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri*, KBY, Ankara, 2002, s.15.

olduğu görüşü hakim idi. Böylece, yerel kültürün odak noktası, Güneş ve Ay'dan mülhem olarak kral merkezliydi. Başka bir deyişle, gökyüzü ile yeryüzü arasındaki enerji, zigurrat ve saray eksenli kesişmekteydi. Aynı felsefenin bir başka versiyonu, sadece tapınak planları ile sınırlı değil, aynı zamanda *mezokozmos*<sup>13</sup> olarak adlandırılan dairesel şehir planı formuna da dönüşmüştü. Bu sayede mezokozmos planının çekirdeğini oluşturan tapınak ve idari teşkilat kompleksinin çevreye bağlı mimari yapılanma gerçekleştirmiş oluyordu.

Mezopotamya'da en eski uygarlıkları yaratan Sümer ve Akadlar'a ait şehirlerin çoğu dıştan oval bir çevre duvarı ile kuşatılmıştır. Asur şehirlerinin de, yine oval(ışınsal) bir çevre duvarı ile çevrildiği ve birbirini dik kesen iki ana yola sahip olduğu anlaşılmaktadır. Şehirlerin merkezinde yine saray ve tapınak yer almaktadır. Eski İran şehirlerinde de kullanılmış olan yuvarlak forma sahip şehirlerin, bölgede eskiden beri yaygın olduğu anlaşılmaktadır Medain, Darabcerd, Bağdat ve Samerra bu form için verilebilecek örnek şehirlerdendir<sup>14</sup>(Çizim 1, 2). Nasıl ki piramit formu Mısır'da rasgele seçilmiş bir biçim değilse, daire biçimli, şehir planı formu da rasgele değildir.

Mezopotamya'da en eski uygarlıkları yaratan Babilliler ve Sümerler gökyüzü ile olan yakınlıklarını, bu göksel unsurlara şehirler adayarak kutsamış oluyorlardı. Filistin bölgesinden göç ettiği kabul edilen Sabiiler<sup>15</sup>, Irak bölgelerine yerleşmekle kalmayıp, bu bölgenin astrolojik ve astronomik motifleriyle de tanışmış oldular. Dolayısıyla, Sabii yaratılış mitolojisine göre; kötülüklerin simgesi "Ruha" ile yeraltı canavarı "Ur" un bileşmesinden, kötü varlıklar olarak vasıflandırılan yedi gezegen ile on iki burç doğmuştur. Adı geçen mitolojiye göre, astral varlıkların kötü olarak vasıflandırılmasındaki sebep gezegen ve burçların yeryüzünü cinler, devler, şeytanlar vb. kötü varlıklarla doldurmasıdır. Keldaniler, kendinden önceki kültürlerde olduğu gibi, her bir yıldızı bir tanrı ile özdeşleştirmişlerdir. Asur kralları genellikle kemerli

---

<sup>13</sup> Göksel *makrokozmos* düzenininin yeryüzündeki taklidi olarak kabul edilir. Çaycı, **a.g.e.**, s.20.

<sup>14</sup> Yılmaz Can, **İslâm Şehirlerinin Fizikî Yapısı**, TDVY, Ankara 1995, s.10-16.

<sup>15</sup> Çok net olmamakla beraber, genellikle iki gruba ayrılırlar. Bunlar; Harran Sabii'leri ve Mandeian Sabii'leridir. Mandeian Sabii'lerinin Filistin-Ürdün bölgesinden Güney Mezopotamya'ya göç ettikleri varsayılır. Çaycı, **a.g.e.**, s.16.

form altında tasvir edilmişlerdir (ki aynı gelenek Roma dönemi içinde de tekrar edilmektedir), bu formun yüzeyi, gökyüzünü öven ve gezegenlerden bahseden ibarelerle donatılmıştır<sup>16</sup>.

Harranlı Sabiiler'in, gök cisimleri için inşa ettikleri tapınakların planları farklı geometriye sahipti. Bunlardan Satürn Tapınağı kare, Çoban yıldızı (Venüs) Tapınağı kare ortasında üçgen, Merkür Tapınağı dikdörtgen içinde üçgen şeklinde idi<sup>17</sup>.

Eski Hint inançlarına göre evren, Meru Dağı'nın etrafını saran yedi iç içe daireden oluşan örtü ile çevrili olduğu kabul edilmektedir. Hindistan bölgesinde rastlanan bir başka inanç tarzı olan Veda *kozmozoni*'sine (Evren doğumu teorisi) göre, yeryüzü lotus çiçeğine benzetilir. Lotusun yedi yaprağının dünyanın yedi iklim bölgesine karşılık geldiği kabul edilmektedir<sup>18</sup>.

Çin kozmolojisinin, Türk kozmolojisinde olduğu gibi, dünyanın merkezini, kutup yıldızı oluşturmakta, diğer gök cisimleri ise onun etrafında sıralanmaktadır. *Yin* ve *Yang* yaşamsal enerjiyi temsil ederler. *Yang*'ın temel kaynağı Güneş, *Yin*'in ise, Aydır. *Yin* ve *Yang* Büyük Ayı takım yıldızları tarafından kontrol edilir. Bu takım yıldızları, imparatorun arabasına benzetilerek kutbun etrafında dönmek sureti ile dört mevsimi oluşturduğu ve yönettiği kabul edilir. Çin kozmolojisinde gök kavramı bir bütün olarak algılanmıştır. Bu bütünün içinde, çok katlı gök algısı yer almıştır. Göğün dokuz katlı olduğuna ve her katın kendine has bir ruhu olduğuna inanmışlardır<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> A.e., s.16. Eski Türk İnançında dünyanın muhtelif unsurlarını, iki zıt ilkeyi birbirine düşman sayan dualist dinlerin aksine, *universalist* (evrenselci) bir inancın sonucu olarak onları birbirinin tamamlayıcısı farz ediyorlardı. *Universalizm*'in (Evrenselcilik), inanç felsefesi, zıdları uzlaştırıp, dengeye varmak oluyordu. Astrolojik yönü de olan *Universalizm*, insanları gök <tengri>sine denk bir merkezî hükümdarın idaresinde toplamak istemekte idi. E. Esin, "Fârâbî'yi Yetiştiren Kengeres Türk Muhitinin Kültür ve San'atı", **İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi**, C. VI, 3-4, İÜEFB, İstanbul, 1976, s.109.

<sup>17</sup> Çaycı, a.g.e., s.17.

<sup>18</sup> E. Esin, "Eurasia Göçebelerinin Sanatı", **Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi, Ankara 9-24 Ekim 1959**, TTKB, Ankara, 1962, s. 169-170.

<sup>19</sup> Çaycı, a.g.e., s.18.

## 1.2. İslâm Öncesi Türk Dönemi

Evrenin fiziki yapısını, öncelikle gökyüzü ve yer şeklinde birbirini tamamlayan *dikotomi* (iki ilkeli sistem) olarak ifade etmek gerekir. Bu ikili evren imajı, Kültigin ve Bilge Kağan kitabelerinde ‘yukarıda mavi gök, aşağıda yağız yer’ sözleri ile anlamını bulur. Evrenin bütün tezahürlerini gök ve *yir-sub/v*’nun (yer-su: yeryüzü)<sup>20</sup> temsil ettiği birbirine zıt fakat birbirini tamamlayan iki evrensel ‘nefes’ten oluşmuş olarak kabul eden sistem, proto-Türk ve Türklerin belki de en eski kozmolojisiydi. W. Eberhard’ın, çoğunluğunu proto-Türk saydığı Choular’dan (M.Ö. 1059-249) önce, bugünkü Kuzey Çin’e hakim olan Şang Sülalesi döneminde, “Ti” denilen gök tanrısına, doğa güçlerine ve atalara ibadet ediliyordu. Chou kozmolojisi, ‘gök’ ve ‘yer’in temsil ettiği iki ilkeye dayandığı için de *dikotomi* adını almaktadır<sup>21</sup>.

Buna karşılık, Altay ve Yakut *panteon*’unda (Tanrılar grubu) ise, üçüncü bir oluşum veya üçlü bir sistem ortaya çıkmıştır. Bu üçlü sistem gök, yer ve yeraltı şeklinde tasnif edilmiştir. Adı geçen sisteme göre şekillenen evrenin yapısı ile Gök Tanrı (Ülgen) ve tabiat kültlerini bünyesinde barındıran evrensel tarzdaki kadim Türk dini arasında yapısal benzerlikler kurmak mümkündür<sup>22</sup>. Bu üç tabakalı evren imgesinde yeraltı “su” dur ve kutsaldır. İnsanların suda doğüstü bir boyut bulması oldukça eskiye gitmektedir.

Asya’da İslâmiyet öncesi dinler tarafından da geniş ölçüde paylaşılan Şamanist evren kavrayışı, birçok mimari yapıda yer alan havuz<sup>23</sup> *topos*’unu (biçim) anlamak için bir çıkış noktası olabilir. Gök, yer ve yeraltından oluşan üç tabakalı bir açıklama modeline dayanan söz konusu evren kavrayışında, kimi kez yeraltı tabakasının bir göl veya denizle yer değiştirdiği görülür. Bu durumda birbirine paralel üç yatay düzlem olarak tasarlanan evren tabakalarının ortasından geçen ve dünyanın

<sup>20</sup> E. Esin, **Türk Kozmolojisine Giriş**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001, s.19.

<sup>21</sup> **A.e.**, s.19-20.

<sup>22</sup> Çaycı, **a.g.e.**, s.22.

<sup>23</sup> Nâsırî, *Fütüvvetnamesi*’nde, Ahi Asitânesinin (dergah, eşik), dört yanı açık, geniş avlulu ve havuzlu olması gerektiğini belirtmektedir. M. S. Sarıkaya, **XIII-XVI. Asırlardaki Anadolu’da Fütüvvetnamelere Göre Dinî İnanç Motifleri**, TTKB, Ankara, 2002, s.155.

merkezini belirlediği varsayılan düşey eksen (dünya eksenini), en alt tabakada yer alan su yüzeyinin içine girerek yerin derinliklerine ulaştırır. Olasılıkla bu sanal olgu nedeniyle su ve onun kavranabilir ölçeğe indirgenmiş temsilcileri olan göl ve havuz dünyanın merkezini vurgulama işlevini yüklenir<sup>24</sup>. Budist Uygur tapınaklarının duvar resimlerinde havuz, havuzdan çıkan ağaç ve ağaç üstünde oturan Tanrı figürü sık sık kullanılmıştır<sup>25</sup> (**Resim 3**).

Kadim Türk inanışlarındaki merkez simgeçiliğinde “dağ” kavramı da önemli bir unsurdur. Çünkü dünyanın merkezinde, yerle göğün birleştiği “Kutsal Dağ” bulunur, ayrıca, her tapınak ya da saray ve biraz daha geniş bakarsak her kutsal ev “Kutsal Dağ’la” özdeşleştirilir ve böylece “merkez” olur<sup>26</sup>. Dağ göğe yakındır ve bu nedenle çift yönlü bir kutsallığa sahiptir: bir yandan aşkın mekânın simgesini paylaşır (“yüksek”, “dikey”, “yüce” vb.). Öte yandan atmosfer *hiyerofani*’lerinin (kutsal ifade eden şey) kendilerini gösterdikleri en uygun yerdir ve bu nedenle tanrıların evidir. Ural-Altay halklarının merkezî dağı Sumeru’dur ve zirvesinde kutup yıldızı bulunmaktadır<sup>27</sup>.

Uygur devrinden bir Budist külliye olan Bezeklik’de, en eski tapınaklardan 25 numaralı yerde, (VIII-IX. yüzyıl?), gökyüzünün bina şeklinde tasviri yani bir gök tapınağı resmi bulunmuştur. A. von Grünwedel, bu resmin Sumeru Dağı’nın tasviri olduğunu ileri sürmüştür<sup>28</sup>(**Çizim 3**).

<sup>24</sup> İran’da 1960’da başlayan arkeolojik kazılarla yeniden gün ışığına çıkarılan Taht-ı Süleyman ateş tapınağının tasarımında, önündeki kutsal gölün eksenini belirleyici olmuştur.. Ayrıca, Arifi’nin **Süleymanname**’sinde İranlı bir dünyadan seslenen hükümdar İran’a karşı kazandığı zaferin sergilendiği minyatürde Kanuni’nin dünya egemenliğini simgeleyen cam-ı cihannüma, ardından bir eyvan ve önünde Selimiye’deki gibi kare bir çerçeve içinde yer alan sekizgen havuz vardır. G. Akın, “Edirne Selimiye Camisi’ndeki Müezzin Mahfili”, **Türk Kültüründe Sanat ve Mimari**, İstanbul, 1993, s.10, 13. Havuz *topos*’unu, Budist Türk duvar resimlerinde de sıkça görmekteyiz. Bu havuzdan çıkan ağaç yine, Türk-İslâm sanatında havuz toposu gibi sıkça kullanılmış ve sembolik bir anlam kazanmıştır.

<sup>25</sup> E. Esin, “Bezeklik Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak”, **Türkiyemiz**, S. 37, İstanbul, 1982, s. 4-5.

<sup>26</sup> Eliade, **a.g.e.**, s.114.

<sup>27</sup> **A.e.**, s.360.

<sup>28</sup> A. von Grünwedel, **Alt-Kutscha**, Berlin, 1920, fig.56. Ancak Emel Esin’e göre, bu yapının şekli ne Sümeru dağı hakkındaki Budist metinlere, ne de Uygur sanatında yaygın olan Sumeru resimlerine benzemektedir. Bu Uygur resminde, Türkçe kozmolojik metinlere uygun olarak,



Yüksek bölgeler kutsaldır. Göğe yakın olan her şey aşkın olana farklı olana farklı yoğunluklarla bulaşır. “Yükseklik”, “üstünlük” aşkın yani insanüstü olanın özellikleridir. Her “yükselme” belli bir seviyeden kopuştur, öteki dünyaya geçiştir. “Yüksekliğin” kutsal olmasının kaynağının, göğün üst katmanlarının kutsallığı ve kutsal gök olduğu açıktır. Sonuç olarak yükselme ritüelleri ile, dağları aşarak ya da merdivenleri(bazen bu kayın kütüğü veya ip olabilir) çıkarak kutsanma, ibadet eden insanın gökle bağlantılı yüksek bir yere dahil olması koşuluyla geçerlidir. “Yükselme” simgelerinin çeşitliliği ve zenginliği, yalnız görünüşte karışıktır; bir bütün olarak bakıldığında, tüm ayinler ve simgeler, “yüksekliğin” kutsal olmasıyla, yani göğün kutsallığıyla açıklanmaktadır<sup>29</sup>.

Choular göçebe olmaları nedeniyle, evreni, silindir gövdeli ve kubbeli bir otağa ya da üstünde otağ veya şemsiye bulunan iki tekerlekli bir arabaya benzetmişlerdir. Oğuz Kağan, “gök çadırımız, Güneş bayrağımız olsun” diyerek, mikro hacimdeki çadırı, makro hacimli gök kubbeye, yani kozmik hiyerarşinin en önemli birimini oluşturan gök kavramına yüceltmiş olmaktadır. Bununla birlikte, “güneş bayrağımız olsun” temennisi, ısı ve ışık kaynağı olan Güneş’i, beşeri bir varlıkla (kendi varlığı ile) birleştirmek istemektedir. Hatta Türk yöneticileri “gökler kanı” veya “gökler hanı” gibi sıfatlar ile nitelendirilmekteydi. Chou dönemi ve sonrasındaki bazı Çin inançları kısmen yeni şekillerde Göktürk (550-745) ve Uygur (745-1212) kağanlıkları dönemi Doğu Türklerinde de varlığını sürdürmektedir, ve evren (belki gök kubbe) silindir ve kubbeli hükümdar otağına benzetilmektedir<sup>30</sup>. Gök kubbenin yeşil-mavi firuze,

---

gök binâsı, unsurların beş <tilgen>ine (felek’ine) isabet ettiği anlaşılacak beş katlı olarak tasarlanmıştır. Kâinat, üst-üste, şu kısımlardan müteşekkil biliniyordu ve bu düzen Bezeklik resmine yansımıştır. <yiri altın tamuğ> (yer altı cehennem), üstte, yeryüzü ile gök arasında, unsurların <tilgen>leri (felekleri). Unsurlar topraktan başka, su, maden, yel ve ateş idi. Çin gök tapınağındaki gibi, resimde de, beş unsura işaret, beş kapı vardır. E. Esin, “Türklerde Gök Tapınağına Dair”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, XII, İÜEFB, İstanbul, 1982, s.35-61.

<sup>29</sup> Eliade, **a.g.e.**, s.360.

<sup>30</sup> Osmanlı minyatürlerinde, hükümdar bazen otağ içinde, bazen de otağ şeklinde bir kubbe altında resmedilirdi. Kubbealtı veziri hükümdarın yakın vezirlerine denilirdi. M. S. Kütükoğlu, “Minyatürlerde Divan-ı Hümayun ve Arz Odası”, **Tarih Enstitüsü Dergisi**, S.16, İÜEFB, İstanbul, 1998, s.47-68. Celaluddin Rumi, Mesnevi’de, otağlarını gökyüzüne kuran velilerden bahseder. Bu da, insan ve çadır arasındaki manevi bütünleşmenin bir göstergesidir. E. Esin, “Eurasia Göçebelerinin Sanatı” **Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi, Ankara (19-24 Ekim 1959)**, TTKB, Ankara, 1962, s.171. M. VII-VIII. Yüzyıllarda Pencikent duvar resimlerinde Türklerin ölmüş hükümdarları kubbeli tahta köşk içinde yakma adetlerini gösteren

yıldızların beyaz yeşim<sup>31</sup> taşından olduğu anlatılıyordu. Gökyüzünün, çok katlı ve çeşitli *ordu*'ların (hükümdar ikametgâhı), *ükek*'lerin (kule) ve kapı eşiklerinin bulunduğu bir yapı olarak geçen resmi de, Çin etkisine ve Budist veya Maniheiz astrolojisinin etkisine bağlanabilir. Yeryüzü ise, denizler içinde yüzen dört köşe bir düzlük olarak anlatılıyordu. Türkler'de de, kutsal sayılan ve gök ve yer tanrılarına ibadet edilen dağlar hakkındaki düşünceler çok eskiydi. Gök kapısının yeri kuzeybatı yerinde tarif edilmekteydi. Bir Uygur metninde ise evren otağ şeklinde düşünülüp, otağın ortasındaki ağaç sütuna benzeyen, fakat sekiz köşeli oluşuyla dört ana yön ve dört ara yön kavramına da işaret eden, *yiti erdinilig*<sup>32</sup> (yedi cevherli) bir *sırık*'un (sırık, sütun) sular üstündeki yeryüzünü desteklediği ifade ediliyordu. Evrenin eksenini sekiz köşeli sütun, Hint kozmolojisinin eski bir düşüncesi<sup>33</sup>.

Kadim Türk inancında kutsal mekân kavramı, evren imgesi ile yakından ilgilidir. Bu imge gök, yer ve yeraltının yatay birer düzlem olarak, birbiri üzerinde durduğu, üç tabakalı evren tasarımıyla kaynaklanır. Tabakalar arasında düşey geçiş için, her düzlemde birbirinin izdüşümünde yer alan birer delik bulunur. M. Eliade'nin "*axis mundi*" adıyla vurguladığı dünya eksenini, bu deliklerden geçen ve böylece üç tabakayı birbirine bağlayan yapıntısal bir eksendir. Tanrısal gerçeklikle iletişimin dolaysız ve kolay olduğunu varsayan Şamanlık dönemi insanına göre, "kutsal olan", yeryüzünde belirlemek için, sözü edilen eksen boyunca sıralanan geçitleri kullanır. İnsan, herhangi bir mekânın kutsallıkla dolu olduğunu sezerse, oraya mutlaka bu dünyadan olmayan doğaüstü bir güç geldiğini düşünür. Bu doğaüstü gücün gelebileceği iki yer vardır; ya gök, ya da yeraltıdır. Bu nedenle kutsal mekânın, dünya eksenini içermesi gerekir.

---

tasvirler vardır. E. Esin, "Fârâbî'yi Yetiştiren Kengeres Türk Muhitinin Kültür ve San'atı", **İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi**, C.VI., S.3-4, İÜEFB, İstanbul, 1976, s.104.

<sup>31</sup> Kanuni Sultan Süleyman'ın türbesinin kubbesinde yıldız gibi parlayan taş süslemeleri ve hükümdarın lahdi eski Türk kozmolojisindeki "evrenin kubbesi ve merkezinde yer alan hükümdar" düşüncesinin Osmanlı Mimari süslemesinde devamına ve Hükümdarın döneminde egemen olan kuvvet, ihtişam ve merkezî otoritenin gücüne bir örnek olabilir.

<sup>32</sup> Bu rakam sembolizminin, İslâmiyet'ten sonraki Türk kültüründe de devam ettiğini görmekteyiz. Örneğin, fütüvvetnamelerde görülen dîni inanç motiflerinden birisi de rakamlardır. Sarıkaya, **a.g.e.**, s.112-116. B. Tanman, "İstanbul Merdivenköyü'ndeki Bektaşî Tekkesi'nin "Meydan Evi" Hakkında", **Semavi Eyice Armağanı, İstanbul Yazıları**, TTOK, İstanbul,1992, s.326. B. Tanman, "Osmanlı Dönemi Tarikat Yapılarında Sufî İnançlarının ve Simgelerinin Yansımaları", **Sanat ve İnanç**/2, MSÜGSF, s.265-280.

<sup>33</sup> E. Esin, **Türk Kozmolojisine Giriş**, Kocabacı Yayınevi, 2001, İstanbul, s.41.

Kimi kez de bu eksen ulu bir ağaç olarak düşünülür. Dünya veya Hayat ağacı<sup>34</sup> olarak adlandırılan bu kozmik ağaç, görüldüğü her yerde Şamanlık inanç sistemine, onun kutsal mekân kavrayışına ve kademeli evren tasavvuruna gönderme yapar. Örneğin yerin göbeğinde, dalları Bay Ülgen'in evi göğe kadar uzanan dev bir köknarın, dünyanın en yüksek ağacının yükseldiğine inanılırdı. Şaman göğe çıkarken, mistik yolculuğu sırasında dokuz ya da yedi basamaklı bir ağaca tırmanır. Genelde bu yolculuğu, yedi basamaklı kutsal bir direk üzerinde gerçekleştirir ve bu direğin dünyanın merkezinde bulunduğu varsayılır. Kutsal direk ve ağaç, evrenin merkezinde bulunan ve dünyayı taşıyan kozmik direklerle örtüşen simgelerdir. Altaylılar, tanrıların atlarını bu kozmik direğe bağladıklarına ve gökteki takımyıldızlarının bu direğin etrafında dolaştığına inanırlardı<sup>35</sup>.

Nicelik açısından gökyüzünün en kalabalık grubunu teşkil eden gezegen veya yıldız topluluğu, Güneş ve Ay'a nazaran daha fazla ilgi kaynağı olmuş, fonksiyonel bir kabul görmüştür. Bu yıldızlar içinde Demir Kazık (kazuk) a benzetilen kutup yıldızı, gök kubbenin yegane hakimi durumundadır. "Altun kazık" veya "Demir kazık" olarak adlandırılan kutup yıldızı ile ilgili çeşitli mitolojik hikâyeler üretilmiştir. Bunlardan biri, kutup yıldızının, gök hükümdarının sarayı oluşudur. Yine, kutup yıldızı, Oğuz Destanı'nda, ışıktan çıkan kadının başında taç olmuştur<sup>36</sup>. Böylece, gökyüzünün merkezi olan kutup yıldızı, dolaylı yoldan Oğuz Kağan'a intikal ettirilmiş bulunmaktaydı. Bu sayede, Oğuz Kağan'ın bizzat kendisi merkez durumuna gelmiş olup, yer ve gök arasındaki bağlantıyı temin eden kozmik nokta ya da gücün kaynağı olmaktadır. Göğün, kutup yıldızı etrafında döndüğü sanılıyordu. Gök kubbenin, kutup yıldızı etrafında yıllık dolanımının yanında, ayrıca birde yıldızları taşıyan gök çarkının döndüğü varsayılıyordu. Bu kavramın çok eski olduğu, Baykal Gölü'nde bir adada bulunan ve üzerinde yıldız adlarının yazılı olduğu ve VII.-IX. yüzyıllara tarihlendirilen bir "çıkırık"tan anlaşılmaktadır. Türkçe "yetiken" (yedi hanlar) denilen, Büyük Ayı takım yıldızı hükümdarın arabası sayılıp,

<sup>34</sup> Kadim Türk inanışlarında çeşitli ağaçlar (kayın, meşe, köknar) kutsaldır. Bazı fütüvvetnamelerde, fütüvvet bir ağaç olarak tasvir edilir. Sarıkaya, **a.g.e.**, s.110-111.

<sup>35</sup> Eliade, **a.g.e.**, s.232, 296-297, 362.

<sup>36</sup> Çaycı, **a.g.e.**, s.24.

kutup yıldızına bağlı olarak gökyüzünde dairesel şekilde hareket ettiği ve yıllık takvimi belirlediği kaydedilmiştir<sup>37</sup>. Yetiken'in yıllık hareketi boyunca da, her on iki ayın belirli bir gününde bin mum yakarak ayin yapma geleneği vardı. Çin'de milat sırasında mezarlarda yapılan taş kabartmalarda Yetiken, bir tanrının bindiği araba şeklinde resmedilirdi. Güneş ve Ay tanrılarının da arabayla döndüğü sanılırdı.

Sürekli hareketin veya zamanın kaynağı durumunda olan ve genellikle dairevi bir form şeklinde algılanan gök çarkına Kaşgari "kök çığrısı", Yusuf Has Hacib ise "tezginç" (dönen) demektedir<sup>38</sup>. Arapça'da ise falak (felek) kelimesi ile anlamını bulmuştur. Yusuf Has Hacib'e göre, bu dönüş eylemini gerçekleştiren güç, çifte ejderdir<sup>39</sup>. Bu hareket sayesinde sıcaklık, soğukluk, kuruluk ve yaşlık olarak vasıflandırılan dört unsur ortaya çıkmaktadır. Türk-İslâm sanatında motif olarak sıkça kullanılan "gök çarkı", genellikle; astral araba tekerleği şeklinde olup ya çok kollu yıldız şeklinde veya açılmış gül şeklinde ve bir merkezden çıkan oklar ile çoğunlukla Güneş'e işaret etmektedir<sup>40</sup>. Ejder tasviri ise natürizmden<sup>41</sup> gelmektedir ve dünya nizamında doğuyu ve gök kubbeyi temsil eder. Ejder yıldız manzumesinin gök kubbenin tepesine yükseldiği an yaz mevsimi olarak kabul edilir. Bunun için yaza geçiş günü olarak kabul edilen zamanda gök/ejder bayramı kutlandığı, bu zamanın ise yedinci ay olduğu Çin tarihlerinde kaydedilmektedir<sup>42</sup>. Bu şekilde gök kubbe, gök çarkı ve bunların simgelerinden olan gök ejderi, Türkçe ifadesiyle *Kök-luu*<sup>43</sup> veya Evren<sup>44</sup>, hem göksel mekânın, hem zamanın simgesi olmaktadır. **Kutadgu Bilig**'de Uygurların *Kök Luu*'sına "Evren" denmektedir. Evren, burçlardan oluştuğu belirtilen felek çarkına sarılmış bir ejderdir.

<sup>37</sup> E. Esin, **Türk Kozmolojisine Giriş**, İstanbul, 2002, s.41.

<sup>38</sup> Esin, **a.g.e.**, s.43.

<sup>39</sup> **A.e.**, s.39-43.

<sup>40</sup> Çaycı, **a.g.e.**, s.23.

<sup>41</sup> Tabiata, yani dağlara, sulara, ağaçlara tapma dini. C. E. Arseven, "Natürizm", **SA**, C.3, MEBY, İstanbul 1983, s.1500.

<sup>42</sup> A. Öztürk, **Ötüken Türk Kitabeleri**, MEBY, Ankara 2001, s.162.

<sup>43</sup> E. Esin, "Evren" (Selçuklu San'atı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşe'leri), **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, I, 1969, TTKB, Ankara, 1970, s.167.

<sup>44</sup> **A.e.**, s.167.

Ortaçağ edebiyatında da şairlerin en çok tercih ettiği astral terimlerin arasında felek kelimesi öncelikli sırayı almaktadır. Felek terimi “yıldızların döndüğü yer” anlamını taşımakla birlikte; Ay, Güneş ve diğer gezegenlerin yer aldığı yedi (bazen bu sayı dokuz olabilmektedir) şeffaf küre ya da halka olarak tasavvur edilmiştir. Biruni’ye göre felek; daire kelimesi ile eş anlamlıdır. Felek kelimesi hareket halindeki bir dairenin yerine kullanılmıştır. Fahreddin Razi’ye göre; dönen her şey felektir. Ancak, feleğin bir gök cismi olmadığını gezegenlerin dönüş yeri olduğunu ileri sürmüştür. Felek kelimesi çoğu zaman sıfır, dünya, devran, baht, kader anlamlarını içine almaktadır. Edebi eserlerde mecazi anlamlarla yüklü bir çok felek tasvirleri yer almaktadır<sup>45</sup>.

Türkler Güneş ve Ay’ı içinde buldukları tabii hayatın doğal bir parçası olarak kabul etmişler ve onları işlevsel hale getirmişlerdir. Mesela, Güneş’e “ana”, Ay’a “dede” gibi sıfatlar yüklemişlerdir. Böylece, Güneş’i dişi, Ay’ı ise erkek olarak cinsi kategorilere tabi tutmuşlardır. Hunlar’a göre, Ay batının, Güneş doğunun sembolüdür. Göktürkler’e göre, Ay kuzeyin, Güneş güneyin sembolüdür. Uygurlar’a göre ise, Güneş ve Ay dünyanın merkezi durumundaki Altın Dağ’ın etrafında günlük deverana devam etmektedir. Güneş kırmızı bir disk, Ay ise beyaz bir disk şeklindedir. Güneş kültü, Hunlar zamanında, hükümdarın sabahları çadırından dışarı çıkarak yeni doğan Güneş’i selâmlamasıyla ifadesini bulmuştur.

Güneş, Ay ve gezegenler, şaman davullarında ve elbiselerinde yuvarlak rozetler şeklinde tasvir edilmiştir. Güneş *piktogram*’larından (resim-yazı işareti) birisi de, ortası tek nokta şeklindeki daire formudur<sup>46</sup>.

### 1.3. Türk İslâm Dönemi

Türklerin ilk dini olan gök, yer ve atalar dini, *universalist* (evrenselci) bir sistem olması sebebi ile, *universalizm* (evrenselcilik) veya *universizm* diye adlandırılmıştır. Başlangıcı mîlattan önceki binyılda, Kuzey Çin’de devlet kuran (M.Ö. 1050-249) proto-Türk

<sup>45</sup> Çaycı, a.g.e., s.34-35.

<sup>46</sup> A.e., s.24.

sayılan (Çinliler'in Chou dediği) boylar devrindedir. Evreni, gök ve yer olmak üzere, birbirini tamamlayan iki prensibe isnat eden, tarihçilerin “*Universalist Dikotomi*” (Evrensel İki İlkeli Sistem) adını verdiği kadim dinlerinden başka, Orta Asya’da yaygın bulunan milletlerarası dinlere ve yabancı medeniyetlere giriyorlardı. Türklerin girdiği diğer uluslararası dinlerin başlıcaları, Türkler arasındaki önem sırasına göre; Budizm (Türkçesi: Burkan dini), Maniheizm, Taoisim, Mecusilik (Türkçesi: Mogoç), Hıristiyanlık ve Musevilik olmuştur. Bütün bu dinler, farklı derecelerde, kültürümüzde izler bırakmışlardır. Fakat VI. ve X. yüzyıllarda, Türkistan Türkleri arasında en yaygın bulunan dinin Budizm olduğu anlaşılmaktadır. İkinci derecede önemli olan Mani dini ise, Türk muhitinde, Budizm etkisinde kalmıştır. Böylece, VIII. yüzyılda İslâmiyet, İran şehirlerini aşır Türkistan’a ulaşınca, karşısında bilhassa Budizm’i karşılaşmıştır<sup>47</sup> .

Tarihlerde Hâkânî Türk veya Afrasiyab-oğulları adını taşıyan ve Göktürk kağanlarından geldikleri anlaşılan, bugünkü tabir ile Karahanlı sülalesi, 893’de Batı Türkistan’ı Samaniler’e terk etmek zorunda kalmışlardır. Kaşgar’da Hâkânî Türk devletinin ve onun idaresindeki çok sayıda Türk boylarının, İslâm’ı kabulü Türk kültür tarihini n akışını değiştirmiştir. Kaşgar Budist kültürünün merkezi idi. Buna karşılık, İslâm’a girmeyen Uygurlar ile Müslüman Türkler’in savaşı, savaş meydanlarında olduğu kadar, kültür sahasında da devam etmiştir. Hâkânî Türk uygarlığı, Budizm inancı çerçevesinde geliştirdikleri Türk dilinde bir edebiyat ve Türk geleneğinde bir sanattan dolayı Türk dünyası içinde önemli bir konuma sahiptir.

Mevcut kültür ve sanat, İslâmiyet’i seçen Türk devletlerinde izlerini devam ettirmekteydiler. Örneğin, Yusuf Has Hacib ve Kaşgarlı Mahmud gibi Türk yazarları, İslâm öncesi putlar ve rahiplerden bahsederken Buda ile Budist rahibi adlarını, ayrıca, kozmolojiyi yansıtmaya çalışırken Budist tabirleri kullanmışlardır.

Hâkânî Türkler’in İslâm uygarlığına getirdikleri yenilikler, bilhassa Budist kültürün IX-X. yüzyıllarda vardığı gelişmelerden esinlenmişti. Yusuf Has Hacib’in eseri **Kutadgu**

<sup>47</sup> E. Esin, “Türk Kültür Tarihinden Bir Safha Mîlâdi Sekizinci Yüzyılda Türkistan’da İslâmiyetin Burkan Dîni ile Karşılaşması”, **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, I, 1969, TTKB, Ankara, 1970, s.232.

**Bilig**'de ifade edilen hükümdar ülküsü, *universalizm* ve Budist öğretinin safhalarından geçmiş bir tarzda olmakla beraber, Türk geleneğine de sadık kalmıştır. **Kutadgu Bilig**'de hükümdar şahsiyetini temsil eden Kün-toğdı İlik eski Türk geleneğinde kut sahibidir. Semavi bir ejderin (evren) harekete geçirdiği felek çarkının kutlu bir anında, hükümdar kut sahibi olmuştur. Burada, eski gök dini ve "Kök-luu" adını taşıyan semavi ejder manzumesinin, gök timsali olmuş bulunduğu devrindeki inançların bir yeni biçimi görülür. Ayrıca, **Kutadgu Bilig**'teki kozmolojik simgeler hala Çin-Türk ve Budist tasavvurlarına sadıktır. Kutadgu Bilig'te yer-su düz bir sahadır. Bu sabit mekân etrafında gök ejderi Evren, güneş, ay ve yıldız burçlarını taşıyan çarkı çevirmektedir. Kadim Gök dinî inanç motifleri Türk İslâm dönemi edebiyatının yanı sıra sanatta da kullanılmıştır<sup>48</sup>. Hatta bunlar Türk İslâm sanatının kilit taşlarıdır, denebilir.

Bununla beraber, çiçek, bitkisel ve geometrik formlar süsleme sanatında egemen olmuştur. Budist Türk sanatında kutsal bir çiçek olan lotus, Osmanlı dönemi Türk sanatında da kullanılmıştır. Elinde lotus tutan Tanrı veya hükümdar figürü, Osmanlı minyatürlerinde, elinde gül tutan hükümdar figürüne esin kaynağı olmuştur. Burada, gül<sup>49</sup>, lotus çiçeğinin Budist Türk sanatında almış olduğu sembolik anlamın, Osmanlı dönemi Türk sanatında eşdeğeri niteliğindedir. Lotus çiçeği, Orta Asya mitolojisinde yeniden doğuşun, Nirvana'ya ulaşmanın çeşitli tanrıların (Buda'nın) ve Güneş'in sembolüdür. Mutlak temizliği ifade eden ve sonsuz bir ışık olarak tasavvur edilen lotus çiçeği Türk mitolojisinde önemli bir yere sahiptir.<sup>50</sup>.

Yazı ile karışık bitkisel, geometrik, bazen figüratif şekillerden oluşan süslemeler, motifler birbirine tamamen karışmamak ve ayrı durmakla beraber değişik bir dekor teşkil etmiştir. Bu motifler Türkistan geleneğinde mevcut bütün tekniklerde, duvar

<sup>48</sup> **Kutadgu Bilig**'de, Hükümdar, koruyan, yediren, giydiren, milli töreyi savunmak için zekasını ortaya koyan, insan-üstü vasıfları olan Bilge Kağan'a denk bir hayırlı şahsiyettir. E. Esin, **İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Târîhi ve İslâma Giriş**, İÜEFB, İstanbul, 1978, s.167.

<sup>49</sup> Türk-İslâm sanatı'nda gül, bazen Peygamberin timsali olarak görülmüştür. E. Esin, "Eurasia Göçebelerinin Sanatı" **Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi, Ankara 19-24 Ekim 1959**, TTKB, Ankara, 1962, s.170. Ayrıca, Osmanlı Minyatürlerinde, Osmanlı padişahları elinde gül tutar şekilde resmedilmişlerdir. C. Aksudoğan (Yayına Hazırlayan), **Fatih Minyatürleri**, İBB, Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı, İstanbul, 1997.

<sup>50</sup> Y. Çoruhlu, "Türk Sanatı'nda Hale", **Dokuzuncu Türk Sanatları Kongresi Bildiriler**, C.I, KBY, Ankara, 1995, s.577-583.

kaplamalarında, tahta ve maden işlerinde kullanılmıştır. Hâkânî Türkler'in İslâm sanatına İslâm dışı bir katkısı da bazı figüratif şekiller olmuştur<sup>51</sup>.

İlk islâmi yapıları, IX.-X. yüzyıllarda Budist kültürün egemen olduğu yerlerde (Kaşgar), Budist abidelerin kalıntıları üzerine kurulmuştur. İslâm Öncesi Türk mimarisinde, gökyüzünün mikro ölçeğe indirgenmiş, yeryüzündeki izdüşümü olan kubbe, Türkler'e özgü olmamasına rağmen, Türkler'in gerek yapılarındaki kubbe ile, gerekse yurt çadırlarının kubbe biçimindeki örtü sistemleri ile ilgili olmaları çok gerilere dayanır<sup>52</sup>. İslâmiyet'le beraber bu bağlantı daha da kuvvetlenir. Özellikle Osmanlı mimarisinin kimliğini oluşturma da temel unsur olmuştur, denilebilir.

İslâm Öncesi Türk sanatında bu kubbelerin iç süslemelerinde göbekte daire motifi, ve bu motiften eteklere doğru sekiz veya dokuz dilime ayrılmış ışınsal bir düzenleme görülür. Her bir dilimin arasında kutsal kimlik sahibi figürler bağdaş kurmuş şekilde veya ayakta resmedilmişlerdir. Bitki ve çiçek motifleri de bu düzenlemenin ayrılmaz bir parçasıdır. Kızıl'da Uygur Budist tapınağına<sup>53</sup> ait kubbeye bu süsleme programının uygulandığını görürüz. Bu örneklerin, Osmanlı mimarisindeki kubbe süsleme programına örnek teşkil ettiğini söyleyebiliriz. Ancak, Kızıl'da ki tapınağın kubbe dilimlerinin arasındaki kutsal kimlik sahibi figürlerin yerini Osmanlı mimarisindeki bitkisel ve geometrik süslemeler almıştır.

---

<sup>51</sup> E. Esin, **İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Târîhi ve İslâma Giriş**, İÜEFB, İstanbul,1978, s.170.

<sup>52</sup> Mustafa Cezar, "Türk Mimarisinde Kubbe", **Türkiyemiz**, S.27, İstanbul 1979, s.32.

<sup>53</sup> A. von Le Coq, **Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien**, Berlin 1933, tafel.22.



## 2. OSMANLI MİMARİSİNDE AHŞAP TAVAN GÖBEKLERİNİN KULLANIM ALANLARI

### 2.1. Dinî Mimari

#### 2.1.1. Camiler ve Mescitler

Mircea Eliade'e<sup>54</sup> göre bütün kutsal yapılar (tapınaklar) evreni simgeler: Çeşitli katları ya da terasları, "göğün katlarıyla" ya da "kozmetik düzeylerle"<sup>55</sup> özdeşleştirilir. Her kutsal mekân aslında bir merkezdir, ayrıca, kutsal mekân asla insan tarafından seçilmezler, yalnızca onun tarafından "keşfedilirler"; başka bir deyişle, kutsal mekân kendini insana bir biçimde gösterir<sup>56</sup>. Bu inanç sistemi kadim Türk toplumlarında da hakimdi ve Türk-İslâm sanatının şekil almasında etkili olmuştur. Ayrıca, Hâkânî Türklerin, Kaşgar'da ilk İslâmi yapılarını, Budist abideler üzerine kurarak bazı mimari gelenekleri ve içerdikleri sembolik anlamları da daha sonraki Türk devletlerine aktarmışlardır<sup>57</sup>.

Türklerin yerleşik hayata geçtikleri döneme ait en eski şehir örneği veya örneklerinden biri, Orta Asya'da Chou Havzası'nda kurulmuş Ak-beşim şehridir. Ak-beşim şehirde birbirini üzerine eklenmiş dört kültür katı tespit edilmiştir. Birinci kat V.-VI. Yüzyıla, dördüncü kat ise IX.-X. yüzyıla aittir. Ak-beşim, kale, şehristan ve rabad isimleriyle anılan üç bölümden meydana gelmiştir. Merkezde soyluların ve zanaat faaliyetlerinin toplandığı şehristan yer alır. Tapınağın da merkezde, şehristanın içinde yer aldığı anlaşılmaktadır. Türk bölgelerinde

---

<sup>54</sup> Eliade, **a.g.e.**, s.360.

<sup>55</sup> Gök-yer-yer altı(su). Günkut Akın'a göre bu sembolik düşüncenin mimaride somutlaştığı yapı, Edirne Selimiye Cami kubbesi ve merkezdeki havuz imgesidir. G. Akın, "Edirne Selimiye Camisi'ndeki Müezzin Mahfili", **Türk Kültüründe Sanat ve Mimari**, 1993, İstanbul, s.10-13.

<sup>56</sup> Hz. Peygamber'in, Medine'de inşa edilecek ilk mescidi, devenin çöktüğü yere yaptırması. M. Ağırman, **Hz. Muhammed (s.a.v.) Devrinde Mescid ve Fonksiyonları**, Ravza Yayınları, İstanbul, 1997, s.34-35.

<sup>57</sup> E. Esin, **İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Târîhi ve İslâma Giriş**, İÜEFB, İstanbul, 1978, s.46.

İslâmiyet'in yayılması ile birlikte, genellikle şehristanın merkezinde, büyük bir cuma camii inşa edilmeye başlamıştır<sup>58</sup>.

Osmanlı mimarisinde, mescit veya cami evrenin yeryüzündeki temsilidir. Birçok sembolik anlamlar yüklenmiş bu mekânlar, Arap mimarisindeki cami örneklerinden farklılık arz etmektedir. Mihrap, minber, minare gibi öğelerin VIII. yüzyılda tamamlanmasından sonra, caminin gelişim çizgisi ülkeler ve toplumlara göre değişen ve oldukça büyük farklılıklar gösteren sürekli bir arayış çabası olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla kilisenin durağan denilebilecek planlamasına karşın, cami planlaması tarih içinde geniş bir çeşitlilik sunar. Daha XII. yüzyılda İran'da inşa edilen camilerin planlaması dört eyvanlı avlu şemasını gösterirken, Kuzeypatı Afrika ve Endülüs Emevi sanatı bir standart şemaya ulaşmıştır. Bu şema, mihrap doğrultusu bir nefle vurgulanmış, çok sütunlu bir holden (hipostil mekândan) ibarettir<sup>59</sup>.

Buna karşılık, Osmanlı döneminde, Türkiye'de caminin gelişimi neredeyse XIX. yüzyılın sonuna kadar süren bir evrim çizgisi izler. Anadolu, çok ayaklı şemadan başlayarak, Klasik Osmanlı döneminin sonuna kadar, özellikle strüktürün geliştirilmesi sorunuyla ilgilenmiştir. Bu ilgi nedeniyledir ki, sonuçta Edirne Selimiye Camii'nde en yetkin örneğini veren merkezî kubbeli yapı geleneği, Türkiye'de dünya mimarlığı açısından büyük önem taşıyan bir evrim süreci yaşamıştır<sup>60</sup>.

Günkut Akın'ın yorumuna göre, Kanuni Sultan Süleyman, sütunsuz bir kubbe isteyen dizelerinde<sup>61</sup> “kubbe-i minâ” ya, yani gök kubbeye yönelmiştir. Kanuni'nin bu dizeleri açıkça Kuran'daki Ra'b ve Lokman surelerindeki ayetlere göndermedir<sup>62</sup>.

---

<sup>58</sup> Can, **a.g.e.**, s.17-18.

<sup>59</sup> M. Sözen-U. Tanyeli, “Câmi”, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 2001, İstanbul, s.50.

<sup>60</sup> **A.e.**, s.50.

<sup>61</sup> “Sakf-ı çarh-ı bi- sütuna dud-ı âhumdur sütun  
Zahir olsun bir nazar bu kubbe-i minâyâ bak”  
G. Akın, “Edirne Selimiye Camisi'ndeki Müezzin Mahfili”, **Türk Kültüründe Sanat ve Mimari**, 1993, İstanbul, s.21-23.

<sup>62</sup> “Allah, gökleri, gördüğünüz gibi, direksiz yükseltti” ve “Gökleri gördüğünüz gibi direksiz yarattı.” **A.e.**, s.34.

Ancak, Kubbet-üs Sahra dışında bol sütunlu ve kubbesiz Arap mimarlığına karşın, Osmanlı mimarlığındaki göğe yönelmeyi İslâmiyet bağlamında değil, Osmanlı tarihi bağlamında yorumlamak gerekir<sup>63</sup>.

### 2.1.2. Tarikat Yapıları ve Onlara Bağımlı Türbeler

Tarikat, Allah'a ulaşmak için bir müridin kontrolünde, tasavvufî esaslar içinde belli erkân ve ritüellerin uygulandığı yol ve kurumdur. Tarihi süreç içinde bir takım sebeplerle kurulan tarikatlar, çeşitli yönlerden sınıflandırılırlar<sup>64</sup>. Dinî prensiplerin ışığında kurulan bu müesseseler, zaviye, mevlevîhane, kalenderhane, dergâh, kadirîhane gibi isimler adı altında anılmaktadır. Zikir ve ibadetin yapıldığı ayin mekânları Osmanlı kültür ortamında daha çok “tekke” terimi ile ifade edilmiştir.

Türklerin, İslâm'ı kabulleri sürecinin başlangıcı olan miladi IX. yüzyılın sonlarıyla X. yüzyılın başlarında, tasavvuf düşüncesi hemen hemen sistemleşmiş ve klasik devrini tamamlama noktasına yaklaşmıştı. Türklerin İslâm'a girişinden sonraki devre adeta tarikatlar devresi olmuştur<sup>65</sup>. Türklerin, mistik düşünce açısından tarikatlar üzerinde gösterdikleri varlıkta, kadim Türk inanış ve kültürlerinin izleri görülmektedir.

Örneğin, Asya yeraltı evi, Anadolu'da Bektaşî<sup>66</sup> ayin mekânlarında karşımıza çıkmaktadır. Bazılarında bu delik hala açıktır. Burada, kutsal mekânın tavanındaki delikten göğe ulaşmanın, tüm somutluğuyla algılandığı dönemlerin anısı

<sup>63</sup> Burada yazar göre, Orta Asya Şamanizm'inde yer altı güçlerinden kopma sürecinin başlangıcının İslâmiyet'in ortaya çıktığı döneme gitmekte ve şaman artık yer altı yerine, göğe yolculuk eder. Bunda, İslâm inancından ziyade, mutlakiyet, inanç, geleneksel bağlar, mimarlık gibi birçok olgunun İmparatorluk bağlamında oluşturulup, yorumlanması zorunluluğunun bir sonucudur. G. Akın, “Edirne Selimiye Camisi'ndeki Müezzin Mahfili”, **Türk Kültüründe Sanat ve Mimari**, 1993, İstanbul, s.21-22.

<sup>64</sup> Sarıkaya, **a.g.e.**, s.130.

<sup>65</sup> A.Güzel, **Tekke ve Zaviyelerin İslâm Düşüncesindeki Yeri ve İlgası**, Ankara, 1992, s.IX.

<sup>66</sup> Türk kültürünün Anadolu'da ve Rumeli'de en mühim temsilcileri olan Bektaşilik'te, İslâm Öncesi unsurlar hayatini korumaktadır. Bektaşî inançlarında yaşayan, doğum ve ölüm adetleri, ağaç ve taş inanışları, su kaynaklarının kutsiyeti hep Orta Asya'dan getirilen unsurlardır. A. Pala, “Yesevilikten Bektaşiliğe Türk Müslümanlığı”, **Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi Hoca Ahmed Yesevi Özel Sayısı**, S. 21, C.7, s.855-864.

yaşamaktadır. Bu delikten giren ve odayı projektör gibi dolaşan ışık demeti eski Türk ve Moğol metinlerinde ilahi bir nitelik taşır. Ayrıca bu mekân bir *mirokozmos*'dur; evrenin merkezinde durur ve çevresinde toplanan aileyi dış dünyadan soyutlayarak, onlarda daha kuvvetli bir birlik duygusunun oluşmasına neden olur. Devlet birliğini sembolize etme işlevi taşıdığı da düşünülebilir. Ayrıca, “Tanrı'nın gözü” olarak da tasavvur edilebilir<sup>67</sup>. Yine bazı Bektaşî ayin mekânlarının meydan evinin ortasında bir sütun yükselmektedir<sup>68</sup>. Tamamen sembolik olduğu düşünülen bu uygulamanın, XV. Yüzyıl'da bir türbe de kullanıldığını görmekteyiz. Giresun'un Gökçeali Köyü'nde bulunan küçük bir köy evini andıran, sekizgen, kümbet tarzında, Şeyh İdris Türbesi'nde<sup>69</sup> sekizgen tavanı bir ağaç direk taşımaktadır<sup>70</sup> (**Resim 4**).

Baha Tanman'ın<sup>71</sup> ifadesine göre, bu ayin mekânları, manevi/ebedî âlemle, bunun yansıması olan, maddî/fânî âlemden ibaret sayılan evreni temsil eden bir tür *mikrokozmos* gibi görülür ve simgeler örgüsü aracılığıyla ifade edilirler. Bu birimlerde icra edilen ayinler de, yerleşim düzenleri ve koreografileriyle birçok tasavvufî ve kozmik simgeler ifade eder<sup>72</sup>.

Kaynakların belirlediği kadar, İslâm dünyasında anıtsal mezarı en erken geliştiren ve belki ihraç eden bölge Orta Asya'dır. Kuşkusuz, mezar geleneği bütün Akdeniz bölgesinde olduğu kadar İran'da, Hindistan'da ve bozkır dünyasında da vardı. Fakat

<sup>67</sup> G. Akın, “Tütekli Örtü Geleneği: Anadolu Cami ve Tarikat Yapılarında Tüteklikli Örtü”, **Vakıflar Dergisi**, S. XXII, Ankara, 1991, s.326.

<sup>68</sup> B. Tanman, “İstanbul Merdivenköyü'ndeki Bektaşî Tekkesi'nin “Meydan Evi” Hakkında”, **Semavi Eyice Armağanı, İstanbul Yazıları**, TTOK, İstanbul,1992, s.317-332. G. Akın, “Merdivenköy Bektaşî Tekkesi'ndeki Dünya Ağacı”, **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, S.2, 1989, İstanbul, s.70.

<sup>69</sup> Şeyh İdris, 1386 yılında, yanına kırk mollasını alarak, kendinden önceki Horasan erenlerinin yolunu takip ederek, Buhara'dan batıya doğru yola çıkmıştır. Sultan Murat Hüdavendigâr ile Bursa'da görüşerek, ondan Karadeniz'de İslâm'ı yayma sözü almıştır. Ve bu köye yerleşmişlerdir. Mehmet Fatsa, “Karadeniz'de İlk Dönem Türk Zâviyelerine Bir Örnek: Gökçeali Yatırı ve Şeyh İdrisi Zâviyesi”, **Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, GÜ Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi, Ankara, 2004, s.113-124.

<sup>70</sup> **A.e.**, s.120.

<sup>71</sup> B. Tanman, “Sufî İnançlarının ve Simgelerinin Yansıması”, **Sanat ve İnanç/2**, MSÜGSF, 2004, İstanbul, s.265.

<sup>72</sup> **A.e.**, s.265.

bunun anıtsal mimari örnekleri ilk kez Orta Asya’da ortaya çıkmıştır. Bu durumu bölgedeki İran, göçebe bozkır ve Budist etkileriyle açıklayabiliriz.

Hz. Peygamber’in ve onu izleyenlerin davranışlarına bakılırsa, mezar yapısının ve gömü yerine bağlı aziz kültürünün İslâm’da gelişmemesi gerekirdi. Zaten var olan mezar geleneği, Türk dünyasında tarikatların yayılmasıyla, bu tarikat şeyhlerinin türbeleri de bir tür aziz kültü merkezi olarak inşa edilmiştir<sup>73</sup>. Bağlı olduğu tarikata ilişkin inanç motiflerinin yansımaları türbe yapılarında da görebiliriz.

## 2.2. Sivil Mimari

### 2.2.1. Hanedan Yapıları (Saraylar, Kasırlar ve Köşkler)

İslâm öncesi Orta Asya Türk kültürlerinde yöneticinin ya da hükümdarın bulunduğu yere “*ordu*” adı verilmekteydi. Burası, duruma göre saray ya da ordugâh olabiliyordu. Bu yönetim birimleri, iç içe surlu bölümlerden oluşmakta ve surlu mekân anlamına gelen “*ordu-balık*” ya da “*ordu-kent*” denilmekteydi<sup>74</sup>. Bu kuruluş şeması, Osmanlı saray mimarisine de örnek teşkil etmiştir.

Karahanlı sarayları hakkında çok sayıda kaynak bilgisi bulunmamaktadır. XI-XII. yüzyıla tarihlenen Gazneli ve Selçuklu sultanlarının da kullandığı Tirmiz Sarayı geniş bir alana yayılmasıyla içinde pek çok mimari unsuru barındırdığı bilinmektedir. Bu da daha sonraki Türk saray mimarisi için örnek ve sentez bir anıt olarak değerlendirilebilir<sup>75</sup>. Gazneliler’in sarayları Türk saray mimarisinin örnekleri arasında sayılmaktadır. Bust kentinde yer alan Leşkeri Bazar Sarayı daha önceki saray örneklerinde olduğu gibi geniş bir alana yayılmış çeşitli yapılardan meydana gelmekteydi. Gazne şehrinde Sultan III. Mesud’un sarayı da son yıllardaki kazılarda meydana çıkarılmıştır. Bu sarayda daha önceki örneklerde olduğu gibi belli bir plan

<sup>73</sup> D. Kuban, **Batıya Göçün Sanatsal Evreleri (Anadolu’dan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları)**, Cem Yayınları, İstanbul, s.148-149.

<sup>74</sup> M. Sözen, **Devlet’in Evi Saray**, İstanbul 1990, s.18.

<sup>75</sup> A. Altun, **Ortaçağ Türk Mimarisinin Anahatları İçin Özet**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1988, s.14.

içinde pek çok mimari mekândan, köşe kulelerinden ve sur duvarlarından oluşmaktaydı<sup>76</sup>.

Sonraki Türk saraylarında olduğu gibi konum ve manzara bakımından oldukça güzel bir görünüme sahip olan bu saray yapılarının göze çarpan diğer bir özelliği de süslemeleridir. Leşkeri Bazar Sarayı'nda yer alan fresklerin VIII. ve IX. yüzyıl Uygur freskleri ile benzerliği dikkati çeker<sup>77</sup>.

Hanedan yapıları içinde, saray hükümdarların, padişahların içinde oturdukları mükellef konutlardır. İslâm öncesi Türk kültüründe hükümdarın evi, hem maddi hem de manevi unsurlar içermektedir. Türklerin ilk dinlerinden sayılan *Dikotomik Universalizm*'in evren kavrayışına göre, Türkler, kâinatın merkezini kendi *ordu*'larında (hükümdarlık merkezi) görmekteydiler. Hükümdarlık merkezi dört yönün birleştiği yer olmakla dünyanın merkezi sayılmaktaydı. Göğün zirvesi olan kutup yıldızının altında, "yer-su" sahasında, yüksek bir dağ veya dağ timsâli set üstünde, dünya hükümdarının surlu şehrinin ve köşkünün bulunduğu tasavvur edilmekteydi<sup>78</sup>. Hükümdar merkezli devletin gücü, bu mimari yapının büyüklüğü ve ihtişamıyla eşdeğerdir. Bu düşünce yapısı Osmanlı dönemi hanedan yapılarında da devam etmiştir.

Osmanlı Devleti'nde hükümdarların devlet başkanı oldukları düşünülürse, devlet ve siyaset yönetiminin de büyük ölçüde saraylarda olduğu söylenebilir. Denilebilir ki, hükümdar otoritesi ne denli mutlaksa, sarayda devlet yönetimindeki rolü de o denli büyüktür.. Halil İnalçık'a göre, Osmanlı sarayı "hükümetin gerçek merkeziydi"<sup>79</sup>. Ayrıca saray Osmanlı toplumunun, askeri, mali, eğitim, kutsallık ve sanat alanlarında da merkeziydi.

Sultan II. Mehmed 1453'te İstanbul'u fethinin hemen akabinde, kusursuz bir şehir için zorunlu gördüğü bazı yapıların inşasını emretmiştir. Bunlar arasında özellikle Roma şehrini çevreleyen surların içerisinde Altın Kapı'nın açıldığı Yedikule Hisarı, tepe üzerinde bir saray (Beyazıt'taki Eski Saray) ve değerli emtia ticaretinin yapıldığı merkezî bir bedestân ile büyük bir çarşı(Kapalı Çarşı) vardır. Sultanın

<sup>76</sup> A.e., s.15.

<sup>77</sup> O. Aslanapa, **Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, s.47-48.

<sup>78</sup> E. Esin, **İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Târîhi ve İslâma Giriş**, İÜEFB, İstanbul, 1978, s.46.

<sup>79</sup> H. İnalçık, (Çev. İbrahim Kalın), "İstanbul : Bir İslâm Şehri", **İslâm Tetkikleri Dergisi**, Prof. Dr. Nihad M. Çetin Hatıra Sayısı, C.IX, İÜEFB, İstanbul, 1995, s.252-253.

<sup>80</sup> A.e., 253.

gücünün sembolü olan sur ve hazine binası, şehrin en müstahkem mevkidir. Sultanın sarayı, burayı şehir içinde müstahkem bir şehir haline getiren surlarla çevriliydi. Sultanın sarayı yarı-kutsal bir yer olarak büyük saygı görmekteydi<sup>80</sup>.

Sultan II. Mehmed, fetih günü, İstanbul'u başşehir yaptığını şu sözlerle açıklar: “Şu andan itibaren İstanbul benim tahtımdır”<sup>81</sup>. Başşehre *tahtgâh* yahut *dâru's-saltanat* denmekteydi. Böylece başşehir saltanat sahibinin ikâmet ettiği yer sayılmaktadır.

Reâya, saray kapısının yâni Babu's-sâ'ade'nin dışında yaşamakta ve dolayısıyla saray kapısı, yöneticinin otoritesini yansıtmaktaydı. Babu's-sâ'ade, gökleri veya evreni temsilen üzeri altın bir kubbe ile örtülü olan tahta oturmuş vaziyetteki sultanın halkı büyük bir merasim ile kabul ettiği yerdir. Tahtın bulunduğu yer, yani Babu's-sâ'ade devletin yarı kutsal merkezidir ve tüm imparatorluk bu merkez etrafında döner<sup>82</sup>.

Osmanlı mimarisi hanedan yapılarından saray, içinde yer alan birimlerle büyük bir kompleks halinde geniş bir alana yayılmaktadır. Topkapı Sarayı, içerisinde yer alan birimlerle (köşkler, mescitler, harem vs.) Osmanlı mimarisi hanedan yapılarına verebileceğimiz mevcut ilk örnektir; ayrıca, maddi-manevi anlamları bünyesinde barındıran en önemli hanedan yapısıdır.

Anadolu Türk mimarlığında ilk saray yapıları Selçuklular döneminde inşa edilmiştir. Saray asıl gelişimini Osmanlı mimarisinde yaşayacaktır. Bursa Sarayı'ndan geriye hiçbir belge ya da kalıntı yoktur. Edirne Sarayı 1878'de yok olmasına karşın, iyi belgelendiğinden ötürü bilinir. Edirne Sarayı'nın da tıpkı Topkapı Sarayı gibi yüksek duvarlarla çevrili bir geniş alan içinde dağılmış farklı yapılardan oluştuğu anlaşılmaktadır. Osmanlı sarayı bu özgün tasarımını XIX. yüzyılda da sürdürmüştür. XVIII. Yüzyıl'ın Avrupa'dan gelen Barok etkileri bile mimari ifade üzerinde değil, daha çok süsleme üzerindedir. XIX. yüzyılda ise, Beylerbeyi ve Dolmabahçe gibi

---

<sup>81</sup> A.e., s.252.

<sup>82</sup> A.e., s.253.

saraylar Batı eklektisizminin etkileri ile Osmanlı geleneği arasında bir bileşim denemesi olarak değerlendirilebilirler<sup>83</sup>.

Topkapı Sarayı minyatür, hat, musiki, mimarlık, tarih gibi önemli dallarda bir sanat ve düşünce merkezidir. Bu alanlarda yetenekli sanatkârları himayesine almış ve sarayda görevlendirmiştir. Bu da, Topkapı sarayının her alanda bir örnek teşkil ettiğini göstermektedir.

Diğer sivil mimarlık yapılarına nazaran, hanedan yapılarının mimarisi, süslemeleri daha özenlidir. Bunda da, saray sanatkârlarının seçilmiş ve sanatında usta olmaları etkindir.

Osmanlı mimarisi hanedan yapılarında, tavan göbeklerinin, dinî mimari ve diğer sivil mimarlık yapılarında olduğu gibi önemli bir süsleme unsuru olduğunu görmekteyiz. Tavan göbeklerinde gözlenen süsleme biçimleri, dönemin diğer süsleme sanatları ile paralellik göstermektedir.

### 2.2.2. Diğer Yapılar

*Kozmogoni*, tüm inşalarda örnek alınan oluşumdur. İnşa edilen her yeni şehir, her yeni tapınak veya konut dünyanın yaradılışını bir anlamda bir kez daha tekrarlar. Her şehir, her ev, her tapınak onu inşa edenlerin gözünde dünyanın merkezinde bulunmaktadır<sup>84</sup>. Bu anlamda yeni bir evin veya şehrin inşaatı, ancak kutsal olamayan mekân ve zamanın aşılması ve kutsal mekân ve zamanın kurulmasıyla gerçekleşir. Şehrin bir *imago mundi* (dünyanın görüntüsü) olması gibi, ev de bir mikrokozmos'dur. Eşik iki mekânı ayıran sınırdır; ev dünyanın merkezine denktir. Ev dünyanın merkezine yerleşmekle kalmaz, dünyanın doğumunu da yineler. Sayısız mitolojide dünyalar, genellikle yılankavi bir biçimde ilksel bir canavarın parçalara ayrılmasıyla doğmuştur. Bu nedenle, tüm konutlar büyümlü bir biçimde

<sup>83</sup> M. Sözen-U. Tanyeli, "Saray", **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, s.210.

<sup>84</sup> Eliade, **a.g.e.**, s.36.



“Dünyanın merkezinde” bulunmaktadır ve inşa edilmeleri dünyanın yaratıldığı o “anı” yineler.

Türk çadırlarındaki orta direk, kozmik eksenle özdeşleştirilir. Özellikle “yurt” denilen dairesel çadırlarda orta direğin dinsel ve mitolojik işlevini, duman çıkışı için tepede açılan delik yerine getirir. Kurbanın sunulacağı zamanlarda yurdun içine tepesindeki açıklıktan dışarıya çıkan bir ağaç yerleştirilir. Kurban ağacının yedi dalı, göğün yedi katını simgeler. Böylece ev bir yandan evrene benzetilirken öte yandan dünyanın merkezi olarak görülür; böylece tüm evler, -tüm tapınaklar, saraylar, şehirler gibi- ortak tek bir noktada, evrenin merkezinde bulunurlar. Burada söz konusu olan kutsal olmayan mekândan tamamen farklı aşkınsal bir mekândır<sup>85</sup>.

Türklerin en eski ev tipi olan çadır, yüzyıllar boyu yaşamlarında özel bir yer tutmuştur. Türklerin kültür ve siyaset tarihlerini anlayabilmek için, yaşamlarını biçimlendiren “çadır”ı anlamak gerekir. Çadır Türk hükümdarlarının sarayı, halkın da evi olmuştur. X. yüzyılda Göktürk hükümdarı İstemi Han Bizans elçisi Zemarkhos’u Semerkant’ta, ipek bir çadırda, altın tahtı üzerinde kabul etmiştir. Oğuzlar X. yüzyılda İslâmiyet’i kabul ettiklerinde, çeşitli merkezlerde bin kadar çadırda yaşayan kümeler halindeydiler. Kanuni Sultan Süleyman’ın ilk hükümdarlık yıllarında Halep civarında yaşayan Türkmenlerden Yıva oymağı iki yüz çadırdan oluşuyordu; XVII. yüzyılda ise yüz elli çadırlık bir kol hâlâ eski yaşayışlarını sürdürmekteydi. Türkler, Anadolu’da yerleşik düzenin yanında eski çadır geleneğini hiçbir zaman bırakmamışlardır. Osmanlılar göçebe kültürünü, yaşadıkları çağa başarılı bir biçimde uyarlayarak sürdürmüşlerdir<sup>86</sup>. Osmanlılar seferler sırasında, aynen çok eski tarihlerde olduğu gibi, çadırlarla göçer kentler kurmuşlardır. Bu göçer kentlerde halkın oturduğu evlerin yerini, bu kez yeniçerilerin çadırları, yüksek rütbeli kişilerin şehirdeki saray ve köşklerinin yerini de yine onların çadırları alıyordu. Göçer kentlerin tam ortasında da, padişahın şehirdeki sarayı yerine, etrafı kumaştan

---

<sup>86</sup> A.e., s.365-366.

<sup>86</sup> N.Atasoy, **Otağ-ı Hümayun Osmanlı Çadırları**, İstanbul, 2000, s.15.

yapılmış sur duvarlarıyla çevrili Otağ-ı Hümayun bulunuyordu. Otağ-ı Hümayunlar Osmanlı padişahlarının saray dışındaki kudret ve görkemlerinin bir simgesi<sup>87</sup>.

Çadır padişahların vefatında son yolculuklarına uğurlanırken de kullanılmıştır: Vefat eden padişah Topkapı Sarayı'nda haremın araba kapısından çıkarılır, revaka yakın bir yerde kurulan çadırda kanun gereği Yeniçeri ağasına gösterilir, daha sonra yıkanır ve türbesine defnedilirdi. Eğer ölümünden önce türbesi yapılamamışsa, bu anıtın inşa edileceği yerin üzerine bir çadır kurulur ve oraya defnedilirdi. Yani çadır geçici türbe görevini de görmüştür<sup>88</sup>.

Günümüze kadar Türk çadır örneklerini incelediğimizde, mimari birçok unsurun bu çadırların süslemesinde kullanıldığını görmekteyiz. Sütunlar, sütun başlıkları, yuvarlak kemerli revaklar, bu çadırların dış yüzeylerini süslemiştir. Bu bize çadır-mimari ilişkisini göstermektedir<sup>89</sup>.

Osmanlı konut mimarisinin iç mekân teşekkülünde, Orta Asya merkezî mekân geleneği ya da çadır ve yurtların etkili olduğu ifade edilmektedir<sup>90</sup>. Çadırlar “yaşama birimleri” olarak gelişmiş ve biçimlenmişlerdir. Yaşama koşullarına bağlı olarak bu çadırların iç düzenleri kesinlik kazanmıştır. Türk evinin, şekillenmesinde bu “çadır iç düzeninin” kaynak olduğu görüşü yaygındır<sup>91</sup>. Orta direk ve onun simgesel değeri, çadırın yerini alan “odada”, tavanın merkezindeki tavan göbeğinde kendini gösterir.

“Türk evinde iki temel öğenin yapıyı oluşturduğu görülür. Bunlar odalar ve odalar arası ortak alan olan sofadır. Sofa, sergâh, sergi, seyvan, çardak, divanhane, hayat gibi isimler almışlardır. Sofa alanı ev içindeki dolaşımı sağlamakla birlikte bir toplanma alanıdır. Türk evinin kuruluş düzeni içinde sofanın önemli bir öğe olduğu

---

<sup>87</sup> A.e., s.16

<sup>88</sup> A.e., s.17.

<sup>89</sup> A.e.,s.79.

<sup>90</sup> G. Akın, **Orta Asya Merkezi Mekan Geleneği**, KBY, Ankara, 1990, s.8. Y. Sayan, **Anadolu Geleneksel Konut Mimarisinde İnanç Faktörü, Sanat ve İnanç/2**, MSÜGSF, İstanbul, 2004, s.293.

<sup>91</sup> Ö. Küçükerman, **Kendi Mekânının Arayışı İçinde Türk Evi**, T TOK, İstanbul, 1991, s.32-33.

görülür. Bu bölüm evlerin biçimlenmesinde belirleyici olmuştur. Sofa eski Türk evi örneklerinde çok görülür. Odalar ise Türk evinde kendi başlarına yapı içinde belirli eylemleri karşılayan birimlerdir. Göçebelik dönemindeki çadırlar gibi her oda; yemek yeme, oturma, yatma, çalışma gibi eylemlerin gerçekleştiği bir ortamdır. Bu eylemler için gerekli olan çevre parçalarının bir araya gelmesi ile bu odalar biçimlendirilmiştir. Türk evi odaları ve iç düzeni ile göçebeliğin kurulup kaldırılan, taşınan çadırların önemli izlerini taşır<sup>92</sup>.

Türk evinin iç ve dış düzeni bölgesel özelliklere göre değişiklik göstermektedir. Örneğin, Karadeniz Bölgesi'nde yaygın olarak kullanılan ahşabın yerini Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da kerpiç ve taş almıştır.

---

<sup>93</sup> A.e., s.59-69.

### **3. KATALOG/ OSMANLI MİMARİSİNDE TAVAN GÖBEĞİ ÖRNEKLERİ**

#### **3.1. Dinî Mimari**

##### **3.1.1. Camiler ve Mescitler**

**Katalog No : 01 Resim: 5**

**Yapı Adı : Edirne Selimiye Camii**

**Yer : Müezzin mahfili tavanı**

**Tarih : 1568-1575**

**Teknik : Çakma ve yapıştırma, çivi ve kabara, altın varak**

**Tanım : Kare form, içinde dairesel çarkifelek yer alır. Diğer kısımlar ince çıtalarla karelere bölünmüştür. İçlerinde kalem işi olarak yapılmış çarkifelekler yer alır. Çarkifeleğin içinde pembeden beyaza degrade renklendirme görülür. Çıtalarda ve ortadaki yivli kabarda altın varak kullanılmıştır.**

**Kaynakça :**

G. Akın, “Edirne Selimiye Camisi’ndeki Müezzin Mahfili”, **Türk Kültüründe Sanat ve Mimari**, 1993, İstanbul, s.10-13

**Katalog No : 02 Resim: 6**

**Yapı Adı : Ankara Zincirli Cami**

**Yer : Harim tavanı**

**Tarih : XVII. yy.**

**Teknik : Çakma ve yapıştırma, kalem işi, çivi ve kabara**

**Tanım :** İnce çıtaların birbirini kesmesi ile karelere ayrılmış tavanın ortasında altıgen göbek yer alır. Bitkisel süsleme ile dekore edilmiş bordürden sonra burmalı ince bir çıta ve ortada kesişen çokgenlerin oluşturduğu sonsuza giden bir taksimat görülür. Bitkisel süslemede, Ankara’da bu döneme tarihlenen tavan göbeklerine benzer stilize bitki ve çiçek motifleri (hatayi gurupları, hançeri yapraklar) yer alır. Tavan göbeğinde çokgenlerin merkezinde metal kabaraalar vardır. Çokgenlerin birbirleriyle kesiştiği alanlarda yaldızlı çivili ve kabaraalı tezyinat görülür<sup>93</sup>. Tavan yüzeyi cilalanmıştır. Kalem işi süslemelerde sarı, kırmızı, yeşil ve siyah renkler hakimdir.

**Kaynakça :**

G. Öney, **Ankara’da Türk Devri Yapıları**, AÜB, Ankara, 1971, s.295.

---

<sup>93</sup> Y. Önge, “Türk Mimarisinde Çivili Tezyinat”, **Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi**, S.IV, İzmir, 1988, s.79-87.

**Katalog No** : 03      **Resim:** 7

**Yapı Adı** : Ankara Zincirli Cami

**Yer** : Son cemaat yeri tavanı

**Tarih** : XVII. yy.

**Teknik** : Çakma, kalem işi

**Tanım** : Tavan yüzeyinin merkezinde yer alan dikdörtgen göbeğin içi çıtaların birbirini kesecek şekilde yüzeye çakılması ile oluşturulmuştur. Bu küçük geometrik formların içinde kalem işi olarak stilize bitki ve çiçek şekilleri vardır. Bu alanı çevreleyen kalın bordürün dört kenarını dolaşan hatayı, gül ve hançeri yapraklardan oluşan alternatif çiçek ve bitki motifleri dolaşır. Bu kalın bordürü çevreleyen iki ince bordürde de birbirini izleyen yapraklar vardır. Kalem işi süslemelerde sarı, siyah, kiremit kırmızısı ve koyu yeşil renkler kullanılmıştır. Göbeğin dışındaki yüzeyler kiremit kırmızısı rengindedir.

**Kaynakça** :

G. Öney, **Ankara'da Türk Devri Yapıları**, AÜB, Ankara, 1971, s.29.

**Katalog No : 04 Resim: 8**

**Yapı Adı : Erzurum Çataksu Camii**

**Yer : Harim tavanı**

**Tarih : 1667**

**Teknik : İpek kumaş üzerine çakma**

**Tanım :** Tekne tavanının ortasındaki kare alana sekizgen bir tavan göbeği oturtulmuştur. İpekten kırmızı kumaşın üzerine yerleştirilen levha ve çubuklar dokuz ayrı bordür meydana getirir. Köşegenler ortada, sarkıtlı bir kandil asılma yeri meydana getirecek şekilde, uçlardan ortaya doğru giderek genişlemekte, böylece ortada yine çubuklardan oluşmuş çivi başı şeklinde sarkıt oluşmaktadır. Bordürler dıştan içe doğru, bölgesel mimari başta olmak üzere dekorasyonlarda görülen bir ters bir düz çam ağaçlarının yeşile boyanmasıyla elde edilmiş formlarla başlamakta, bunu çark şeklinde oyma ve yuvarlak kompozisyonlarla süslü ikinci ve üçüncü bordür takip etmektedir.

**Kaynakça :**

H. Gündoğdu, “Çataksu (Tavusker)’da Halk sanatı Tarzında Süslenmiş Bir Osmanlı Dönemi Camii”, **Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri, 5 – 7 Mart 1990, Konya**, Ankara, 1991, s.87-88.

**Katalog No** : 05      **Resim:** 9

**Yapı Adı** : Ankara Hacı Bayram Camii

**Yer** : Harim tavanı

**Tarih** : XVII-XVIII. yy.

**Teknik** : Çakma ve yapıştırma, kalem işi, çivi ve kabara

**Tanım** : İnce çıtaların birbirini kesmesi ile karelere ayrılmış tavanın ortasında altıgen yer alır. Altı bordürden oluşmuş altıgenin en ortasındaki kısımda bütün olarak on iki kollu yedi yıldız mevcuttur. Altıgenin köşelerinde ise kesişen yıldızların oluşturduğu sonsuza giden bir taksimat görülür. Her bordürün içinde alternatif olarak devam eden stilize bitki ve çiçek süslemeleri yer alır. Tavan göbeğinde dekoratif amaçlı yaldızlı çivili ve kabara tezyinat yıldızların merkezinde ve kollarında görülür.

**Kaynakça** :

G. Öney, **Ankara'da Türk Devri Yapıları**, AÜB, Ankara, 1971, s.273.

Y. Önge, "Türk Mimarisinde Çivili Tezyinat", **Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi**, S. IV, EÜB, İzmir, 1988, s.79-87.



**Katalog No : 06 Resim: 10**

**Yapı Adı : Ankara Hacı Bayram Camii**

**Yer : Kadınlar mahfili tavanı**

**Tarih : XVII-XVIII. yy.**

**Teknik : Çakma ve yapıştırma, kalem işi, çivi ve kabara, altın varak ve yaldız**

**Tanım : Birden fazla iç içe geçmiş altıgenden oluşmaktadır. Göbeğin ortasında daireye yakın çokgenlerin birbirine geçmesiyle oluşan geometrik bir taksimat yer alır. Çokgenler kenarlarda yarım bırakılarak sonsuza devam ettiği hissi uyandırılmıştır. Klasik dönem süsleme özelliklerini gösterir. En dıştaki bordürlerde stilize karanfil, hançeri yapraklar ve nar çiçekleri altıgenin kenarlarını dolaşır. İnce bir zikzaktan sonra şemselerin alternatif olarak altıgen boyunca devam ettiği ikinci bir bordür yer alır. Çokgenlerin merkezine ve kesişme yerlerine altın varaklı kabaralar çakılmıştır. Kalem işi süslemelerde sarı, siyah, kırmızı, yeşil ve kahve renkleri kullanılmıştır.**

**Kaynakça :**

G. Öney, **Ankara'da Türk Devri Yapıları**, AÜB, Ankara, 1971, s.273.

**Katalog No : 07 Resim: 11**

**Yapı Adı : Ankara Hacı Bayram Camii**

**Yer : Kadınlar mahfili batı tavanı**

**Tarih : XVII-XVIII. yy.**

**Teknik : Çakma ve yapıştırma, kalem işi, çivi ve kabara, altın varak ve yıldız**

**Tamım : Altıgen olan diğer tavan göbeğinden farklı olarak, dikdörtgen bir forma sahiptir. Yıldızların birbirini kesmesi ile sonsuza giden bir taksimat görülür. Bordürlerle sınırlandırılmış alanlar stilize çiçekler ve bitkisel süslemelerle dekore edilmiştir. En dıştaki bordürde, nar çiçeği, karanfil ve yaprak motifleri yer alır. İçtekinde ise şemselerin içine yerleştirilmiş nar çiçekleri bulunmaktadır. Ortadaki dikdörtgen panonun ortasında bütün olarak sekiz kollu yıldız formu yer alır. Dikdörtgenin kenarlarında bu sekiz kollu yıldızlar devam ederek sonsuz sayıda tasavvur edilmesi sağlanmıştır. Birbirini kesen yıldızların ve kesişmenin oluşturduğu geometrik yüzeylerde altın varaklı çivi ve kabara tezyinat görülür. Kahverengi, kırmızı, sarı ve siyah renkler kalem işi süslemelerde görülür.**

**Katalog No : 08 Resim: 12**

**Yapı Adı : Tokat Silahtar Ömer Paşa Camii**

**Yer : Harim tavanı**

**Tarih : XVIII. yy.**

**Teknik : Çakma ve yapıştırma, kalem işi, altın varak ve yaldız**

**Tanım :** İnce çıtaların birbirini kesmesi ile karelere ayrılmış tavanın ortasında klasik üslupta on kenarlı bir form ve süsleme görülür. Ongenin içinde on kollu yıldız biçimi yer alır. Bu yıldızı çevreleyen kalın bir bordür vardır. Bordürde iri güller, küçük çiçekler, hançeri yapraklar görülür. Yıldızın kollarında ise stilize çiçekler yer alır. Burada lâlenin de süslemeye katıldığını görmekteyiz. Yıldızın merkezinde yaldızlı ahşap bir kabara vardır. Geometrik düzenlemenin yüzeyleri kırmızı, sarı, yeşil ve siyah renkli kalem işleriyle renklendirilmiştir. Daha erken örneklere nispeten kaba bir süsleme görülür.

**Kaynakça :**

E.Yavi, **Tokat**, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, 198, s.177.

**Katalog No : 09 Resim: 13**

**Yapı Adı : Tokat Silahtar Ömer Paşa Camii**

**Yer : Minber köşkü tavanı**

**Tarih : XVIII. yy.**

**Teknik : Çakma ve yapıştırma, kalem işi**

**Tanım : Klasik üslupta tasarlanmış sekizgen göbeğin ortasında yer alan sekiz kollu yıldızın etrafında zencirekli ince bordürler yer alır. Sekizgenin dışındaki yüzeyde lâlenin de yer aldığı çiçek desenleri vardır. Geometrik formların yüzeyleri kahverengi, sarı ve siyah renkli kalem işi süslemelerle renklendirilmiştir.**

**Kaynakça :**

E. Yavi, **Tokat**, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, 1986, s.178.

**Katalog No : 10 Resim: 14**

**Yapı Adı : Artvin Ortacalar Merkez Camii**

**Yer : Harim tavanı**

**Tarih : 1757**

**Teknik : Ajur (kafes)**

**Tanım : 1908'de ahşap tavan yenilenmiştir. Kare çerçeve içine alınmış, sekizgen ve bunun merkezine konan dörtlü dairevi teşkilatlandırma görülür. Sekizgenin köşeleri, kenarları ile merkezindeki halkârlar ajur tekniği ile gerçekleştirilen bitkisel motiflere sahip olup üzeri verniklidir. Sekizgeni belirleyen çerçevelerin iç yüzeyi iki renkli boya ile, dıştaki yüzeyi ise testere dişi motiflerle hareketlendirilmiştir. Sekizgenin içinde kalan asıl alan iki renkten oluşan kafes motifine sahiptir. Trabzon'da bulunan Yakup Ağa Konağı'nın süslemeleriyle benzerlik gösterir.**

**Kaynakça :**

O Aytekin, **Ortaçağdan Osmanlı Dönemi Sonuna Kadar Artvin'deki Mimari Eserler**, KBY, Ankara, 1999, s.210.

**Katalog No : 11 Resim: 15**

**Yapı Adı : İstanbul Kürkçübaşı Camii**

**Yer : Harim tavanı**

**Tarih : XIX. yy.**

**Teknik : Çakma ve yapıştırma, altın varak ve yaldız**

**Tanım : Kare çerçeve içinde merkezden dışa doğru güneş şualı ve altın varaklı bir göbek yer alır. Bunun etrafını yine altın yaldızlı dişler dolandır. Köşelerde üçgen köşebentlerinin içi de altın varaklıdır. Yaldızlı kısımların dışındaki alanlar sonradan açık ve koyu mavi olarak renklendirilmiştir. Ampir üslup özellikleri görülür.**

**Kaynakça :**

E. Naza, “Kürkçübaşı Camii”, **DBİA**, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, C.5, İstanbul, 1993, s.172.

**Katalog No : 12 Resim: 16**

**Yapı Adı : Sivas Hoca İmam Camii**

**Yer : Harim tavanı**

**Tarih : 1821**

**Teknik : Çakma ve yapıştırma, oyma, altın varak ve yıldız**

**Tanım : İ içe karelerin içine yerleştirilmiş dairesel bir form görülür. Dairenin içine yaldızlı ıtalardan baklava dilimi şeklinde bir araya getirilmesi ile onaltı kollu bir yaldız görüntüsü verilmiştir. Yaldız kollarının ileri ıtalalarla geometrik olarak benzer şekildedir. Baklava dilimi şeklindeki bu formların içinde ‘‘S’’ kıvrımlı süsleme vardır. Dört yönde görülen yaldızlı köşebentler içinde simetrik bir biçimde yerleştirilmiş zm salkımı ve yaprakların üstünde kartuşlar yer alır. Merkezden dışa doğru yaldız şalı bir düzenleme görülür. Dairenin etekleri dalgalı ve yaldızlıdır. Merkezde yaldızlı ve büyük bir metal kabara mevcuttur.**

**Katalog No : 13 Resim: 17**

**Yapı Adı : İstanbul Emirgân Camii**

**Yer : Harim tavanı**

**Tarih : 1838**

**Teknik : Oyma, altın varak ve yıldız**

**Tanım : Dikdörtgen içinde fiyonklarla birbirine tutturulmuş girlandlar görülür. Asıl göbek oval formdadır. Bunun içinde, merkezden dışa doğru güneş şalı bir düzenleme görülür. Bordürde iki yaprağın birbirini kesmesi ile oluşmuş şekiller yer alır. Köşelerde ise çiçek rozetleri görülür. Tavan göbeği Ampir üslubunun karakteristik öğeleriyle oluşturulmuştur. Beyaz zemin üzerinde yer alan göbekteki süslemeler tamamen yıldızlıdır.**

**Kaynakça :**

B. Demirsar, “Emirgân Camii”, **DBİA**, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, C. 3, İstanbul, 1993, s.170.



**Katalog No : 14 Resim: 18**

**Yapı Adı : Artvin Düzköy Camii**

**Yer : Harim tavanı**

**Tarih : 1850**

**Teknik : Oyma, kalem işi.**

**Tanım :** Onarım geçirerek sunmaya dönüştürülmüş tavanın göbeğinde iç içe hafif girinti yapan kare çerçevesel göbek yer alır. Oyma ve kabartma olarak bitkisel ve geometrik geçmelerden oluşan motiflerle süslenmiştir. İç içe kare formların dört kenarında ve merkezdeki dairenin etrafında kalem işi süsleme görülür. Mavi, yeşil ve bordo renkler kullanılmıştır.

**Kaynakça :**

O Aytekin, **Ortaçağdan Osmanlı Dönemi Sonuna Kadar Artvin'deki Mimarî Eserler**, KBY, Ankara, 1999, s.156.

**Katalog No : 15 Resim: 19**

**Yapı Adı : Ankara Beypazarı Uruş Beldesi Cami**

**Yer : Harim tavanı**

**Tarih : 1871**

**Teknik : Çakma ve yapıştırma**

**Tanım : Harimin tavanı dokuz dikdörtgene bölünmüştür. Yukarı doğru çökertilmiş olan merkezdeki dikdörtgen içinde dairesel biçimli tavan göbeği yer alır. Merkezden dışa doğru çok kollu yıldızın uçlarında ay yıldız motifleri vardır. Bunların etrafını dolanan dairesel bordürde ise renkli ahşap kabaralar görülür. Renklendirmede görülen sarı, kırmızı, mavi renkler son onarıma aittir.**

**Kaynakça :**

T. Bozkurt, **Beypazarı'ndaki Türk Devri Yapıları**, KTBY, Ankara, 2004, s.110.

**Katalog No : 16 Resim: 20**

**Yapı Adı : Ankara Beypazarı Kurşunlu Cami**

**Yer : Mahfil döşemesi altı**

**Tarih : 1882**

**Teknik : Çakma ve yapıştırma**

**Tanım :** Bir yangının ardından 1882 yılında gerçekleştirilen onarıma aittir. Geometrik kompozisyonludur. Merkezde çok kollu yıldız, üçgenlerden oluşan bir çemberle sınırlandırılmış ve çevresi sekizgen geçme kompozisyonuyla kareye tamamlanmıştır. Bu kompozisyon dıştan, eşkenar dörtgen zinciri ve aralarda karşılıklı üçgenlerden meydana gelen bir bordürle kuşatılmıştır. Ahşap tavan kaplaması onarımlarda yeniden renklendirilmiş ve künde-kâri süslemeyi oluşturan geometrik parçalar yeşil, lacivert ve kırmızının tonlarında boyanmıştır.

**Kaynakça :**

T. Bozkurt, **Beypazarı'ndaki Türk Devri Yapıları**, KTBY, Ankara, 2004, s.80.

### 3.1.2. Tarikat Yapıları ve Onlara Bağımlı Türbeler

**Katalog No** : 17      **Resim:** 21

**Yapı Adı** : Çanakkale Gelibolu Mevlevîhanesi

**Yer** : Semahane kubbesini kuşatan tavan birimlerinden birisi

**Tarih** : XIX. yy.

**Teknik** : Oyma

**Tanım** : Oval biçimli göbek, yeşil zemin üzerinde, kahverengi ve sarı boyalı çeşitli yapraklardan ve çiçeklerden oluşmaktadır.

**Katalog No : 18 Resim: 22**

**Yapı Adı : Çanakkale Gelibolu Mevlevîhanesi**

**Yer : Semahane kubbesini kuşatan tavan birimlerinden birisi**

**Tarih : XIX. yy.**

**Teknik : Oyma**

**Tanım : Yeşil zemin üzerinde beyaz dairesel formun içinde sarı, kahverengi ve kırmızı renklerde iri bir gülbezek yer alır. Merkezden dışa doğru ışınsal bir düzenleme görülür. Motifin her yaprağında aynı formda küçük çiçek rozetleri vardır. Göbek sarı, yeşil ve bordo renklerle renklendirilmiştir. Merkezde oyma bir kabara yer alır.**

## 3.2. Sivil Mimari

### 3.2.1. Hanedan Yapıları (Saraylar, Kasırlar ve Köşkler)

**Katalog No** : 19      **Resim:** 23

**Yapı Adı** : İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi

**Yer** : Çubuk Odası tavanı

**Tarih** : XVIII. yy. II. yarısı

**Teknik** : Çakma ve yapıştırma, altın varak ve yaldız

**Tanım** : İnce çıtaların birbirini kesmesi ile karelere ayrılmış tavanın merkezinde sekizgen göbek vardır. Kısa ve uzun mavi renkteki düz çubukların merkezden sekizgene doğru çakılmasıyla ışınsal ve kenarlarda dalgalı bir düzenleme oluşmuştur. Ortada dairesel bir form vardır. Üzeri Barok ve Rokoko üslupta oyulmuş stilize bitki ve yapraklarla süslenmiştir. Tüm yüzey altın varaklıdır. Altın varaklı yüzeyler dışındaki yerler açık kahverengi ve yeşil renklerle renklendirilmiştir.

**Kaynakça** :

S. H. Eldem-F. Akozan, **Topkapı Sarayı**, MEBY, İstanbul, 1984, s.27.

D. Esemeli, "Spaces and Times", **Topkapı Palace**, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2000, s.67.

**Katalog No** : 20      **Resim:** 24

**Yapı Adı** : İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi

**Yer** : I. Abdülhamid Odası tavanı

**Tarih** : XVIII. yy. II. yarısı

**Teknik** : Oyma, kalem işi, altın varak ve yaldız

**Tanım** : Kare bir tekne tavanda yer alan göbek Barok- Rokoko üslup özelliklerinden “C” kıvrımları ve dalgalı hatların oluşturduğu dört dairesel çerçeveden meydana gelir. En dışta bordürün içindeki yüzeyi kalem işi olarak yapılmış gül buketi göbeği dolandır. Kırmızı ve yeşil zemin üzerindeki kabartma yüzeylerde altın varak görülür.

**Kaynakça** :

S. H. Eldem-F. Akozan, **Topkapı Sarayı**, MEBY, İstanbul, 1984, s.50-51.

D. Esemeli, “Spaces and Times”, **Topkapı Palace**, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2000, s.40.

**Katalog No** : 21      **Resim:** 25

**Yapı Adı** : İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi

**Yer** : Bab-ü Selâm Kapısı aralık (hol) tavanı

**Tarih** : 1758

**Teknik** : Oyma, kalem işi, altın varak ve yaldız

**Tanım** : Dikdörtgen bir tekne tavanı dolduran göbekte, oval çerçeve içine çarkıfelek motifi yerleştirilmiştir. Çarkıfelek motifi, içi natüralist üslupta bitki ve çiçeklerle alternatif olarak süslenmiş oval bordürün içinde yer alır.. Çarkıfeleğin etrafını çevreleyen dikdörtgen bordürde, Barok ve Rokoko üslupta yapılmış vazodan çıkan “S”, “C” kıvrımlı yapraklar ve bunların arasında çiçek motifleri yer alır. Çarkıfeleği içine alan dikdörtgenin köşelerinde akantus yapraklarıyla sarılmış oval madalyonlar vardır. Gri ve beyaz zemin hakimdir. Ahşap yüzeylerde altın varak kullanılmıştır.

**Kaynakça** :

S. H. Eldem-F. Akozan, **Topkapı Sarayı**, MEBY, İstanbul, 1984, s.69.

D. Esemeli, “Spaces and Times”, **Topkapı Palace**, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2000, s.35-36.



**Katalog No** : 22      **Resim:** 26

**Yapı Adı** : İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi

**Yer** : Bab-ü Selâm Kapısı saçak tavanı

**Tarih** : 1758

**Teknik** : Oyma, kalem işi, altın varak ve yaldız

**Tanım** : Kare form içine yerleştirilmiş dairevi çarkıfelek motifi göbekte yer alır. Barok-Rokoko üslupta natüralist çiçek ve kıvrımlı yapraklar ahşap yüzeylerde ve kalem işi süslemelerde dikkati çeker. Köşelerde akantus yaprakları arasında oval madalyonlar yer alır. Çarkıfeleğin kollarının etrafını oyma naturalist yaprak ve çiçek sırası dolandır. “S” ve “C” kıvrımları egemendir. Ahşap yüzeylerde altın varak kullanılmıştır.Zeminde çağla yeşili hakimdir.

**Kaynakça** :

S. H. Eldem-F. Akozan, **Topkapı Sarayı**, MEBY, İstanbul, 1984, s.69.

D. Esemeli, “Spaces and Times”, **Topkapı Palace**, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2000, s.35-36.

**Katalog No** : 23      **Resim:** 27

**Yapı Adı** : İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi

**Yer** : Bab-ü Saade Kapısı giriş holü tavanı

**Tarih** : XIX. yy.

**Teknik** : Oyma, altın varak ve yıldız

**Tanım** : İki sıra bordürden oluşan sekizgenin içinde tamamen altın varaklı naturalist yaprakların bir araya getirilmesi ile oluşturulmuş yuvarlak bir form yer alır. Ampir üslup özellikleri egemendir. Merkezî kompozisyonun dışındaki alanlarda, yıldızlı çitaların birbirini kesmesiyle oluşturulmuş kareler ve onların içine yerleştirilmiş yıldızlanmış küçük bitkisel rozetler vardır. Zeminde mavi renk kullanılmıştır.

**Kaynakça** :

S. H. Eldem-F. Akozan, **Topkapı Sarayı**, MEBY, 1984, İstanbul, s.23.

D. Esemeli, "Spaces and Times", **Topkapı Palace**, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2000, s.50.

**Katalog No** : 24      **Resim:** 28-28a

**Yapı Adı** : İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi

**Yer** : Bab-ü Saade Kapısı giriş holü yan eyvan tavanı

**Tarih** : XIX. yy.

**Teknik** : Oyma, altın varak ve yaldız

**Tanım** : Tavanın yüzeyinde altın yaldızlı çıtalarla iki dikdörtgen ortasında verev konumlu bir kare meydana getirilmiş, karenin merkezine göbek oturtulmuştur. Oval biçimli altın varaklı göbek on altı adet yapraktan meydana gelir.

**Kaynakça** :

S. H. Eldem-F. Akozan, **Topkapı Sarayı**, MEBY, 1984, İstanbul, s.23.

D. Esemeli, "Spaces and Times", **Topkapı Palace**, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2000, s.50.

**Katalog No** : 25      **Resim:** 29

**Yapı Adı** : Tunus Bardo Sarayı

**Yer** : Divanhanede galeri altındaki tavan

**Tarih** : XIX. yy.

**Teknik** : Oyma, altın varak ve yaldız

**Tanım** : İşinsal olarak düzenlenmiş oval formun içinde akantus yapraklarından oluşan ahşap göbek yer alır. Ahşap göbeği çevreleyen bu formun etrafını gül ve çeşitli çiçeklerden oluşan girlandlar dolandır. Barok ve Rokoko üslup özelliklerinden olan kıvrımlı hatlar, girlandlar, çiçek buketleri kalem işi süsleme olarak göbeğin etrafında yer alırlar. Ahşap göbekte tamamen altın varak kullanılmıştır.. Kalem işi süslemelerde, kırmızı, gri, yeşil, bordo, kahve ve krem renkleri görülür.

### 3.2.2. Diğer Yapılar

**Katalog No** : 26      **Resim:** 30

**Yapı Adı** : Bir Bursa evinin tavanı(?)

**Yer** : Bursa Müzesi(Env. No. 960)

**Tarih** : XV. yy

**Teknik** : Kündekâri, kalem işi, çivi ve kabara

**Tanım** : Sekizgen içinde, on iki kollu yıldızlardan oluşan geometrik bir düzenleme görülür. Geometrik parçaların her birinin üzerinde stilize bitkisel motifler kısmen mevcuttur. On iki kollu yıldızların kollarında çıkan çizgilerin birbirini kesmesi ile oluşturulmuş sonsuzluk hissi veren bir taksimat görülür. On iki kollu yıldız motifi altıgenin kenarlarında yarım olarak bırakılmıştır. Merkezdeki on iki kollu yıldızın dört yönünde yıldız şeklinde ahşap kabaraalar görülür. Ahşap tabii rengindedir.

**Kaynakça** :

Ş. Çalım, **Bursa'daki Ahşap Tavan Göbekleri**, (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Lisans Tezi), 1973.

**Katalog No** : 27      **Resim:** 31

**Yapı Adı** : Bursa Muradiye Evi

**Yer** : Başoda tavanı

**Tarih** : XVII. yy.

**Teknik** : Çakma ve yapıştırma, kalem işi, çivi ve kabara

**Tanım** : Altıgendir. İki bordür ve ortada çok kollu yıldızlardan oluşan bir taksimat görülür. İki bordürü bir birinden ayıran örgü motifi yer alır. En dıştaki bordürde yapraklardan oluşan su yolu ile ikiye ayrılan yüzey de stilize çiçekler ve yapraklar vardır. Göbekte yer alan, nar çiçekleri, hatayiler, güller ve hançeri tarzdaki yapraklar alternatif olarak devam ederler. Örgü motifinden oluşan bordür ile testere dişi şeklinde oyulmuş bordür dışındaki alanlar bitki ve çiçeklerle donatılmıştır. Daha sonra yapıldığı bilinen kalem işi süslemelerde mavi, yeşil, kırmızı, beyaz ve sarı renkler kullanılmıştır. Merkezde altın yaldızlı kabara vardır. Çıtaların birbirini kesmesi ile meydana getirilmiş tavana ise yıldız şeklini oluşturan alanlar bordo etrafında yer alan baklava dilimleri ise krem renktedir . Çıtalar yeşil renkle boyanmıştır. Yıldızların ortasında gül rozetleri yer alır.

**Kaynakça** :

S. H. Eldem, **Türk Evi Plan Tipleri**, İTÜB, İstanbul, 1968, s.50.

S. H. Eldem, **Türk Evi**, C.I, İstanbul, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, 1984, s.105.

O. Aslanapa, **Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, s.395.

Ş. Çalım, **Bursa'daki Ahşap Tavan Göbekleri**, (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Lisans Tezi), 1973.

**Katalog No** : 28      **Resim:** 32

**Yapı Adı** : Bir Ankara evinin tavanı(?)

**Yer** : Ankara Etnografya Müzesi Müdür Odası(Env. No. ?)

**Tarih** : XVII. yy.

**Teknik** : Çakma ve yapıştırma, kalem işi, çivi ve kabara

**Tanım** : Klasik üslupta süslenmiştir. İnce çıtaların birbirini kesmesi ile karelere ayrılmış tavanın ortasında, dikdörtgen bordürlerin içinde çokgenlerin birbirini kesmesiyle oluşmuş ve sonsuzluk hissi veren geometrik taksimat görülür. Tavanı oluşturan çıtaların içinde çivili tezyinat görülür. Çokgenlerin merkezinde büyük, kesişme noktalarında ise küçük kabaralar kullanılmıştır. Bordürlerde stilize üslupta yeşil ve kırmızı renkte çiçek ve bitki motifleri yer alır.

**Katalog No : 29 Resim: 33**

**Yapı Adı : Şam Şirazi Evi**

**Yer : Muhtemelen divanhane tavanı**

**Tarih : XVIII. yy.**

**Teknik : Çakma ve yapıştırma, oyma, kalem işi, altın varak**

**Tanım :** Dikdörtgen çerçeve içinde bir helezon yer alır. Helezonun yüzeyinde koyu ve açık renklerde küçük dairesel benekler alternatif olarak devam eder. Dikdörtgenle helezonun arasında kalan yüzeyler klasik üslupta görülen rumiler ve şakayıklarla süslenmiştir. Dikdörtgen çerçeve, stilize bitkisel motiflerle süslü ince bordürlerden oluşur. Sarı, kırmızı ve siyah renklendirme, ayrıca altın yıldız kullanılmıştır.

**Kaynakça :**

B. Keenan, **Damascus Hidden Treasures of the Old City**, Thames & Hudson, London, 2001, s. 166.



**Katalog No : 30 Resim: 34**

**Yapı Adı : Bir Bursa evinin tavanı(?)**

**Yer : Bursa Osmanlı Evi Deposu (Env. No. 2481)**

**Tarih : XVIII. yy.**

**Teknik : Ajur (kafes), kalem işi, alçı kabartma**

**Tanım : Merkezde güneş motifini çevreleyen oniki kollu yıldız motifi yer alır. Bu yıldızdan türeyen çokgenlerden oluşmuş kartuşlar ahşabın yüzeyini doldurur. Bazı kısımlar dökülmüştür. Geometrik formların içinde dikkatli bakıldığında alçı kabartma olarak bitki ve çiçek motifleri olduğu anlaşılmaktadır.**

**Kaynakça :**

Ş. Çalım, **Bursa'daki Ahşap Tavan Göbekleri**, (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Lisans Tezi), 1973.

**Katalog No** : 31      **Resim:** 35

**Yapı Adı** : Bir Bursa evinin tavanı(?)

**Yer** : Bursa Müzesi (Env. No. 966)

**Tarih** : XVIII. yy. II. yarısı

**Teknik** : Çakma ve yapıştırma, kalem işi

**Tanım** : Kare çerçeve içinde dairesel çarkıfelek motifi yer alır. Birbiri içinden türeyen bitki dizisinden oluşan on iki kollu çarkıfeleğin kollarının bir kısmı dökülmüştür Köşebentlerde natüralist üslupta çiçek ve bitkiler kısmen mevcuttur. Kare bordürde alternatif olarak birbirini takip eden kalem işi bitki ve çiçek motifleri yer alır. Batı üslup özellikleri bu tavan göbeğinde belirmeye başlamıştır. Ahşap tabii rengindedir.

**Kaynakça** :

Ş. Çalım, **Bursa'daki Ahşap Tavan Göbekleri**, (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Lisans Tezi), 1973.

**Katalog No** : 32      **Resim:** 36

**Yapı Adı** : Bir Edirne evinin tavanı(?)

**Yer** : Edirne Müzesi (Env. No. 8165)

**Tarih** : XVIII. yy. II. yarısı

**Teknik** : Çakma ve yapıştırma

**Tanım** : Tavan göbeğinin yarısı mevcuttur. Dört ayrı ahşap parça üzerine ayrı ayrı parçaların işlenerek bir araya getirilmesiyle oluşmuştur. Mevcut parçadan anlaşıldığı üzere bütün kompozisyonun ışınal olduğu anlaşılır. XVIII. yüzyılın ortalarından itibaren Batı tarzında süsleme özellikleri tavan göbeklerinde de etkisini gösterir. Kıvrımlı hatların bir araya gelmesi ile oluşmuş süslemeler vardır. Yüzeyde herhangi bir kalem işi süsleme mevcut değildir.

**Katalog No : 33 Resim: 37 Çizim: 4**

**Yapı Adı : Bursa Yenişehir Şemaki Evi**

**Yer : Başoda tavanı**

**Tarih : XVIII. yy. II. yarısı**

**Teknik : Çakma ve yapıştırma, oyma, kalem işi, altın varak ve yaldız**

**Tanım : Kare bir formun içinde kırmızı zemin üzerinde dairesel “S” kıvrımlı çیتالardan oluşan Barok nitelikli büyük bir çarkıfelek yer alır. Çarkıfeleği oluşturan çیتالara örgü motifinde tasarlanmıştır. Karenin dört kenarında yelpaze şeklinde bir süsleme yer alır. Çarkıfeleğin etrafında yer alan bordürlerdeki kalem işi süslemelerde girlandlar, vazoda çiçekler, buketler ve kıvrımlı yapraklar görülür. Merkezde oyma bir kabara yer alır. Kalem işi süslemede sarı, kırmızı, mavi, beyaz, yeşil ve kahve renkleri kullanılmıştır. Kadim Türk kültüründe çarkıfelek evrenin hareketini, mevsimleri simgeler. Aşkınısal bir inanın Osmanlı dönemi mimarisinde tavan göbeklerinde de devam ettiğini görmekteyiz.**

**Kaynakça :**

S. H. Eldem, **Türk Evi Plan Tipleri**, İTÜB, İstanbul 1968, s.81.

S.H. Eldem, **Türk Evi**, C.I, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, 1984, s.126.

G. Renda, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Ankara, 1977, s.88.

R.Arık, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Ankara, 1988, s.88.

D. Kuban, **Türk Hayat'lı Evi**, Eren Yayıncılık, İstanbul, 1995, s.220.

A. P. Şahin Tekinalp, “Yenişehir Şemaki Evi’ndeki Kalem işi Nakışlar”, **Sanat Tarihi Dergisi**, S.VIII, EÜEFY, İzmir, 1996, s.111-116.

**Katalog No** : 34      **Resim:** 38

**Yapı Adı** : İstanbul Arnavutköy Köçeoğlu Yalısı

**Yer** : Sofa tavanı

**Tarih** : XVIII. yy. sonları

**Teknik** : Oyma, altın varak ve yaldız

**Tanım** : Tavanın yüzeyi verev konumda çifte ince çıtalarla karelere bölünmüştür. Sekizgen form içinde “S” ve “C” kıvrımlı yaprakların fiyonklarla buket şeklinde zemine yerleştirilmesiyle oluşmuştur. Merkezde küçük yıldız formu yer alır. Döneminin üslup özelliklerini yansıtan kıvrımlı ve serbest bitkisel motifler egemendir. Ahşap yüzeylerde altın varak görülür.

**Kaynakça** :

S. H. Eldem, **Türk Evi Plan Tipleri**, İTÜB, İstanbul 1968, 203.

S. H. Eldem, **Köşkler ve Kasırlar**, C. II, MEBY, İstanbul, 1974, s.359.

S. H. Eldem, **Köçeoğlu Yalısı**, Apa Ofset Basımevi, İstanbul, 1977, s.98.

S. H. Eldem, **Türk Evi**, C. II, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul 1986, s.68.

S. H. Eldem, **Boğaziçi Yalıları – Rumeli Yakası**, C.I, İstanbul 1993, s.130.

**Katalog No** : 35      **Resim:** 39-39a

**Yapı Adı** : İstanbul Arnavutköy Köçeoğlu Yalısı

**Yer** : Harem divanhanesinin tavanı (Bugünkü yeri Topkapı Sarayı Müzesi Has Ahır girişi)

**Tarih** : XVIII. yy. sonları

**Teknik** : Oyma, kalem işi, altın varak ve yaldız

**Tanım** : Dikdörtgen tavanın içinde kenarlara teğet geçen yaldızlı çıtalarla bir elips meydana getirilmiş, merkezede aynı biçimde de bir göbek oturtulmuştur. Tavanın yüzeyinde “S” biçiminde altın varaklı çıtalar Barok ifadeli bir çarkıfelek meydana getirir. Tavan göbeği kabartma ahşap motiflerle süslenmiştir. Silahlardan ve müzik aletlerinden oluşan dört arma ve bunların arasındaki boşluklar yapraklı ve ortaları çiçekli dört volüt ile doldurulmuştur. Kıvrımlı yapraklar, çiçek buketleri, gırlanlar kalem işi süsleme olarak zeminde yer alır. Çarkıfeleğin kolları mavi üzerine altın varak kabartmalıdır. Zemin kiremit kırmızısıdır. Altın varaklı kabartma yüzeylerin dışındaki kalem işi süslemelerde kırmızı, beyaz, yeşil renkler egemendir.

**Kaynakça** :

S. H. Eldem, **Türk Evi Plan Tipleri**, İTÜB, İstanbul 1968, s.203.

S. H. Eldem, **Köşkler ve Kasırlar**, C. II, MEBY, İstanbul, 1974, s.359.

S. H. Eldem, **Köçeoğlu Yalısı**, Apa Ofset Basımevi, İstanbul, 1977, s.98.

S. H. Eldem, **Türk Evi**, C. II, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul 1986, s.68.

S. H. Eldem, **Boğaziçi Yalıları – Rumeli Yakası**, C.I, İstanbul 1993, s.130

**Katalog No** : 36      **Resim:** 40

**Yapı Adı** : Çanakkale Bayramiç Hadımoğlu Konağı

**Yer** : Kırmızı Oda tavanı

**Tarih** : 1796

**Teknik** : Çakma ve yapıştırma, oyma, kalem işi, altın varak ve yaldız

**Tanım** : Kırmızı zemin üzerinde kare bordür içinde ışınsal bir düzenleme görülür. Dört köşede, altın varaklı, “S” ve “C” kıvrımları ile yaprak motiflerinin doldurduğu üçgen köşelikler yer alır. Ortada oyma bir kabara mevcuttur. Işınsal düzenlemeyi çevreleyen kare bordürde kalem işi olarak, dört yönü dolanan bir dal ve üzerinde yeşil, kırmızı ve beyaz renkteki bahar çiçeklerini andıran bitkisel motifler vardır. İnce altın varaklı kısımların dışında yer alan geniş bordürü ise gül ve yapraklardan oluşan Rokoko üslupta girlandlar ve küçük buketler dolandır. Kalem işi süslemelerin dışındaki ahşap yüzeyler altın varaklıdır

**Kaynakça** :

H. Tayla, “Türk Evi”, **Sanat**, S.6, KBY, İstanbul, 1977, s.75.

“Hadımoğlu Mansion at Bayramic”, **Turkish Treasures**, S.1, Grafik Sanatlar Matbaası, İstanbul, 1978, s.10.

**Katalog No** : 37      **Resim:** 41

**Yapı Adı** : Çanakkale Bayramiç Hadımoğlu Konağı

**Yer** : Yeşil Oda tavanı

**Tarih** : 1796

**Teknik** : Oyma, kalem işi, altın varak ve yaldız

**Tanım** : Tavanın yüzeyinde altın varaklı çıtalarla, “zilbahar” denilen taksimat oluşturulmuştur. Merkezde yer alan kare biçimli göbek, aşağı sarkık bir şekilde şekillendirilmiştir. Altın varaklı göbeğin üzeri Barok-Rokoko üslupta kıvrımlı hatlar, sarı ve kırmızı renkli yaprak ve çiçeklerle süslenmiştir.

**Kaynakça** :

H. Tayla, “Türk Evi”, **Sanat**, S.6, KBY, İstanbul, 1977, s.75.

“Hadımoğlu Mansion at Bayramic”, **Turkish Treasures**, S.1, Grafik Sanatlar

Matbaası, İstanbul, 1978, s.10.



**Katalog No** : 38      **Resim:** 42

**Yapı Adı** : Yunanistan Ambelakia Georgios Schwartz Evi

**Yer** : Sofa tavanı

**Tarih** : 1798

**Teknik** : Çakma ve yapıştırma, kalem işi

**Tanım** : Kırmızı zemin üzerine çıtalarla baklavalara taksim edilmiş tavanın ortasında kare formda tekne tavan ve aynı biçimdeki göbek yer alır. Kare çerçevenin içine teğet olarak yerleştirilmiş daire, ince uzun baklavalardan oluşan çok kollu bir yıldız görülür. Yüzeyinde renkli kalem işi süslemeler olması muhtemeldir.

**Kaynakça** :

A.K. Gören, "Ambelakia'da Hayali İstanbul Betimlemeleri", **Antik&Dekor**, S.27, İstanbul, Aralık 1994, s.76-81.

A. K. Gören, "Yunanistan'ın Larissa Şehrindeki Ambelakia Köyü, Tarihi, Mimarisi, Duvar Resimleri", **Dünya Kültürü**, S. 1, Kabalcı Yayınevi, İstanbul Aralık 1996, s. 97-107.

N. Akın, **Balkanlar'da Osmanlı Dönemi Konutları**, İstanbul, 2001, s.88.

M. B. Tanman, "L'Influence de l'architecture Ottomane dans les bâtiments religieux et civils de la communauté Grecque Orthodoxe : Exemples d'Istanbul, d'Anatolie et des Îles Égéennes", **Actes du V Congrès International d'Archéologie Ottomane tenu les 21, 22 et 23 septembre 2001 sur : Citadelles, Fortifications Militaires & Influences Artistiques Ottomanes**, Zaghouan (Tunus) 2003, s.187-210.

**Katalog No** : 39      **Resim:** 43

**Yapı Adı** : Bir Safranbolu evinin tavanı

**Yer** : Sofa tavanı

**Tarih** : XIX. yy.

**Teknik** : Çakma ve yapıştırma, kalem işi

**Tanım** : Kırmızı zemin üzerine altın yaldızlı çıtaların çakılmasıyla oluşturulmuş kare taksimatlı tavan görülür. Onikigen göbek, aşağı doğru sarkıt yapmayacak şekilde iç içe yerleştirilmiş bordürlerden oluşur. Bordürlerin her birinde farklı stilize çiçekler yer alır. Kalem işi süslemelerde sarı, kırmızı, yeşil ve siyah kullanılmıştır. Göbekte ve tavanda yer alan çıtalarda altın yaldız görülür.

**Kaynakça** :

Ö. Küçükerman, **Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi**, T TOK, İstanbul 1991 s.168 .

D. Kuban, **Türk Hayat'lı Evi**, Eren Yayıncılık, İstanbul, 1995, s.120.

R. Günay, **Türk Ev geleneği ve Safranbolu Evleri**, Yapı ve Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1999, s.200.

**Katalog No : 40 Resim: 44**

**Yapı Adı : Mersin Evrensel Ajans**

**Yer : Cihannüma tavanı**

**Tarih : XIX. yy.**

**Teknik : Çakma ve yapıştırma**

**Tanım** : Kare çerçeve ortasında, iç içe yerleştirilmiş iki daire içbükey ve dışbükey ışınların bir araya getirilmesi ile oluşmuştur. Ortada, üç boyutlu, kafasını boynundan itibaren geri çevirmiş bir kuş figürü vardır. Kenarlarda kalan kısımlarda aynı şematik bitkisel motifler tornada ince ahşap parçalar üzerinden kesilip çıkarılarak bu alana yerleştirilmiştir. Hacmi olmayan düz ve ahşap levhalardan şablonlarla kesilmiş bu tür motifler başka Mersin evlerinin tavanlarında da görülür. Testere biçimli ince bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır.

**Kaynakça :**

F. Yenişehirlioğlu – F. Müderrisoğlu – S. Alp, **Mersin Evleri**, KBY, Ankara, 1995, s.50.

C. Ülkü-T. Akyol, “Bazı Örnekleriyle Mersin Evlerinde Ahşap Tavanlar”, **Sanat Tarihi Dergisi Aydoğan Demir’e Armağan**, S.XIII/I, EÜEFY, İzmir, 2004, s.109.

**Katalog No : 41 Resim: 45**

**Yapı Adı : Mersin Mustafa Hadra Evi**

**Yer : Üst kat sofa tavanı**

**Tarih : XIX. yy.**

**Teknik : Oyma, şablondan kesme**

**Tanım : Kare çerçeve içinde, stilize bitki motiflerinden oluşan ışımsal bir kompozisyon ve köşelerde kalan kısımlarda ise aynı motiflerden dolgular yer alır. Ortada, yuvarlak ve dalgalı bir çerçeve, küresel bir parça ve çiçekli süslemeden oluşan oyma bir göbek dikkati çeker.**

**Kaynakça :**

F. Yenişehirlioğlu – F. Müderrisoğlu – S. Alp, **Mersin Evleri**, KBY, Ankara, 1995, s.50.

Candan Ülkü-Tülay Akyol, “Bazı Örnekleriyle Mersin Evlerinde Ahşap Tavanlar”, **Sanat Tarihi Dergisi Aydoğan Demir’e Armağan**, S.XIII/I, EÜEFY, İzmir, 2004, s.109.

**Katalog No : 42 Resim: 46**

**Yapı Adı : Bir Edirne evinin tavanı**

**Yer : Edirne Müzesi (Env. No. 8169)**

**Tarih : XIX. yy.**

**Teknik : Çakma ve yapıştırma, oyma**

**Tanım : Dairesel göbeğin merkezi, içbükey ve dışbükey kesilmiş parçaların ışınsal olarak bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu düzenlemenin etrafını fiyonklar ve uçlarında da üçer adet lâle dolandır. Ortada çiçek şeklinde bir rozet yer alır. En dışta ise bir kısmı tahrip olmuş dalgalı bir dairesele bordür vardır.**

**Katalog No : 43 Resim: 47**

**Yapı Adı : Bir Edirne evinin tavanı**

**Yer : Edirne Müzesi (Env. No. 8170)**

**Tarih : XIX. yy.**

**Teknik : Çakma ve yapıştırma, oyma**

**Tanım : Oval biçimlidir. Ahşap parçaların oyulup zemine çakılmasıyla oluşmuştur. Merkezde sekiz adet yaprağın ışınsal olarak bir araya gelmesiyle oluşmuş bir süsleme görülür. Yüzeyi tırtıklı ve volütlü saplarıyla sekiz adet benzer yaprak dört yönde ikişer olarak bu ışınsal formun etrafını dolandır. En dışta, diğer Edirne tavan göbeklerinde gördüğümüz fiyonklar ve uçlarında üçer adet lâle yer alır.**

**Katalog No : 44 Resim: 48**

**Yapı Adı : Bir Edirne evinin tavanı**

**Yer : Edirne Müzesi (Env. No. 8171)**

**Tarih : IX. yy.**

**Teknik : Çakma ve yapıştırma, oyma**

**Tanım : Oval çerçeve içinde, içbükey ve dışbükey kesilmiş parçalar ışınsal olarak düzenlenmiştir. Çerçeve, yüzeyi tırtıklı dört adet fiyonk, bu fiyonkların uçlarına doğru her iki tarafta üçer adet lâle yer alır.**

**Katalog No : 45 Resim: 49**

**Yapı Adı : Bir Edirne evinin tavanı**

**Yer : Edirne Müzesi (Env. No. 8175)**

**Tarih : XIX. yy.**

**Teknik : Çakma ve yapıştırma, oyma**

**Tanım : En dışta dalgalı olarak şekillendirilmiş bir oval çerçeve yer alır. Göbek, ışınsal olarak yerleştirilmiş içbükey ve dışbükey parçaların zemine çakılmasıyla oluşturulmuştur. Diğer Edirne evlerindeki örneklerde olduğu, gibi Barok-Rokoko üslup görülür.**



**Katalog No** : 46      **Resim:** 50      **Çizim:** 5

**Yapı Adı** : Uşak Kerim Nacan Evi

**Yer** : Sofa tavanı

**Tarih** : XIX. yy.

**Teknik** : Çakma ve yapıştırma

**Tanım** : İç içe geçmiş üç kare ve bir sekizgenden meydana gelir. Sekizgenin içindeki daire kesişen yarım dairelerle kuşatılmıştır. Merkezde stilize bitkisel desenler yer alır.Yüzeyler farklı renklerde boyanarak birbirinden ayrılır. Stilize motifler merkezdeki yıldız motifinden çıkmaktadır. Yüzeylerde açık kahve, yeşil ve beyaz renklendirme görülür.

**Kaynakça** :

Y. Sayan-Ş. Öztürk, **Uşak Evleri**, KBY, Ankara, 1997, s.133.

**Katalog No** : 47      **Resim:** 51

**Yapı Adı** : Sivas Divriği Ayân Ağa Konağı

**Yer** : Giriş holü tavanı

**Tarih** : XIX. yy.

**Teknik** : Çakma ve yapıştırma, oyma

**Tanım** : Dikdörtgen tavanın yüzeyi üç bölüme ayrılmıştır. Yanlarda sepet motifli dikdörtgen panolar ve merkezde kare içinde daire şeklinde tavan göbeği görülür. Bunun merkezinde onaltı kollu yıldız vardır. Yıldızların kolları ince bir bordür şeklinde tasarlanmış ve içi oyularak şekillendirilmiştir. Işınsal bir düzenleme görülür. Dairenin merkezinde oyma ahşap kabara görülür. Köşebentlerde kıvrımlı dallar vardır.

**Katalog No : 48 Resim: 52-52a**

**Yapı Adı : Datça Mehmet Ali Ağa Konağı**

**Yer : Başoda tavanı**

**Tarih : 1801**

**Teknik : Çakma ve yapıştırma, kalem işi.**

**Tanım :** Tavanın yüzeyi, ince çıtalarla, aralarında küçük kareler oluşturacak şekilde, sepet örgüsü biçiminde düzenlenmiş, sarı ve kırmızıyla renklendirilmiş bir taksimat sergiler. Tavan yüzeyine göre çökertilmiş olan göbek kare çerçeveler içine yerleştirilmiş dairesel bir çarkifelekten oluşur. Kare çerçeve biri kalem işi bezemeli, diğerleri farklı renklerde boyalı bordürlerden meydana gelir. Kalem işi bezeme kıvrımlı bir dala bağlanan sarı ve kırmızı güllerden oluşur. Sarı zeminli çarkifeleğin kolları birbirine eklenen iki “C” kıvrımından ibaret olup kırmızı tahrirli yeşil renktedir. Kare çerçeveye daire arasında kalan köşebentlerde sepet örgüsü dolgulu yuvarlak madalyonlarla bunlara bağlı yaprak-çiçek grupları bulunur. Kalem işi süslemelerde sarı, kırmızı, yeşil ve siyah kullanılmıştır.

**Kaynakça :**

G. Renda, “Datça’da Eski Bir Türk Evi” **Sanat Dünyamız**, S.II, İstanbul, 1974, s.22-29.

G. Renda, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Ankara, 1977, s.138

Ö. Küçükerman – Ş Güner, **Anadolu Türk Mirasında Türk Evleri**, KBY, İstanbul, 1995, s.128.

D. Kuban, **Türk Hayat’lı Evi**, Eren Yayıncılık, İstanbul, 1995, s.120.

**Katalog No : 49 Resim: 53**

**Yapı Adı : Birgi Çakırağa Konağı**

**Yer : “İstanbul Odası” olarak anılan odanın sekilik kısmı tavanı**

**Tarih : 1818<sup>94</sup>**

**Teknik : Çakma ve yapıştırma, kalem işi.**

**Tanım : Dikdörtgen çerçeve içinde, oval çerçeveli olup “C” kıvrımlarının eklemlenmesinden meydana gelen bir çarkıfelek yer alır. Bunun merkezinde yer alan oval göbekte ise çeşitli meyvelerden oluşmuş bir dolgu görülür. Dikdörtgenle ovalin arasında kalan yüzeylerde Barok ve Rokoko üsluplarında, “S” ve “C” kıvrımlarıyla çiçekler içeren süslemeler vardır. Çarkıfeleğin etrafında dalgalı yaprak motifleri, gırlanlar yer alır. Sarı, mavi, kırmızı renkli kalem işleri mevcuttur.**

**Kaynakça :**

R. M. Riefstahl, **Turkish Architecture in Southwestern Anatolia**, Cambridge, 1931, s.32.

S. H. Eldem, “Çakırağa Konağı”, **Türkiyemiz**, S.1, 1970, s.11-15.

G. Goodwin, **A History Of Otoman Architecture**, London 1971, s.435.

R. Arık, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Ankara, 1976, s.86.

G. Renda, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı, 1750-1850**, Ankara, 1977, s.150.

R. H. Ünal, M. Kiel, İ. Kuyulu vd., **Birgi**, KBY, Ankara, 2001, s.152.

---

<sup>94</sup> Yapının tarihlendirilmesinde farklı görüşler hakimdir. Yapıyı, R. M. Riefstahl 1703-1730, G. Goodwin 1774-1789 ya da 1789-1807, R. Arık ve G. Renda ise XIX. yüzyıl'ın ilk yarısına tarihlendirmektedir. R. H. Ünal, M. Kiel, İ. Kuyulu vd., **Birgi**, KBY, Ankara, 2001, s.152.

**Katalog No : 50 Resim: 54**

**Yapı Adı : Trabzon Yakup Ağa Konağı**

**Yer : Sofa tavanı**

**Tarih : XIX. yy. ortası**

**Teknik : Oyma, ajur (kafes), kalem işi**

**Tanım :** İnce çıtalarla oluşturulmuş tavan döşemesi “zilbahar” denilen taksimata sahiptir. Tavanın merkezinde, dıştan içe doğru sırasıyla, sekizgen – kare - sekizgen olarak düzenlenmiş kademeli çökertmelerin ortasında kıvrımlı yaprakların oluşturduğu dairesel bir tasarım görülür. Bordürlerin her birinde farklı bir geometrik düzenleme vardır: En dıştaki sekizgen bordürde uçları içe doğru volütlü yarım daireler ve içlerinde kıvrımlı yapraklar yer alır . Sekizgenle kare formun arasında kalan pano şeklindeki yüzeylerde kesişen daireler görülür. Kare bordürde ise zikzakların içinde volütlü şekiller alternatif olarak devam eder. Kesişme yerlerinde fiyonk benzeri süsler vardır. Sekizgenlerin etrafını testere dişleri dolandır. Yüzeyler sarı, mavi ve kırmızı renklerle boyanmıştır.

**Kaynakça :**

Ö. Küçükerman, **Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi**, TTOK, İstanbul, 1991 s.158 .

Ö. Küçükerman,– Ş Güner, **Anadolu Türk Mirasında Türk Evleri**, KBY, İstanbul, 1995, s.124.

N. Gündüzalp, “Duvarları Resimli Bir Türk Konağı”, **X. Türk Tarih Kongresi, Ankara 22-26 Eylül 1986**, TTKB, Ankara, 1994, s.1705.

**Katalog No** : 51      **Resim:** 55

**Yapı Adı** : Tokat Madımağın Celâl'in Evi

**Yer** : Sofa tavanı

**Tarih** : XIX. yy. ortası

**Teknik** : Oyma, kalem işi, altın varak ve yaldız

**Tanım** : Tavanın yüzeyinde kırmızı zemin üzerine altın varaklı çıtalarla, "zilbahar" denilen taksimat oluşturulmuştur. Merkezde kare çerçeve içinde kıvrımlı yaprakların ve ufak çiçeklerin oluşturduğu daire biçimindeki asıl göbek yer alır. En ortada kıvrımlı hatların oluşturduğu rozet şeklinde bir motif vardır. Barok ve Rokokoda gördüğümüz "S" ve "C" kıvrımları yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Köşebentlerde, iki "C" kıvrımının kuşattığı oval madalyonlar ve bunlara bağlanan "C" ve yaprak kıvrımları göze çarpar. Güller ve yapraklardan oluşan kırmızı, yeşil ve beyaz renkteki kalem işi süslemeler en dışta yer alan bordürü dört yönde dolanmaktadır. Göbekte yoğun altın varaklı bezeme dikkati çeker.

**Kaynakça** :

E. Yavi, **Tokat**, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, 1986, s104.

**Katalog No** : 52      **Resim:** 56

**Yapı Adı** : İstanbul Emirgân Şerifler Yalısı

**Yer** : Divanhane orta sofanın tavanı

**Tarih** : 1850-1860

**Teknik** : Çakma ve yapıştırma, oyma, kalem işi

**Tanım** : Dikdörtgen tavan döşemesini büyük boyutlu ışınal bir motifi kaplar. Daire biçimli göbeğin üzerinde, Barok ve Rokoko üslup özelliklerinden olan “S” ve “C” kıvrımlı yapraklar ve çiçekle yer alır. Kenarları dalgalı tabak şeklindeki beyaz formun içinde çeşitli meyveler görülmektedir. Zeminde kırmızı renk egemendir. Pembe göbeğin üzerinde sarı, yeşil, mavi, lila, kırmızı ve siyah renkte bitkisel kabartmalar yer alır.

**Kaynakça** :

S. H. Eldem, **Köşkler ve Kasırlar**, C. II, MEBY, İstanbul, 1974, s.274-283.

S. H. Eldem, **Türk Evi**, C.II, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, 1986, s.198-199.

S. H. Eldem, **Boğaziçi Yalıları – Rumeli Yakası**, C.I, İstanbul 1993, s.216-217.

G. Sözen, **Bin Çeşit İstanbul ve Boğaziçi Yalıları**, Ak Yayınları, İstanbul, 1989, s.147.

T.Artan, “Şerifler Yalısı”, **DBİA**, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, C.7, İstanbul, 1993, s.164.

**Katalog No : 53 Resim: 57 Çizim: 6**

**Yapı Adı : Bitlis Burhan Bayhan Evi**

**Yer : Sofanın tavanı**

**Tarih : 1860**

**Teknik : Ajur (Kafes)**

**Tanım : Burada tavan göbeği tavanı taşıyan iki hatıl arasına yerleştirilmiştir. 45° açıyla iç içe iki kare yerleştirilmiştir. Çerçevesel laciverde boyanmıştır. Kareler arasında kalan üçgen yüzeyler birbirini kesen dairelerle doldurulmuştur. İçteki kare kısımda yüzey küçük karelere ayrılmış, ortaya ve dört köşeye daire içinde yıldızlar konmuştur.**

**Kaynakça :**

Y. Sayan – Ş. Öztürk, **Bitlis Evleri**, KBY, Ankara, 2001, s. 78,150.



**Katalog No : 54 Resim: 58-58a Çizim: 7,8,9**

**Yapı Adı : Bir Edirne evinin tavanı**

**Yer : Edirne Müzesi (Env. No. 8173)**

**Tarih : XX. yy. başı**

**Teknik : Çakma ve yapıştırma**

**Tanım : Tavan göbeğini sadece bu parçası mevcuttur. Bütünlüğü bozulmuş olan bu göbek, muhtemelen ışınsal biçimde yerleştirilmiş, *Art nouveau* üslubunda lâle parçalarından oluşmaktaydı.**

## 4. DEĞERLENDİRME

### 4.1. Osmanlı Mimarisinde Ahşap Tavan Göbeklerinde Uygulanan Teknikler

#### 4.1.1. Üretim Teknikleri

##### 4.1.1.1. Kündekâri

Kündekâri tabirinin nereden geldiği tam olarak bilinmemektedir. Birbirine geçen muntazam tahta parçalarından yapılan bezemeler için kullanılan bu terimin, Türkçe’de “yakalamak” ve “kavramak” manasına gelen “künde” sözünden gelmiş olması muhtemeldir<sup>95</sup>. Sert ve kıymetli tahtalardan yapılan bu geçme işler Osmanlı mimarisinde tavan süslemesi dışında umumiyetle kapı, pencere ve dolap kanatları, kürsü ve mihrap tablaları gibi mimari kısımlarda kullanılmıştır.

Bu gibi büyük tahta kısımlar yekpare olarak yapıldığı takdirde rutubet ve sıcaklığın tesiriyle çarpılırlar. Buna mani olmak için küçük küçük parçaların zemine ve birbirlerine yapıştırılmaksızın serbest bir halde yan yana konarak kenetlenmesi düşünülmüş ve bu parçalara tezyini birer örge şekli verilmek suretiyle bezemeler ortaya çıkartılmıştır. Başka bir deyişle, ilk bakışta sırf süs olarak yapıldığı zannedilen bu şekillerin asıl ortaya çıkış nedenleri tekniktir. Bu iş için en çok elma, armut ve ceviz gibi ağaçlar kullanılmıştır. Yan yana geldiği zaman bir bütün oluşturacak biçimde geometrik şekillerde kesilen bu küçük parçaların kenarları yuvalı ve dişli yapıp birbirine geçirildiği için kopup düşmesine imkân olmadığı gibi aralarında boşluk bulunması dolayısıyla deforme olması güçtür.

Bu teknikte, zaruretten dolayı, kullanılan bezeme şekillerin tamamen geometriktir. Bu parçaların bazıları da ayrıca oyma süslemeler ve sedef kakmalarla tezyin olunur. Bunlarda çiçekli oymalar ancak göbek teşkil eden kısımlarda ve yine geometrik bir parçanın yüzeyine ilave olarak yapılır. Selçuklu ve Beylikler devrinde bu teknik ile

---

<sup>95</sup> C. E. Arseven, “Kündekâri”, SA, C.3, MEBY, İstanbul, 1983, s.1195.

yapılmış tahta işlerine çok rastlanmakta, ancak en olgun örnekler Osmanlı döneminde ortaya çıkmaktadır<sup>96</sup>.

#### **4.1.1.2. Taklit Kündekâri**

Yapılış tekniğine göre birkaç gruba ayrılır.

##### **4.1.1.2.1. Çakma ve Rölyef**

Ahşap blokların yan yana getirilmesi ile tamamlanır. Bu ahşap bloklarda içi bitkisel dekorlarla süslü sekizgenli, baklava ve yıldız şekilli kısımlar birer kabara halinde işlenmiştir. Bu çıkıntılı şekillerin arasına geometrik kafesi oluşturan kirişler çakılmıştır. Görünüşte gerçek kündekâriden en güç ayrılan bu teknikte sekizgen, yıldız ve baklavalarda (ahşap bloklar yekpare oldukları için) çivi yoktur. Aradaki çitalar çiviyle tutturulmuştur. Ahşap blokların kuruyup küçülmesi halinde panoların arasında boydan boya ayrılmalar görülür. Bu teknik taklit kündekârinin aslına en yaklaşan ve ustalık isteyen güzel bir örneğidir<sup>97</sup>.

Osmanlı mimari öğelerinden tavan ve tavan göbeklerinin yanı sıra, minber yan aynalıklarında, kapı ve pencere kanatlarında bu teknikte güzel örnekler vermiştir.

##### **4.1.1.2.2. Çakma ve Yapıştırma**

Bu grubun nispeten daha kaba örneklerinde gözlenir. Bu işçilikte, ahşap bloklar üzerine sekizgenler, yıldızlar, baklavalılar ve geometrik kafesi meydana getiren ahşap kirişler çakılmıştır<sup>98</sup>. Osmanlı mimarisinde ahşap işçiliğinin egemen olduğu mimari elemanlar dışında küçük el sanatlarında da kullanılmıştır.

#### **4.1.1.3. Oyma**

Bu teknikte ucu keskin bir kalemle ağaç yüzeyi oyulmak suretiyle bezeme tamamen kabartma olarak ortaya çıkarılır. Oyma tekniği, kalem çok derinlere inerse “derin

---

<sup>96</sup> A.e., s.1195.

<sup>97</sup> G. Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1992, s.138-139.

<sup>98</sup> A.e., s.139.

oyma”, nispeten meyilli olarak çalışılırsa “mail kesim” adı altında iki gruba ayrılır. Buna rağmen çalışma ne şekilde olursa olsun, her ikisinde de kullanılan belli başlı motifler, rumi, çiçek, geometrik şekil ve kitabeliklerden ibarettir.

Oyma teknikleri içerisinde oldukça büyük bir grubu teşkil eden mail kesimin kaynağı IX. yüzyıla Samarra’daki Abbasi saraylarına kadar gitmekte; Irak, İran, Suriye, Filistin, Mısır, Afganistan ve Kuzey Afrika’da sayısız örneklerine rastlanmaktadır<sup>99</sup>.

#### **4.1.1.4. Kafes (Ajur)**

Özellikle, minberlerin korkuluk bazen de taç kısımlarında görülen bu teknik, ahşap kirişlerin, geometrik şekiller, yıldızlar v.s. meydana getirecek şekilde bir araya çakılması ile elde edilir. Çatma kafesin arasına süsleyici bir parça katılmadan yapılan örneklerle “sade kafes” denir. Eğer ahşap kirişlerin içleri, bitkisel ve geometrik şekillerle doldurulursa “dolgulu kafes” diye adlandırılır<sup>100</sup>.

#### **4.1.1.5. Kesme**

Bu işlem için çinko veya mukavvadan bezeme şekline göre kesilmiş kalıplar kullanılır. Ahşabın yüzeyine yerleştirilen kalıplardaki bezeme şekli ahşaba çizilir. Bezemenin dışında kalan kısımların etrafı oyularak değil kesilerek boşaltılır. Böylece istenilen bezeme ortaya çıkar. Oyma işleminde mevcut olan kabartma yüzeyler kesme işleminde düz satıhlıdır<sup>101</sup>.

### **4.1.2. Süsleme Teknikleri**

#### **4.1.2.1. Kalem işi**

Beyaz üzerine fırça ve tüyle bir veya birkaç renkli olarak yapılan süsleme çeşididir<sup>102</sup>. Ahşabın dışında taş ve alçı zemin üzerine de yapılmaktadır. Bu tekniğin

<sup>99</sup> E. Yücel, “Türk Mimarîsinde Ağaç İşleri”, *Arkitekt*, C.37, S.329, İstanbul, 1968, s.21.

<sup>100</sup> G. Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1992, s.138.

<sup>101</sup> C. E. Arseven, “Kesme oymak”, *SA*, C.3, MEY, İstanbul, 1983, s.1057.

<sup>102</sup> C. E. Arseven, “Kalem işi”, *SA*, C.2, MEY, İstanbul, 1983, s.914.

örnekleri bütün ahşap kısımların yüzeyini kaplar. Bu örneklerde, genellikle düz levhalar halinde bırakılmış veya çıtalarla bölünmüş ahşap yüzeyler çeşitli renklerde geometrik ve bitkisel motiflerle süslenir. Bu tip ahşap üzerine süslemenin Konya Sarayı'nın bazı oda tavanlarında da bulunduğu anlaşılmaktadır<sup>103</sup>. Kalem işi süsleme döneminin üslup özelliklerine göre değişiklik göstermektedir.

#### 4.1.2.2. Çivili ve Kabaralı Süsleme

Eski Türk mimarlık terminolojisinde “yekseri, mih, mismar” gibi değişik adlarla anılan madeni çivi aslında tamamen işlevsel bir inşaat malzemesi olup çeşitli parçaların birbirine eklenmesi için kullanılmıştır. Ahşap dışında maden, çini, alçı ve malakârî sıvalı kısımlar üzerinde de kullanılmıştır. Ahşap inşaatta çivinin kullanılması ile meydana gelen görünüşlerin sonradan karakteristik bazı motifler halinde, kabartma veya oyma olarak yüzeysel boyalı tezyinatta yer almaya başladığını görmekteyiz. Ankara, Kastamonu, Konya gibi birçok Anadolu şehrinde XVII-XVIII. yüzyıllardan kalmış cami ve mescitlerin veya evlerin tavan göbeklerinde tavan ve duvar kaplamalarında çivili süslemelere rastlanır. Bu tavan göbekleri, ayrıca kabara başlı çivilerin simetrik düzende çakılmaları ile düzenlenmiştir.<sup>104</sup>.”

#### 4.1.2.3. Altın Varak ve Yıldız

Varak Arapça'da “yaprak” manasına gelmektedir. Fakat bugün varak denilince kağıt halinde gayet ince yıldız yapraklar anlaşılır. Altın varak için öncelikle altın külçesi ince bir yaprak haline getirilinceye kadar çekiçle dövülür ve yıldızlanmak istenilen yüzeye, günümüzde “miksiyon”, Osmanlı döneminde “lika” denilen sıvı ile yapıştırılır. Dövme işlemi çok önemlidir. Altının gayet ince olabilmesi için birkaç gün sürekli dövmek gerekir. İyi bir netice alabilmek için hemen hemen on binden

<sup>103</sup> Y. Önge, “Konya Evinin Tezyinatı”, **Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri, 5-7 Mart 1990 Konya**, KBY, Ankara, 1991, s.141.

<sup>104</sup> Y. Önge, “Türk Mimarîsinde Çivili Tezyinat”, **Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi**, IV, İzmir, 1988, s. 79-87.

fazla tokmak darbesi gerekmektedir. Altın varaklar yaprak halinde yapıştırılarak kullanıldığı gibi, toz haline getirilerek zamlarla karıştırılıp yıldız olarak da kullanılır<sup>105</sup>. Osmanlı Dönemi Türk sanatında mimari süsleme dışında diğer el sanatlarında da yoğun bir şekilde kullanılmıştır.

#### 4.1.2.4. Alçı Kabartma

Ahşap tavan göbeklerinde süsleme tekniği olarak alçı kabartma da kullanılmıştır. Bu teknikte ahşap tavan göbeğinin yüzeyi alçı veya bunun içine üstüpi konularak pekiştirilmiş “ustuka” denilen bir hamur ile istenilen şekilde kabartılarak süslenir<sup>106</sup>. XIX. yüzyılın II. yarısında, alçıyla kağıt hamurunun karıştırılmasıyla oluşan hamurun kalıplanması suretiyle elde edilen, Fransızca’da “kağıt-taş” anlamına gelen, Batı kökenli *carton pierre* (kartonpiyer) tekniği bu geleneksel tekniklerin yerini almıştır. Şam’da Kuvvetli Evi Kabul Salonu’nda bulunan natüralist üslupta meyvelerden oluşan oval tavan göbeği bir örnek olarak verilebilir( **Resim 59**).

### 4.2. Tavan Göbeklerinde Kullanılan Diğer Teknikler

#### 4.2.1. Malakâri

Tavan ve duvarlara alçı ile az kabartma olarak yapılan süslemedir. Bu tarz süsleme sıva üstüne yapılacak süslemenin şekline göre, küçük çiviler mihlanarak işbu çivilere tutturmak suretiyle alçıdan kabartma olarak yapılır. Bu tarz işe malakâri denilmesi sebebi mala gibi küçük bir aletle yapılmasındandır<sup>107</sup>. Selçuklu döneminden itibaren yaygın biçimde kullanılan bu tekniğe, Topkapı Sarayı Çifte Kasırlar I. Oda’da XVIII. yüzyıla tarihlendirilen, Klasik dönem süsleme özelliklerini gösteren tavan göbeği Osmanlı döneminden güzel bir örnek oluşturur (**Resim 60**).

#### 4.2.2. Metal

Osmanlı Dönemi Türk sanatında madenî süsleme, mimarının yanı sıra küçük el sanatlarında da kullanılmış ve özgün eserler ortaya konmuştur. Çok sınırlı sayıda

<sup>105</sup> C. E. Arseven, “Varak”, **SA**, C.5, MEBY, İstanbul, 1983, s.2185.

<sup>106</sup> C. E. Arseven, “Alçı kabartmacılığı”, **SA**, C.1, MEBY, İstanbul, 1983, s.38.

<sup>107</sup> C. E. Arseven, “Malakâri”, **SA**, C.3, MEBY, İstanbul, 1983, s.1270.

olmakla birlikte, tavan göbeklerinde de madenî süslemeye rastlanır. Örneğin, İstanbul-Kocamustafapaşa'da Ramazan Efendi Camii'nde kadınlar mahfili çıkmasının altında, II. Mahmud dönemi onarımından kalma, boyalı tenekeden mamul, oval biçiminde, natüralist üslupta bitkisel motifler içeren ilginç bir göbekte karşılaşılır.<sup>108</sup>(Resim 61).

### 4.3. Osmanlı Mimarisinde Tavan Göbeklerinde Kullanılan Motifler ve Simgesel Anlamları

#### 4.3.1. Geometrik Süsleme

Geometrik form, Antik dönem insanı için salt şekilden öte bir şeydi. Kozmik olayları ussal olarak algılama ve açıklama yetisine henüz tam anlamıyla ulaşamamış insan, evrendeki bu kozmik varlıkları ve onların ortaya çıkardığı olguları duyumsal olarak özümser ve anlamlandırır. Antik dönem insanı bu bilgi eksikliğinin vermiş olduğu korkuyla içtepisel olarak ruhsal huzuru bulmak için evrendeki kozmik varlıklara farklı anlamlar yükler. Bilmeyişin ve tam olarak kavrayamayışın vermiş olduğu huzursuzluğun çaresini bir anlamda geometrik soyutlamalarda bulur. Sınırları belirtilmemiş her şey onun için rahatsızlık vericidir. Ussal olarak tanımlayamadıkları bir evrenle karşı karşıyadırlar. Bu evrenin sınırları belirsizdir ve içindeki kozmik varlıklar ve olgular onları kendi *epistomoloji*'lerini yaratmaya itmiştir.

Genellikle, düalist (ikici)<sup>109</sup> inanç felsefesinin egemen olduğu Doğu toplumlarında<sup>110</sup> bu daha belirgindir. Çünkü ussal olarak tanımlayamadıkları bu dünya ve tam olarak

<sup>108</sup> M. B. Tanman, "Ramazan Efendi Camii ve Tekkesi", **DBİA**, C. VI, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1994, s.301-303.

<sup>109</sup> Herhangi bir alanda, birbirlerine indirgenemeyen iki karşıt ilkenin varlığını ileri sürme. Tanrılık yer (Ötedünya)'le, insanlık yer (Dünya) ayırımını ileri süren dinsel ikicilik evrenin özdeksel birliğini yadsıyan gerici bir görüştür. Bircilik (monist) terimi karşılığdır. O. Hançerlioğlu, "İkicilik", **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s.177.

<sup>110</sup> W. Worringer, **Soyutlama ve Özdeşleşim**, İstanbul, 1985, s.51,52. Türkler tarih boyunca birçok dine inanmışlardır. VI.-X. Yüzyıllarda, Türkistan Türkleri arasında en yaygın din Budizm idi. E. Esin, "Türk Kültür Tarihinden Bir Safha Mîladî Sekizinci Yüzyılda Türkistan'da İslâmiyet'in Burkan dîni ile Karşılaşması", **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, I, 1969, TTKB, Ankara, 1970, s.233. Bazı Türk inançlarında, düalist dinlerin aksine, Budizm'in etkisi ile evrene panteist bir anlayışla yaklaşmıştır. E. Esin, "Fârâbî'yi Yetiştiren Kengeres Türk Muhitinin

anlamlandıramadıkları ölüm olgusu onları öte dünya kavramını yaratmaya itmiştir. Her şey bilinmeyen ve kavranamayan öte dünya içindir. Ancak, Batı toplumlarında durum biraz farklıdır. Onlar, evrene panteist<sup>111</sup> bir içtenlikle yaklaşırlar ve evreni olduğu gibi algırlar, çünkü evrende kendilerini ussal olarak yetkin ve egemen hissederler. Düalist dinlerdeki toplumların aksine, öte dünya kavramından uzaktırlar ve bunu sorgulamazlar<sup>112</sup>. Huzuru bu dünyada ararlar ve *epistemoloji*'lerini de bu bağlamda şekillendirirler, kendilerini evrenin dışında değil içinde hissederler.

Bütün bu evren kavrayışları ve bunun sonucunda oluşan inanç sistemleri, dolaysız bir şekilde sanata yansımıştır. Osmanlı veya daha genel bir ifade ile Türk-İslâm sanatının, düalist evren kavrayışına sahip İslâm inancının etkisi ile şekil aldığını söyleyebiliriz. Biçimler daha soyut ve stilize edilerek ifadesini bulur. Özellikle geometrik biçimlerin süsleme sanatında egemen olduğunu görürüz. Doğa kaynaklı biçimler de stilize edilerek kullanılmışlardır.

Türk sanatında kare ve dikdörtgenler yeryüzüne, yarım daireler ve üçgenler gökyüzüne işaret etmektedir. Aynı motiflerin devamlı şekilde tekrarı dünya ve evrendeki ritmi simgelediği gibi, başlangıç ve bitiş noktalarının belli olmayışı da

---

Kültür ve San'atı", **İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi**, C.VI., S. 3-4, İÜEFB, İstanbul, 1976, s.109. Budizmi kabul etmiş Uygurların duvar resimlerindeki doğa betimlemelerini incelediğimizde, daha natüralist bir üslup hakimdir. Bunda evrene, panteist bir içtenlikle yaklaşmış olmaları etkindir denilebilir. Düalist bir inanç felsefesi olan İslâm inancının etkisi ile doğayı stilize ederek resmetmek anlayışı hakim olmuştur. Ancak, Avrasya ilk göçebelerinin sanatı, hayatları savaş ve avcılıkla geçtiği için savaşçı üsluptadır. Plastik sanatlarda üslupları realist olmakla beraber natüralist değildir. E. Esin, **İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Târîhi ve İslâma Giriş**, İÜEFB, İstanbul, 1978, s. 4.

<sup>111</sup> Doğanancılık, vahdet-i vücud. Doğayla Tanrıyı bir ve aynı şey sayma. Doğayla Tanrı'yı özdeş kılan öğretilerin genel adı. Evrensel bir bircilik anlamında ele alınırsa, bunun kökleri çok daha eskilere örneğin, Hint Mitolojisine- kadar uzatılabilir. Temelde, düşünsel kökleri Antikçağ Stoacılığındadır. O. Hançerlioğlu, "Kamutanancılık", **Felsefe Sözlüğü**, s.199-200.

<sup>112</sup> Örneğin, İslâm inancındaki "ilk sebep" Budizmde yoktur. Evrenin nasıl şekil aldığı hakkında bazı kozmogonik inançları, Budizm Hint'ten ve Çin'den almış, fakat üzerinde durmamıştır. Yaradanın varlığı tasavvur edilmeyince, yaradılışın amacı hakkında düşünceler de akla gelmemektedir. E. Esin, "Türk Kültür Tarihinden Bir Safha Mîladî Sekizinci Yüzyılda Türkistan'da İslâmiyet'in Burkan dîni ile Karşılaşması", **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, I, 1969, TTKB, Ankara, 1970, s.233. Bu inanç farklılığı, monist ve düalist iki ayrı inanç sisteminin öte dünya kavramına yaklaşımını anlamamız açısından önemlidir. Benzer durumu Bizans ikonalarında, mozaiklerinde de görebiliriz. Hıristiyan inancının etkisi ile daha stilize formlar, Antik Yunan ve Roma sanatının natüralist yaklaşımlarına galip gelmiştir.



sonsuzluğun gizeminden, sonlu olmaya ve katılmanın gücünün bir artışı olarak değerlendirilebilir<sup>113</sup>.

Geometrik formlar Türk sanatında mimari süslemenin en önemli ve vazgeçilmez öğelerinden birisi olmuştur. Çoğu zaman başka süsleme öğeleriyle birleştirilmeden bütün yüzeyleri kaplamıştır. Aynı zamanda geometrik formların aralarının bitkisel veya rûmîli kıvrımlar gibi farklı kökenli motiflerle doldurulmuştur. İslâmiyet'le birlikte, Osmanlı mimari süslemesi kendisinden önceki Anadolu'da ve Anadolu dışında kurulmuş Türk-İslâm sanatlarında egemen olan geometrik formları devam ettirmiştir. Örneğin Büyük Selçuklu dönemi mimari yapısı olan İsfahan Mescidi Cuma'sının çinilerinde kullanılan onlu yıldız formunun, Konya Sahip Ata Camii cephesinde, ayrıca Beylikler dönemi mimari yapılarından olan Balat İlyas Bey Camii'nin penceresinde kullanıldığını görmekteyiz. Bu geometrik form Osmanlı dönemi Edirne Selimiye Camii minberi mermer şebekesinde ve İstanbul Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü'nün tavan süslemesinde de kullanılmıştır.<sup>114</sup>.

#### 4.3.2. Bitkisel Süsleme

Bitkisel motifler kadim Türk eserlerinde de sık sık yer bulmuş ve bazı dinî manalar almışlardır. Budist Uygur duvar resimlerini incelediğimizde her kompozisyonda çiçekler ve bitkisel motifler yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Üslup olarak bu duvar resimlerindeki çiçekler ve bitkiler doğadaki asıllarına yakın ve natüralisttirler. İslâm inancının etkisi ile bitkisel süsleme de stilize bir biçim almış, bitki ve çiçek motifleri doğadaki görüntüsünden alınarak, yani soyutlanarak yeni ifadelerle resmedilmiştir. Ayrıca, bu bitkisel form ve çiçeklerin İslâm öncesinde aldığı bazı ilahi ve mistik manalar, İslâm inanç sistemindeki bazı kriterler doğrultusunda değerlendirilerek ve

<sup>113</sup> A. Ersoy, "Geleneksel Süsleme Sanatlarında Kullanılan Bazı Çiçek Motiflerinin İslâm İnancı ile İlgisi", **Sanat ve İnanç**/2, MSGSÜ, İstanbul, 2004, s.245.

<sup>114</sup> Y. Demiriz, **İslam Sanatında Geometrik Süsleme**, İstanbul, 2000, s.128.

öğütülerek, Türk-İslâm sanatının özüne aykırı düşmeyecek şekilde sürdürülmüştür. Osmanlı Sanatı'nda da bu bakış açısı egemen olmuştur<sup>115</sup>.

Hint Veda kozmogonisine göre yeryüzü lotus çiçeğine benzetilir ve lotusun yedi yaprağının dünyanın yedi iklim bölgesine karşılık geldiği kabul edilmektedir. Budist inanç sisteminde, Buda, lotus üzerinde gösterilir, lotus çiçeği aynı zamanda suyun sembolüdür. Budist Türkistan'da da lotus dinî manalar içermektedir. Alman Arkeologlardan Albert von Grünwedel ve Albert von Le Coq<sup>116</sup> tarafından araştırılmış resimlerin iyi halde olanları, 1904'de, Berlin Dahlem Müzesi'ndeki Turfan eserlerine dahil edilmiş olan Uygur Budist sanatının önemli yapıtlarından olan Bezeklik IX. Tapınak'taki Budizme adanmış bazı duvar resimlerinde çeşitli çiçeklerin önemli bir yer tuttuğunu müşahede edebiliriz. İç tapınakta, Budizm inancına göre batı cenneti tasvir edilmektedir. İç tapınağın batı duvarındaki resimde (**Resim 3**), dünyanın merkezinde deniz, bir havuz şeklinde temsil edilmiştir. Havuzun içinde yüzen ve havuzdan çıkan iki ejder çifti görülmektedir. Ağaç şeklindeki dünya ekseninin tepesinde, lotus çiçeği biçiminde tahta oturmuş bir tanrı yer alır. Resmin üst kısmı oldukça tahrip olmuştur. Bu sahnenin her iki yanında iki figür yer alır. Solda yer alan, yer –yüzü ve toprak tanrıçası Uygur kadınının saçlarını süsleyen ve bahar çiçeklerini andıran çeşitli çiçek motifleri bize yabancı değildir. İç tapınağın güney duvarında, çiçek ve altın saçan kadın motifleri yer almaktadır<sup>117</sup>.

Yine, Uygur Budist tapınaklarındaki duvar resimlerini incelediğimizde çiçeklerin çokluğu ve çeşitliliği göze çarpmaktadır. Kızıl'da ki bir duvar resminde ise bir Uygur kadınının başının üzerine serpiştirilmiş bahar çiçekleri ile, Konya'da Devocioğulları'na<sup>118</sup> ait evin geometrik tavan göbeğinin aralarına serpiştirilmiş çiçeklerin benzerliğini görebiliriz (**Çizim 10, Resim 62**). Öte yandan, Türkistan'ın

<sup>115</sup> Selçuklular, Beylikler gibi Osmanlı öncesi Türk-İslâm sanatında İslâm Öncesi Türk sanatının izleri kendisini daha egemen bir biçimde hissettirir. Hayvan ve insan figürleri mimaride daha serbestçe kullanılmıştır.

<sup>116</sup> E. Esin, "Eurasia Göçebelerinin Sanatı" **Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi, Ankara 19-24 Ekim 1959**, TTKB, Ankara, 1962, s.171.

<sup>117</sup> E. Esin, "Bezeklik Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak", **Türkiyemiz**, S.37, İstanbul, 1982, s.4-5.

<sup>118</sup> Y.Önge, "Konya Evinin Tezyinatı", **Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri, 5-7 Mart 1990 Konya**, KBY, Ankara, 1991, s.143.

Budist lotusu ve Doğu Türkistan'da bulunmuş VII. yüzyıldan kalma boyalı bir tahta ile, XVII. yüzyıla tarihlenen bir Ankara evinde ahşap üzerine kalem işi tekniğiyle yapılmış motiflerin benzerliği de dikkat çekicidir (**Resim 63, 64**)<sup>119</sup>.

En erken tarihli tavan göbeklerinde, Osmanlı dönemi Türk süsleme sanatında egemen olan, stilize bitki ve çiçek motifleri görülmektedir., Batılılaşma dönemi tavan göbeklerinin süsleme programında ise, Barok, Rokoko ve Ampir üsluplarından kaynaklanan natüralist bitki ve çiçekler egemen olmuştur.

### 4.3.3. Figürlü Süsleme

İslâmiyet'ten önceki Türk sanatında insan ve hayvan figürleri oldukça sık kullanılmıştır. Bunda da İslâm öncesi Türk kültüründe egemen olan kültür ve inanışlar etken olmuştur. Örneğin, kuş ruhun timsali sayılmıştır. “Uçmak cennet demektir. Türk ve Tunguz kamları elbiselerine astıkları demirden kuşların, insan ruhunun timsali olduğuna inanmışlardır<sup>120</sup>.

İslâmiyet'ten önceki Türkistan'da, Kızıl ve Hoço'da görülen Budist sanatla ilintili çift başlı kuş İslâmiyet'ten sonraki Türk sanatında da kullanılmıştır. Örneğin hümâ kuşu Osmanlı hükümdarlarının işaretlerinden olduğu için minyatürlerde otağın üst kısmında resmedilmiştir<sup>121</sup>. Yine, Kızıl'da bulunan bir Uygur tapınağının tavan süslemesinde ki çift başlı kartal ile Osmanlı döneminde yapılmış, Mersin'deki bir evin cihannümasında yer alan tavan göbeğindeki kartal ilginçtir.

Öte yandan, ejder kadim Türk kültüründe bolluk işareti olarak görülmüştür. Aynı zamanda on iki hayvanlı Türk takvimindeki hayvanlardan birisidir. Özellikle Osmanlı döneminden önceki Türk sanatında -mimari dahil- sanatın her alanında kullanılmıştır. Karahanlı sanatının önemli yapılarından olan Tirmiz Sarayı'nın duvarında karşılıklı dövüşen iki aslan rölyefi ve Gazneliler dönemine ait Leşker-i

<sup>119</sup> E. Esin, “Eurasia Göçebelerinin Sanatı” **Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi, Ankara 19-24 Ekim 1959**, TTKB, Ankara, 1962, s.170.

<sup>120</sup> **A.e.**, s.152.

<sup>121</sup> **A.e.**, s.173.

Bazar Sarayı'nın duvarında görülen insan figürlü freskler, Anadolu dışında kurulmuş olan Türk devletlerinin sanatında figürlü süslemenin yoğun biçimde kullanıldığını bize göstermektedir. Anadolu'da da Selçuklu mimarisinin önemli mimari yapıtlarından olan Divriği Ulu Camii'nin batı kapısında taşa işlenmiş çift başlı kartal motifi dikkat çekicidir. Yine Yakutiye Medresesi kapı çıkıntısı yan cephesinde kartal arması ve karşılıklı iki aslan figürü yer almaktadır. Erzurum Çifte Minareli Medrese'nin cephesinde de kadim Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan çift başlı kartal ve ejder figürü kullanılmıştır<sup>122</sup>.

Figürlü süsleme Osmanlı dönemi Türk sanatında, daha önceki dönemlere göre daha sınırlı kullanım alanı bulmuştur. Daha ziyade küçük el sanatlarında, minyatürlerde<sup>123</sup> görülür. Mimari süslemede, bitkisel ve geometrik süslemeye ağırlık verilmiştir.

#### **4.4. Osmanlı Mimarisinde Ahşap Tavan Göbeklerinde Gözlenen Üsluplar**

##### **4.1.1. Klasik**

İmparatorluğun kuruluşundan III. Ahmed zamanına kadar mimarlık dahil tüm sanatlarda egemen olan üsluptur. Mimarlıkta Klasik üslup Edirne Üç Şerefeli Cami (1447) ile başlar, en parlak çağını Mimar Koca Sinan'ın Hasa Başmimarı olduğu 1538-1588 yılları arasında yaşar ve Lâle Devri (1703-1730) ile son bulur.

Bu dönemde mimari bezemede geometrik şekillerle ve stilize bitki ve çiçek motifleri egemendir. Hatayi ve rumi sıkça kullanılmıştır. Hatayi tarzı veya üslubu, Orta

---

<sup>122</sup> O. Aslanapa, **Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, s.40, 50, 155. S. Erdem, "Çift Başlı Kartal ve Anka Üzerine", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, S.8, İstanbul, 1990, s.72-80.

<sup>123</sup> Örneğin Hoço'da bulunmuş VIII. yüzyıla ait bir minyatürde oturan bir şahsın etrafında toplanmış haleli deva'lar ve değişik azalı yaratıklar görülmektedir. Benzeri yaratıkların Osmanlı minyatürlerinde görüldüğünü söyleyebiliriz. Osmanlı dönemine ait olan, Chester Beatty Koleksiyonu'nda bulunan Kursî'de oturan Süleyman Peygamber minyatüründeki değişik azalı yaratıklar ve cinler Völkerkunde Museum'da bulunan Uygur minyatüründeki yaratıklar gibi, vücudu üzerinde maymun ve fil başları taşırlar. E. Esin, "Eurasia Göçebelerinin Sanatı" **Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi, Ankara 19-24 Ekim 1959**, TTKB, Ankara, 1962, s. 158, 170.

Asya'dan gelen ve Çin (Hitay/Hatay) şekillerine benzeyen stilize edilmiş yaprak ve çiçek motiflerinden oluşan bezeme tarzıdır. Rumi tarz ise, Anadolu (Rûm) Selçuklu sanatı bünyesinde gelişmiş, Beylikler ve Osmanlı dönemlerinde de bol miktarda kullanılmış, stilize bitki motiflerinden ve girift kıvrımlı dallardan oluşan süsleme gruplarıdır. Bunların yanı sıra stilize karanfil, nar çiçeği, gül, lâle, sümbül, süsen hançeri yapraklar sıkça kullanılan motiflerdir. Birbirini dik kesen çizgisel biçimler, zikzaklar, çok kollu yıldız ve çokgenler bu dönemde sıkça kullanılmıştır. Erzurum Çataksu (Tavusker) Camii tekne tavanının sekizgen göbeği tamamen geometrik olarak tasarlanmıştır. Bursa Müzesi'nde bulunan ve Bursa'da bir evin tavanına ait olan 960 envanter numaralı tavan göbeği sekizgendir. Yüzeyinde çok kollu yıldızların birbirini kesmesi ile oluşmuş sonsuza giden bir taksimat görülür. Ankara Hacı Bayram Camii Kadınlar Mahfili'nin altıgen tavan göbeğinde ise geometrik tasarımın yanında Klasik dönemde egemen olan karanfil, nar çiçeği, hançeri yapraklar, şemseler kullanılmıştır. Yine, Tokat Silahtar Ömer Paşa Camii Minber köşkü tavanının göbeğinde sekiz kollu yıldızın üzerinde gül, lâle ve yapraklardan oluşan bezemeler kullanılmıştır.

#### 4.4.2. Barok-Rokoko

Osmanlı sanatının yaklaşık 1720'den başlayarak 1820'ye<sup>124</sup> kadar süren üslup dönemidir. 1720–1721 yılları arasında Fransa'ya giden elçi Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'den “Fransa'yı gezip görmesi ve uygulaması mümkün olanları döndükten sonra gerçekleştirilmesi” emrolunmaktaydı. Bu seyahatten dönüşte 28 Çelebi Mehmed Efendi, Fransa Kralı XV. Louis'nin Sultan III. Ahmed'e gönderdiği, devrinin sanat özelliklerini yansıtan pek çok hediyeyi ve kıymetli bilgilerle dolu eseri ile birlikte padişaha sunmuştur. Osmanlı sanatında Batı etkisi ile yapılan ilk eserler bu seyahatten sonraya tarihlenir<sup>125</sup>.

<sup>124</sup> D. Kuban, bu tarihi 1839 olarak verir. D. Kuban, “Barok Mimari”, **DBİA**, C.2, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1993, s.61.

<sup>125</sup> Aksoy, “Kitap Süslemelerinde Türk- Barok-Rokoko Üslubu”, **Sanat**, S.6, KBY, İstanbul, 1977, s.126-127.

Özellikle mimarlık ve bezeme alanlarında görülen Türk/Osmanlı Baroğu, Batı etkilerinin belirışıyle bağlantılı bir oluşum sayılabilir. Yapımına 1749'da başlanan Nuruosmaniye Camii dönemin ilk önemli ürünüdür. Avlu kesimi eğrisel plan düzeniyle Batı Baroğuna benzer özellikler gösterir. Çağın diğer önemli yapıları, Ayazma, Beylerbeyi, Lâleli, Üsküdar Selimiye camileridir. Yine bu dönemde çeşme ve sebil yapıları Klasik Osmanlı döneminde oldukça yoğun bir şekilde ortaya çıkarlar. Bu anıtsal çeşme yapıları arasında Üsküdar, Tophane ve Azapkapı meydan çeşmeleri sayılabilir. Genel özellikleriyle Batı etkilerinin belirmesine karşın, Türk/Osmanlı Baroğu, özgün bir yaratıcılık gösterir ve sonraki dönemin öykünmeci ve eklektisist tutumundan ayrılır<sup>126</sup>. Bu niteliğiyle, Osmanlı sanatının, Avrupa kaynaklı Barok üslup etkileriyle oluşmuş özgün bir yorumu olarak değerlendirilebilir.

Bunun yanı sıra, bu dönemde Batılılaşma dönemi Türk sanatında Batı etkilerinin yanında, Doğu etkileri de görülmektedir. III. Ahmed dönemine tarihlenen yoğun bezemeli çeşme ve sebillerin yüzeylerinde görülen naturalist çiçekler Batı etkisinin yanında Hint-Moğol etkileri taşımaktadır. Özellikle yüzeylerde “çinihane”<sup>127</sup> düzeni ve süslemesi Lâle Devri'nde yapılan çeşme ve sebillerin dışındaki mimari yapılarda da karşımıza çıkmaktadır.. I. Mahmud tarafından 1732 yılında tamamlanan Tophane çeşmesinde çinihane düzeni denilen bölgelere ayrılmış yüzeyler ve üzerinde naturalist eğilimli çiçekler ve nişler vardır. Nişlerde sehpa üzerinde çiçekli vazolar, kaseler, çiçek demetleri yer alır. XVIII. yüzyılın ilk yarısında Türk sanatının süsleme anlayışında temel eğilim sayılan natüralizm Batı kaynaklı bir ifade taşımakla beraber kendini “çinihane” düzeninde Hint-Moğol etkileriyle de göstermiştir<sup>128</sup>.

Çeşitli devirlerdeki mimari stillerde, dekorasyon genellikle mimariyi tamamlayıcı bir ek olarak düşünülmüştür. Barok mimari de dekorasyon en önemli unsurlardan biri

<sup>126</sup> M. Sözen-U. Tanyeli, “Türk Baroğu”, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, s.242.

<sup>127</sup> Çini işi. Sanat/mimarlık terimi olarak Hint –Moğol mimarlığında uygulanan bir cephe düzenini ifade etmek için kullanılır. T. Saner, “Lale Devri Mimarlığında Hint Esintileri : “Çinihane”, **Sanat Tarihi Defterleri**, S.3, İstanbul, 1999, s.35.

<sup>128</sup> A.e., s.47.

olmuş ve bu dekorasyonun başlıca elemanlarını termeler, çeşitli bitkilerden oluşmuş demetler, akantus yaprakları, kumaş kıvrımları, istiridye kabuğu ve kartuşlar oluşturmuştur. Daha ziyade bir iç dekorasyon stili olan Rokoko, Türk Barok üslubunu takip etmiştir<sup>129</sup>.

Türk Baroğu temelde bir başkent üslubudur. İmparatorluğun Avrupa'daki topraklarında, Batı'yla ilişkilerin değişik coğrafi ve kültürel niteliklerinden dolayı, daha fazla yankı bulmuşsa da Anadolu'da bezemesel bir üslup olmaktan öteye geçmemiş, yapıların iç bezemesinde ya da kapılar, çeşme yüzeyleri, mezar taşları gibi elemanların yüzeylerinde ve saçaklardaki büyük içbükey silmeler ve eğrisel planlı cumbalar gibi bir iki motifle sınırlı kalmıştır.

Osmanlı sanatında, Barok üslubu, bezemeye egemen olan Rokoko bezeme üslubundan ayırmak zordur. Çünkü her iki üslubun kullandığı motifler ortaktır. Bu motiflerin ele alınışındaki üslup farkları ancak uzmanlar tarafından fark edilebilir. Zaman içinde kavranabilecek daha kesin ayrımlar yapmak için, Rokoko bezemenin I. Mahmud döneminde (1730–1754) yaygın ve kabul edilmiş bir üslup haline geldiğini, fakat Batılı Barok mimari özelliklerinin yapı tasarımına etkisinin tek tek yapılarla sınırlı kaldığını ve ancak XIX. yüzyılda kentsel çevrenin Baroksu bir karakter kazandığını söylenebilir<sup>130</sup>.

Türkiye'de XVIII. Yüzyıl'da ve XIX. yüzyıl'ın başında sanata, bezemesel niteliği ağır basan ve sanat tarihimizde Barok, bazen de Rokoko adı verilen bir üslup egemen olmuştur. Türk sanat tarihi yazımında Barok, genel olarak bütün mimariyi, Rokoko ise bezemeyi tanımlamak için kullanılan ve birbirine karıştırılan sözcüklerdir. Türkiye'de Avrupa Baroğu paralelinde değerlendirilebilecek tek XVIII. Yüzyıl yapısı Nuruosmaniye Külliye'sidir. Temelde Avrupa Baroğu çok zengin bir bezeme tutkusunu içerse de, değişik bir mekân ve hacim anlayışıyla klasik tavrıların dengesini bozan, abartmayı bir üslup ilkesi olarak kabullenmiş, duygusal tutumu ağır

<sup>129</sup> Aksoy, **a.g.e.**, s.126-127.

<sup>130</sup> D. Kuban, "Barok Mimari", **DBİA**, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, C.2, İstanbul, 1993, s.61.

basan, dengeyi tümel bir mekân vizyonunda arayan bir üsluptur. Osmanlı sanatı, bir ölçüde Nuruosmaniye Külliyesi dışında, böyle bir tutumu hiçbir zaman benimsememiştir. Buna karşın, İstanbul'da I. Mahmud'un Lâle Devri'ni izleyen saltanatında, geleneksel bezeme üslubunu bir daha kullanmamak üzere tümüyle terk ederek Fransız Rokokosunu ve onun en süslü aşaması olan *rocaille* motiflerini Türk yapılarını süslemek için kullanan bir Rokoko dönemi vardır. Saray kökenli bu yeni üslubun en önemli örnekleri, kent mimarisinin XVIII. yüzyıldan sonra en ilginç gösterisine dönüşen çeşmelerin tasarımında ve bezemesinde izlenmektedir. Osmanlı sanatında, Barok motiflerin ve tavırların yer almaması olanaksızdır.

Barok ve Rokoko, Avrupa sanatında birbirlerine eklenen üsluplardır. Türkiye'de de, daha çok bezemesel olduğu ve motif hazinesini Fransız Rokokosundan aldığı için Rokoko diyeceğimiz üslup, eğrisel biçimlerin yeğlenmesi, silme takımlarının, nişlerin, ikili, üçlü sütun sistemlerinin, büyük içbükey profillerin saçak kornişlerine egemen olması gibi baroğa özgü biçimsel özellikleri de sergiler<sup>131</sup>. Rokoko bezemenin başlıca öğeleri, kemer biçimleri ve onları oluşturan eğrisel öğeler, stilize akant yaprakları, kartuşlar, deniztarakları, şeritler, kıvrımlı biçimlerdir. 1730'ların ortalarında ortaya çıkan bu üslubun öğelerini ve gelişmesini oldukça tutarlı bir gelişme içinde çeşme bezemesinde izleme olanağı vardır.

Rokoko bezemenin en temel öğelerinden biri şeritlerle ya da silmelerle oluşturulan, bazen düz çubuklarla birleşen "S" ve "C" eğrilerinden oluşan kemer biçimleridir.

Fransız Rokokosunun en son aşamasını oluşturan *rocaille* Fransa'da Lâle Devri sonlarında ortaya çıkar ve bu Fransız etkisi bütün Avrupa saraylarına yansır. Türkiye'ye Avrupa'ya göre kırk yıl kadar geç gelmiştir. Topkapı Sarayı'nda I. Abdülhamid ve III. Selim'in yatak odalarında zengin *rocaille* örnekleri vardır. Bu çok zengin ve hareketli son dönem Rokokosu asimetrik eğilimleriyle de karakteristiktir. Bu üslup, Barok etkilerle birlikte, III. Selim ve II. Mahmud

---

<sup>131</sup> A.e., s.339.



dönemlerinde de etkisini sürdürmüşse de, o dönemde Ampir üslubunun klasizan (klasik üsluba öykünen) etkileriyle karışarak başka bir görünüme bürünmüştür<sup>132</sup>.

Topkapı Sarayı Müzesi Bab-ü Selam saçağının göbeğinde yer alan çarkıfeleğin süslemelerinde görülen ahşap oyma “S” ve “C” kıvrımlı yapraklar, köşebentlerde akantus yaprakları ile çevrelenmiş kartuşlar Barok ve Rokoko üslubunun tipik özelliklerindedir. Benzer özellikler, Tokat Madımağın Celâl’in Evi tavan göbeğinde de mevcuttur. Tavan göbeklerinde görülen kalem işi süslemelerde de buketler, vazoda çiçekler ve kıvrımlı hatlar, gırlanlar Topkapı Sarayı Müzesi Bab-ü Selam kapı aralığı (holü) tavan göbeğinde ve Şam Bardo Sarayı’nın akantus yapraklarından oluşan oval tavan göbeğini çevreleyen yüzeylerde görülür.

### 4.3.3. Ampir (*Empire*)

Napolyon’un egemenlik yıllarında (1804-1814) yıllarında ortaya çıkan ve etkisini mimarlık ve dekoratif sanatlarda gösteren bir Neo-klasik üsluptur. Türkiye de dahil tüm Avrupa’ya ve Amerika’ya yayılmış, her ülkede bir oranda farklılaşmakla birlikte, ana özelliklerini korumuştur. Antik Yunan ve Roma biçimlerini tam olmasa da, sadeleştirerek kullanmış, bezeme ve süslemeyi kendinden önceki dönemlere göre oldukça kısıtlı bir alanda uygulamaya çalışmıştır<sup>133</sup>.

Osmanlı İmparatorluğu’nda Ampir üslubu II. Mahmud (1808-1839) döneminde başlar. II. Mahmud dönemi, XVIII. yüzyılda başlayan Batılılaşma sürecinin yeni bir aşamasıdır. Bu süre içinde, Ampir üslubu, Fransa ile sürdürülen siyasi ilişkilere koşut olarak, çeşitli sanatlara yansır.

Osmanlı sanatında Ampir üslubu çok değişik biçimlenmiştir. Barok ve Rokoko üsluplar devam ederken, bir grup yapıda Ampir üslubu birlikte uygulanmaya başlamıştır. Nakşidil Sultan Türbesi (1818), Nusretiye Camii (1823–1826) bu tür bir

---

<sup>132</sup> A.e., s.340.

<sup>133</sup> M. Sözen-U. Tanyeli, “Ampir”, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, s.19.

birlikteliği sergilerler. Kimi örnekler de, özellikle konut mimarlığında, Barok motiflerle yerli gelenekler Ampir bezemeye birlikte kullanılarak çok değişik bir üslup geliştirirler. Kimi örnekler de, Ampir üslubunun gerçek karakterini, başka bir deyişle, yalınlığını ve formel yaklaşımını yakalamışlardır. II. Mahmud Türbesi ve Sebili (1840) Osmanlı mimarlığına özgü saf Ampir üslubunu yansıtan başarılı örneklerdir<sup>134</sup>.

Osmanlı mimarlığında kılıç, bayrak demetleri, müzik aletleri, vazo içinde çiçek, uçları sivriltilmiş akantus yaprakları, tüy, perde gibi öğeler alegorik gruplar oluşturur. Akantus yaprakları yaprakla tüy arası bir motife dönüşür. Kimi yerde de tepeliklerde yelpaze gibi açılırlar ve ortadaki motifin yükselmesiyle üçgen alınlık biçimini alırlar. Bezeme hayvan ve insan yerine bitkisel kökenlidir. “S” ve “C” ler de yaprak biçiminde şekillenir. Aylama askı en yaygın kullanılan öğedir; aynı zamanda sütun başlıklarının bezemesidir. Saçak düzeyinde su oluşturmayan, tek ama kendi içinde gruplaşan öğeler dizisi yer alır. Bezeme öğesi olarak kullanılan yapısal öğeler yivli ve düz, gömülü sütunlar, köşe sütunları, yuvarlak ve düz kemerlerdir. Kemerlerde kilit taşı kullanılır. Silmeler ise yalın ve az derindedir.

Barok ve Ampirin birlikte kullanıldığı Nakşidil Sultan Türbesi’nde oval tepe pencereleri, dalgalı kat ve saçak kornişi, sütun başlıklarında iri akantus yaprakları Barok, alt katın yalın silmeli pencereleri ve aylama askıları Ampir öğelerdir. Dolmabahçe ve Ortaköy camilerini yoğun bezeme programı içinde Ampir üslubuna özgü bezeme öğelerinin Barok bezeme öğeleriyle bütünleşerek farklı bir üslup oluşturdukları görülür.

II. Mahmud döneminde Ampir üslubu konut mimarlığında da etkili olmuştur. Geleneksel Türk konutunun yapısal ve biçimsel özellikleriyle uyum içinde kullanılmıştır. XIX. yüzyılın içinde ve XX. yüzyıl’ın başlarında izleri devam etmiştir. Ampir, Ampir eğilimli ya da seçmecî üslubun bir parçası olarak değişik

<sup>134</sup> A. Ödekan, “Ampir Üslubu”, **DBİA**, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, C.1, İstanbul, 1993, s.247-249.

görüntülerde örnekler vermişlerdir. Anıtsal ve taş mimarlığa bir öykünme niteliğinde benimsendiği söylenebilir. Yalın bezemesi, klasik ve simetrik kurgusuyla tutunmuştur. Pencere alınlıklarında üçgen, basık ve kırık yuvarlak kemerlidir. Yuvarlak kemerli pencerelerde kilit taşı ve üzengi noktaları belirtilmiştir. Pencere alınlık tablasında aylama askılar görülebilir. Pencereler arasında duvara gömülü sütunlar ve katlar arasında da düz silmeler vardır. Bezemede yüzeyselleştirilmiş palmet ve yapraklar, yıldız ve ışınsal dağılan motif yaygındır. Barok ve Ampirin bezemede birlikte yer aldığı örnekler çoktur.

Ampir üslubun etkisi saray ve konutların duvar bezemesine de yansımıştır. Özellikle Topkapı Sarayı'nın perspektifli mimarlık bezemelerinde bu etki görülür. Bu resimde egemen renk gri ve bejdir. Haremde Sultan Dairesi'ne çıkan arka merdiven nişini, III. Osman Köşkü'nün oda duvarlarını ve Valide Sultan Yemek Odası duvarlarını manzaralı mimarlık betimlemeleri bezetir.

Ampir üslubunun tasarım ilkelerini en iyi yansıtan bir öteki ilginç yapı grubu, XIX. yüzyıl ilk yarısında yapılmış olan çeşmelerdir. Bu yapıların düzenlemelerinde çoğu kez musluk çevresi bir yay kemerle çevrilidir. Çeşme köşeleri kare kesitli, gövdeleri yivli ve İyon başlıklı az derin plasterlerle belirlenmiştir. Bu dönemde cephe düzenlemesine yeni bir öğe olan tuğra katılır. Akantus yaprağı, istiridye kabuğu, kilit taşı öğesi keskin çizgilerle yontulmuş hotoz biçimini almıştır. Yaprak öğeleri kumaş biçimine dönüşmüştür. Amfora, madalyon, tüye dönüşmüş yaprak biçimleri bu dönemin çeşme tasarımında yer alan bezeme öğeleridir<sup>135</sup>.

Bu arada, Fransız kökenli olan ve aydınlanmayı, "Güneş Kral" olarak anılan XIV. Louis'nin merkezî devlet anlayışını ifade eden güneş motifinin II. Mahmud döneminde Osmanlı Ampir üslubunun bünyesinde yer almaya başlaması dikkati çeker. "Gayri resmî" terminolojide, özellikle kuyumcular ve gümüşçüler arasında kullanılan "Sultan Mahmud güneşi" tabiri, söz konusu motifle II. Mahmud'un ilintisini ortaya koyar. Adı geçen padişahın Osmanlı yönetimine getirdiği

---

<sup>135</sup> A.e., s.249.

merkeziyetçilik ile bu güneş motifi, gerek köken (XIV. Louis merkeziyetçiliği) gerekse de biçim/ifade (merkezden dağlan ışınlar) açısından örtüşmektedir.

İstanbul Kürkcübaşı Camii ve İstanbul Emirgân Camii tavan göbeklerinde Ampir üslubunda görülen yalın tasarımın yanında sözü edilen güneş motifi ile ışınsal bir düzenleme egemendir. Yine Ampir üslupta görülen müzik aletleri, sancaklar bugün Topkapı Sarayı Müzesi Has Ahır giriş tavanına monte edilmiş olan İstanbul Köçeoğlu Yalısı harem divanhanesi tavan göbeğinde bu tarz süslemeleri görebiliriz.

#### **4.3.4. Art Nouveau**

*Art nouveau* akımının ortaya çıkıp geliştiği dönem, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş öncesi dönemine rastlamaktadır ve XIX. yüzyıl sonu İstanbul'u da çökmekte olan bir imparatorluğun başkentidir. XIX. yüzyıl başındaki klasist tasarımlar, Ampir uygulamalar belirli bir yönelimi ve birikimi işaret etmektedir.

Krikor ve Garabet Balyan, Melling, Smith ve Fossati'ler, XIX. yüzyılın ilk yarısının klasist eğilimlerini biçimlendiren önemli ve tanınmış adlardır. Bu kuşağın çekilmesiyle 1860'lardan başlayarak klasik disiplinin çözülmeye başladığı görülmektedir. Okul, kışla, hükümet konağı, hastane gibi resmi binalarda Neo-klasik çizgiler hâlâ egemendir ama kentsel mimaride bir çeşitlilik ve repertuarı geniş bir eklektisizm (seçmecilik) belirlemektedir. Bu çeşitlilikte, Doğu ve İslâm kökenli oryantalist biçimlenmeler giderek öne çıkmaktadır. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden gelmiş çok sayıda mimarın varlığından ötürü bu dönemde bir üslup çeşitliliği yaşanmaktadır. XIX. yüzyılın sonları Avrupa'da da eklektisizmin ve historisizmin (tarihselcilik) alabildiğine yaygın olarak kullanıldığı yıllardır.

*Art nouveau* mimarlığının ilk örnekleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun ticareti ve sanayisi gelişmiş merkezlerinde ve bazı kıyı kentlerinde XX. Yüzyıl başında görüldü. Özgün ve anıtsal örnekler bu merkezlerde ve 1910'lara kadar olan sürede gerçekleştirildi.

İki döneme ayrılmış *Art nouveau* konseptinin plan ve mekânlara getirdiği yenilikler fazla yaygın görünmemektedir. Geleneksel plan şemalarında büyük değişiklik görülmezken galeri ve asma kat kullanımı, floral (çiçekli) desenli vitraylarla iç mekânı metal strüktürlü cam çatı örtüleri ilk dönem *Art nouveau*'sunda büyük konut ve saraylarla sınırlı kalmıştır. Bezemeler, çoğunlukla pencere, kapı, balkon gibi mimari öğelerde toplanmıştır. Bezeme tekniklerinde alçı döküm tekniği başta gelmek üzere, çoğunlukla da anıtsal örneklerde taş oyma ve metal kullanılmıştır. İç mekânların bezemesinde alçı yine başta gelmektedir.

İkinci dönem, *Art nouveau* beğenisinin orta sınıflar tarafından benimsenmesi ve konut yapımında *Art nouveau* mimarlığının yaygınlaşması ile karakterize olur. Orta sınıfın konutu ise, çoğunlukla, anonim mimarlık kapsamında gerçekleştirilir. Bu dönemin *Art nouveau* yapılarının bezeme öğeleri ahşaptandır. Bezeme motifleri, ve *Art nouveau* çizgilerini yansıtan, kendi içinde asimetric ve floral ama binaya montajında geometrik bir disipline bağlanmış biçimlerdir. Pek çok motif veya motif grubunun belli şablonlarla üretilmiş olduğu bellidir<sup>136</sup>. Edirne Müzesi 1973 envanter numaralı tavan göbeğinde çizgiselliğin egemen olduğu floral bir düzenleme görülür.

---

<sup>136</sup> A. Batur, "Art Nouveau", **DBİA**, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, C.1, İstanbul, 1993, s.327-332.

## 5. SONUÇ

Tavan Göbeği, mimari bir süsleme olarak Türk sanatında yapılarda farklı teknik ve malzemelerde kendini önemle ortaya koymuştur.

Mevcut en erken tavan ve tavan göbeği örneklerini incelediğimizde bunların hem düzenleme hem de süsleme açısından Osmanlı dönemi Türk sanatına örnek teşkil ettiğini görmekteyiz. Örneğin, Kızıl'da bulunan Budist Uygur dönemine ait tapınağın, ahşap tavan düzenlemesi ve üzerinde yer alan süslemeleri bu bakımdan ilginçtir<sup>137</sup> (**Resim 64**) ve Trabzon Yakup Ağa Konağı'nın tavan göbeği gibi Anadolu'daki birtakım örneklere belki de, Kızıl'daki tavan düzenlemesi esin kaynağı olmuştur. Bu tarz tavan düzenlemesi ve süslemesinin İslâm Öncesi dönemde yaygın olarak kullanıldığını görmekteyiz. Doğu Türkistan'da bulunan bazı yapıların tavan çizimleri ve süsleme detayları A. von Grünwedel'in<sup>138</sup> kitabında yer almaktadır (**Resim 65**). Bu tavan örneklerindeki düzenlemenin yanında, süsleme unsurları da, Osmanlı dönemi tavan göbeklerine örnek olmuştur, denilebilir.

Yine İslâm öncesi döneme ait bir başka Uygur Tapınağı'nda tekne tavan kullanılmıştır<sup>139</sup> (**Resim 66**). Merkezde kare ve ortasında dairesel form yer alır. Tekne tavan Osmanlı mimarisinde de kullanılmıştır. Erzurum Çataksu Camii'nde sembolik bir tekne tavan vardır. Merkezde kare ve onun içinde dairesel bir form görülür.

Kaynağını geçmiş kültürlerden alan sembolik ve aşkınsal ifadeler içeren bir mimari öğenin kullanım alanlarını, dönemlere ve bölgelere göre değişen formlarını gördük. Bu katalog çerçevesinde mevcut en erken ve tek örnek, XV. yüzyıla gitmektedir. Bu da tavan göbeğinde kullanılan malzemenin ahşap olmasından kaynaklanmaktadır.

<sup>137</sup> A. von Grünwedel, **Alt-Kutscha**, Berlin, 1920, s.39.

<sup>138</sup> A. von Grünwedel, **Altbuddhistische Kultstten in Chinesisch-Turkistan**, Berlin, 1912, s.323.

<sup>139</sup> O . Aslanapa, **Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, s.13.

Süsleme ve biçimlerinde yerel etkilerin egemen olduğu çok çeşitli tavan göbeği örnekleri görülmektedir. Örneğin, Türk kültüründe barınma yeri olan toprak evdeki bindirme çatı, Batı Karadeniz ve Doğu Anadolu'da ki dinî ve sivil mimarideki tavan göbeklerinde dekoratif amaçlı yaşatılmaktadır. Ayrıca İç Anadolu'da da Bektaşî ayin mekânlarında kullanılmıştır.

Bazı motifler özellikle çarkıfelek motifinin Türk inanışlarında, içerdiği sembolik anlamları daha önce belirtmiştik. Çarkıfelek motifinin Batılılaşma dönemi dinî ve sivil mimaride dönemin süsleme üsluplarına uygun olarak sıkça kullanıldığını ifade etmek gerekir. Örneğin, Batılılaşma döneminde dairesel formlar ovalleşmiştir. Oval çarkıfelekler naturalist bitki ve çiçek motifleriyle beraber kullanılmıştır.

Osmanlı dönemi dinî mimarisi, özellikle bu mimarinin kimliğini oluşturan Mimar Sinan dönemi eserleri ile anıtsaldır ve merkezî bir kubbe etrafında şekil almıştır. Tavan göbeği daha ziyade küçük boyutlu cami ve mescitlerde kullanılmıştır. Buna rağmen, tavan göbeği kubbeli camiler içinde yer alan müezzin, hünkâr veya kadınlar mahfillerinde kullanılmıştır. Bölgesel cami ve mescitlerde daha fazla tercih edilmiştir. Batı Karadeniz bölgesindeki camiler buna örnek olabilir. Bundan dolayı, tavan göbeği unsurunun sivil mimaride daha fazla tercih edildiğini ve kullanım alanı bulunduğunu görmekteyiz. Türk evinin bölge ve dönemlere göre, değişen plan tiplerinde, hiyerarşik bir düzenleme çerçevesinde, tavan göbeği kimi zaman Bursa örneğinde olduğu gibi başoda da, kimi zamanda Edirne örneklerindeki gibi, sofada yer almıştır. Diğer odalarda bulunan tavan göbekleri daha vasattır. Topkapı Sarayı Bab-u Selâm giriş holü ve saçağında dönemin süsleme özelliklerini yansıtan oldukça güzel iki tavan göbeği örneği mevcuttur. Tavan göbeği Osmanlı mimarisinde sadece başkente ve Anadolu'ya has değildir. Balkanlar, Suriye, Kuzey Afrika'da da kullanılmıştır.

Tavan göbeği Osmanlı mimarisinde düz satırlı yüzeylerde kullanılmakla kalmamış, aynı zamanda kubbeli yapılarda da yer almıştır. Osmanlı mimarisinde kubbe kadim Türk kültüründen gelen sembolik anlamları ile birlikte en anıtsal örneklerini vermiştir. Yalnız dinî mimaride değil sivil mimaride de kullanılmıştır. Örneğin XVII.

yüzyılda inşa edilen Alay Köşkü ile Yalı Köşkü'nde dört yönde odalar bulunmakta, merkezde yer alan arz odasının kubbesi de çatının üstünde gözükmekteydi. Burada kubbe mimari anlamda temel bir eleman olmakla beraber içerdiği anlam itibarı ile, hükümdarlık merkezi dört yönün birleştiği yer olmakla dünyanın merkezi sayılmaktaydı. XVIII. yüzyıl Türk şairlerinden Nedim, aynı yüzyılda yapılmış bir konağın kubbeli sofası için “kasr-i çarh” ifadesini kullanmıştır. Nedim, sofanın kubbesini felek çarkının döndüğü gök kubbeye benzetmekteydi. Bu konağa ithaf ettiği şiirinde Nedim, evin tavan süslemelerini Çin ve Hotan'daki resimli Türk tapınaklarına benzetmektedir<sup>140</sup>. XVIII. yüzyıla ait Sadullah Paşa Yalısı'nda da üst kat sofada çatı altına gizlenmiş bir kubbe yer almaktadır. Kubbenin oval göbeği süsleme açısından dönemin üslup özelliklerini taşımaktadır. Ahşap oyma olarak tasarlanmıştır (**Resim 67**). Yine, İstanbul'da II. Mahmud döneminde son şeklini alan Yenikapı Mevlevîhanesi'nde de çatı altına gizlenmiş sembolik kubbeye oyma bir göbek yer alır (**Resim 68**). Bu örnekler İstanbul'a özgü değildir. Samsun Salıpazarı Gökçeli Camii harim tavanında da çatı altına gizlenmiş bir sembolik kubbe ve oyma bir göbek yer alır<sup>141</sup>.

Mimari dışında, padişah tahtlarında, saltanat kayıklarında da tavan göbeği örnekleri görmekteyiz. Topkapı Sarayı'nda haremdeki I. Abdülhamid Odası'nda bulunan tahtın tavan süslemesi ve göbeği oldukça itinalıdır (**Resim 69**). Döneminin süsleme özelliklerini yansıtır. Bu da bize, Osmanlı mimarisinde tavan göbeğinin kullanım alanlarının çokluğunu göstermektedir.

Tavan göbeklerde farklı tekniklerin kullanıldığını görmekteyiz. En erken örneklerde çoğunlukla künde-kârî ve taklit künde-kârî gibi işçilik yönünden daha fazla ehemmiyet gerektiren teknikler kullanılmıştır. Örneğin, Bursa Müzesi'nde bulunan 960 Envanter numaralı tavan göbeği künde-kârî tekniğindedir. Üretim tekniği olmasının yanında künde-kârî tekniği, parçaların geometrik bir düzen çerçevesinde yerleştirilmesi ve ortaya çıkan sonuç itibarı ile süsleme tekniği özelliği de taşımaktadır. Oyma, alçı

<sup>140</sup> E. Esin, **Sa'dullah Paşa Yalısı**, TAÇV, y.y., t.y., s.3.

<sup>141</sup> Y.Can, **Samsun Yöresinde Bulunan Ahşap Camiler**, İstanbul, 2004, s.66.



kabartma yüzeyleri süslemek için kullanılmıştır. Erken örneklerde çivili ve kabaralı süslemeli tavan göbeklerine daha fazla tesadüf edilmektedir. XVIII. yüzyılda İmparatorluk'ta Batılılaşma sürecinin başlaması ile, tavan göbeklerinde de Batı üslup özellikleri kullanılmaya başlamıştır. Bu dönemde oyma tekniğinin sıkça kullanıldığını görmekteyiz. Burada yüzeyler künde-kâri tekniğinde gördüğümüz geometrik biçimlendirmenin tersine Batı üslup özelliklerinin etkisi ile kıvrımlı ve hareketlidir. XIX. yüzyılda kesme tekniği kullanılmıştır. Hazır bir şablondan ahşabın yüzeyine çıkartılan süsleme daha sonra ahşabın kesilmesi ile ortaya çıkmaktadır. Bu teknikler tavan göbeklerinin dışında diğer mimari süsleme unsurlarında da görülmektedir. Kapı, pencere, minber, mahfillerde de görülür.

Katalog kapsamında verilen tavan göbekleri örneklerinde görülen süslemelerde dönem üsluplarının egemen olduğu görülmektedir. Klasik dönemde egemen olan geometrik formlar, stilize bitki ve çiçek motifleri Batılılaşma ile birlikte yerini oval formlara, kıvrımlı ve hareketli hatlara, naturalist üsluptaki bitki ve çiçek motiflerine bırakmıştır.

## BİBLİYOGRAFYA

- AĞIRMAN, Mustafa, **Hz. Muhammed (s.a.v.) Devrinde Mescid Ve Fonksiyonları**, Ravza Yayınları, İstanbul, 1997.
- AKIN, Günkut, “Merdivenköy Bektaşî Tekkesi’ndeki Dünya Ağacı”, **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, S.4, İstanbul, 1989, s.68-74.
- Orta Asya Merkezi Mekan Geleneği**, KBY, 1990, Ankara.
- “Edirne Selimiye Camii’sindeki Müezzin Mahfili”, **Türk Kültüründe Sanat ve Mimari**, İstanbul, 1993, s.2-39.
- “Tütekli Örtü Geleneği: Anadolu Cami ve Tarikat Yapılarında Tüteklikli Örtü”, **Vakıflar Dergisi**, S. XXII, Ankara, 1991, s.323-354.
- AKIN, Nur, **Balkanlar’da Osmanlı Dönemi Konutları**, İstanbul, 2001.
- AKSOY, Şule, “Kitap Süslemelerinde Türk Barok-Rokoko Üslubu” **Sanat**, KBY, İstanbul, 1997, s.126-136.
- AKSUDOĞAN, Cavidan, (Yayına Hazırlayan), **Fatih Minyatürleri**, İBB, Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı, İstanbul, 1997.
- ALTUN, Ara, **Ortaçağ Türk Mimarisinin Anahatları İçin Bir Özet**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1988.
- ARIK, Rüçhan, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Ankara, 1988.
- ARSEVEN, C. Esad, “Türk Ampir Üslubu”, **SA**, C.1, MEBY, İstanbul, 1983, s.61-62.
- “Alçı Kabartmacılığı”, **SA**, C.1, MEBY, İstanbul, 1983, s.38.
- “Bezeme”, **SA**, C.1, MEBY, İstanbul, 1983, s.236-240.

- “Etrüsk Sanatı”, **SA**, C.2, MEBY, İstanbul, 1983, s.542.
- “Kalem İşi”, **SA**, C.2, MEBY, İstanbul, 1983, s.914.
- “Kesme Oymak”, **SA**, C.2, MEBY, İstanbul, 1983, s.1057.
- “Kündekârî”, **SA**, C.3, MEBY, İstanbul, 1983, s.1195.
- “Malakârî”, **SA**, C.3, MEBY, İstanbul, 1983, s.1270.
- “Natürizm”, **SA**, C.3, MEBY, İstanbul, 1983, s.1500.
- “Tavan” **SA**, C.4, MEBY, İstanbul, 1983, s.1952.
- “Tünlük”, **SA**, C.4, MEBY, İstanbul, s.2052.
- “Türk Sanatı”, **SA**, C.5, MEBY, İstanbul, s.2088-89.
- “Varak”, **SA**, C.5, MEBY, İstanbul, s.2185.
- ARTAN, Tülay, “Şerifler Yalısı”, **DBİA**, Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, C.7, İstanbul, 1993, s.164.
- ASLANAPA, Oktay, **Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997.
- ATASOY, Nurhan, **Otağ-ı Hümayun Osmanlı Çadırları**, İstanbul, 2000.
- AYTEKİN, Osman, **Ortaçağ’dan Osmanlı Dönemi Sonuna Kadar Artvin’deki Mimari Eserler**, KBY, Ankara, 1999.
- BATUR, Afife, “Art Nouveau”, **DBİA**, Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, C.7, İstanbul, 1993, s.327-328.
- BOZKURT, Tolga, **Beypazarı’ndaki Türk Devri Yapıları**, KTBY, Ankara, 2004.
- CAN, Yılmaz, **İslâm Şehirlerinin Fizikî Yapısı**, TDVY, Ankara, 1995.

- Samsun Yöresinde Bulunan Ahşap Camiler**, İstanbul, 2004.
- CEZAR, Mustafa, “Türk Mimarisinde Kubbe”, **Türkiyemiz**, S.27, İstanbul, 1979, s.32-35.
- ÇAL, Halit, **Tokat Evleri**, KBY, Ankara, 1988.
- ÇALIM, Şule, **Bursa’daki Ahşap Tavan Göbekleri**, (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Lisans Tezi), 1973.
- ÇAYCI, Ahmet, **Anadolu Selçuklu Sanatı’nda Gezegen ve Burç Tasvirleri**, KBY, Ankara, 2002.
- ÇORUHLU, Yaşar, “Türk Sanatı’nda Hale”, **Dokuzuncu Türk Sanatları Kongresi Bildiriler**, C.I, KBY, Ankara, 1995, s.577-583.
- DEMİRİZ, Yıldız, **İslam Sanatında Geometrik Süsleme**, İstanbul, 2000.
- DEMİRSAR, Belgin, “Emirgân Camii”, **DBİA**, Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, C.3, İstanbul, 1993, s.170.
- ELDEM, S. Hakkı, **Türk Evi Plan Tipleri**, İTÜB, İstanbul, 1968.
- “Çakırağa Konağı”, **Türkiyemiz**, S.1, İstanbul, 1970, s.11-15.
- Köşkler ve Kasırlar**, C.II, MEBY, İstanbul, 1974.
- Türk Evi**, C.I, İstanbul, 1984.
- Türk Evi**, C.II, İstanbul, 1986.
- Türk Evi**, C.III, İstanbul, 1987.
- Boğaziçi Yalıları –Rumeli Yakası**, C.I, İstanbul, 1993.
- Köçeoğlu Yalısı**, Ofset Basımevi, İstanbul, 1997.
- ELDEM, S. Hakkı - AKOZAN, Feridun, **Topkapı Sarayı**, MEBY, İstanbul, 1984.

- ELIADE, Mircea (Çev. Lale Arslan), **Dinler Tarihine Giriş**, İstanbul, 2000.
- ERDEM, Sargon, “Çift Başlı Kartal ve Anka Üzerine”, **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, S.8, İstanbul, 1990, s.72-80.
- ERSOY, Ayla, “Geleneksel Süsleme Sanatlarında Kullanılan Bazı Çiçek Motiflerinin İslâm İnancı İle İlgisi”, **Sanat ve İnanç** / 2, MSGSÜ, İstanbul, 2004, s.245-249.
- ESEMENLİ, Deniz, “Spaces and Times”, **Topkapı Palace**, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2000, s.35-50.
- ESİN, Emel, “Eurasia Göçebelerinin San’atı”, **Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi, Ankara 19-24 Ekim 1959**, TTKB, Ankara, 1962, s.152-174.
- “Evren”, (Selçuklu San’atı Evren Tasvîrinin Türk İkonografisinde Menşe’leri), **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, I, 1969, TTKB, Ankara, 1970, s.165-182.
- “Türk Kültür Tarihinden Bir Safha Mîlâdî Sekizinci Yüzyılda Türkistan’da İslâmiyet’in Burkan Dîni ile Karşılaşması”, **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, I, 1969, TTKB, Ankara, 1970, s.231-237.
- “Fârâbî’yi Yetiştiren Kengeres Türk Muhitinin Kültür ve San’atı”, **İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi**, C.VI, İÜEFB, İstanbul, 1976, s.81-140.
- İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Târîhi ve İslâm’a Giriş**, İÜEFB, İstanbul, 1978.
- “Bezekli Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak”, **Türkiyemiz**, S. 37, İstanbul, 1982, s.1-6.
- “Türklerde Gök Tapınağına Dair”, **Sanat Tarihi Yılığ**, XII, İÜEFB, İstanbul, 1982, s.35-60.
- Türk Kozmolojisine Giriş**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2002.
- Sa’dullah Paşa Yalısı**, TAÇV, t.y., y.y.

- FATSA, Mehmet, “Karadeniz’de İlk Dönem Türk Zaviyelerine Bir Örnek: Gökçeali Yatırı ve Şeyh İdrisi Zaviyesi”, **Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, GÜ Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi, Ankara, 2004, s.113-124.
- GOODWIN, Godfrey, **A History of Ottoman Architecture**, London, 1971.
- GÖREN, A. Kamil, “Ambelakia’da Hayali İstanbul Betimlemeleri”, **Antik&Dekor**, S.27, İstanbul Aralık 1994, s.76-81.
- “Yunanistan’ın Larissa Şehrindeki Ambelakia Köyü, Tarihi, Mimarisi, Duvar Resimleri”, **Dünya Kültürü**, S.1, Kabalcı Yayınevi, İstanbul Aralık 1996, s.97-107.
- GRÜNWEDEL, Albert von, **Altbuddhistische Kultstten in Chinesisch-Turkistan**, Berlin, 1912.
- Alt-Kutscha**, Berlin, 1920.
- GÜNAY, Reha, **Türk Ev Geleneği ve Safranbolu Evleri**, Yapı ve Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1999.
- GÜNDOĞDU, Hamza, “Çataksu (Tavukser)’da Halk Sanatı Tarzında Süslenmiş Bir Osmanlı Dönemi Camii”, **Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri, 5-7 Mart 1990 Konya**, KBY, Ankara, 1991, s.85-90.
- GÜNDÜZALP, Nural, “Duvarları Resimli Bir Türk Konağı”, **X. Türk Tarih Kongresi, Ankara 22-26 Eylül 1986**, TTKB, Ankara, 1994, s.1705-1708.
- GÜZEL, Abdurrahman, **Tekke ve Zaviyelerin İslâm Düşüncesindeki Yeri ve İlgası**, Ankara, 1992.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan, “İkicilik”, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s.177.
- “Kamutanrıcılık”, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s.199-200.
- İNALCIK, Halil, (Çev. İbrahim Kalın), “İstanbul, Bir İslâm Şehri”, **İslâm Tetkikleri Dergisi, Prof.Dr. Nihad M. Çetin**

- Hatıra Sayısı**, C.IX, İÜEFB, İstanbul, 1995, s.252-268.
- KARAMAĞARALI, Beyhan, “İç İçe Daire Motiflerinin Mahiyeti Hakkında”, **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar**, Güner İnal’a Armağan, Ankara, 1993, s.258-260.
- KEENAN, Brigid, **Damascus Hidden Treasures of the Old City**, Thames & Hudson, London, 2001.
- KUBAN, Doğan, “Barok Mimari”, **DBİA**, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, C.2, İstanbul, 1993, s.61.
- “Rokoko”, **DBİA**, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, C.6, İstanbul, 1993, s.339.
- Batıya Göçün Sanatsal Evreleri (Anadolu’dan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları)**, Cem Yayınları, İstanbul, 1993.
- Türk Hayat’lı Evi**, Eren Yayıncılık, İstanbul, 1995.
- KÜÇÜKERMEN, Önder - GÜNER, Şemsi, **Anadolu Türk Mirasında Türk Evleri**, KBY, İstanbul, 1995.
- KÜÇÜKERMEN, Önder, **Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi**, TTOK, İstanbul, 1991.
- KÜTÜKOĞLU, S. Mübahat, “Minyatürlerde Divan-ı Hümayun ve Arz Odası”, **Tarih Enstitüsü Dergisi**, S.16, İÜEFB, İstanbul, 1998, s.47-68.
- LE COQ, Albert von, **Volkskundliches Aus Ost-Turkistan**, Berlin, 1916.
- Von Land Und Leuten İn Ostturkistan**, Leipzig, 1928.
- Die Buddhistische Spatantikein Mittelasiien**, Berlin, 1933.
- Buried Treasures Of Chinese Turkestan**, Oxford University Press, Hong Kong, 1971.
- NAZA, Emine, “Kürkçübaşı Camii”, **DBİA**, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, C.5, İstanbul, 1993, s.172.

- ÖDEKAN, Ayla, “Ampir Üslubu”, **DBİA**, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı yayınları, C.1, İstanbul, 1993, s.247-249.
- ÖNGE, Yılmaz, “Türk Mimarisinde Çivili Tezyinat”, **Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi**, S. IV, EÜB, İzmir, 1988, s. 79-87.
- “Konya Evinin Tezyinatı”, **Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri, 5-7 Mart 1990 Konya**, KBY, Ankara, 1991, s.137-141.
- PALA, Ayhan, “Yesevilikten Bektaşiliğe Türk Müslümanlığı”, **Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi Hoca Ahmed Yesevi Özel Sayısı**, S. 21, C.7, s.855-864.
- SANER, Turgut, “Lale Devri Mimarlığında Hint Esintileri: “Çinihane”, **Sanat Tarihi Defterleri**, S.3, İstanbul, 1999, s.35-48.
- SARIKAYA, M. Saffet, **XIII-XVI. Asırlardaki Anadolu’da Fütüvvetlere Göre Dinî İnanç Motifleri**, TTKB, Ankara, 2002.
- SAYAN, Yüksel, Anadolu Geleneksel Konut Mimarisinde İnanç Faktörü, **Sanat ve İnanç / 2**, MSÜGSF, İstanbul, 2004, s.293.
- SAYAN Yüksel, – ÖZTÜRK, Şehabettin, **Uşak Evleri**, KBY, Ankara, 1997
- Bitlis Evleri**, KBY, Ankara, 2001.
- SÖZEN, Metin -TANYELİ, Uğur, “Ampir”, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, s.19.
- “Art Nouveau”, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, s.27.
- “Cami”, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, s.50.
- “Saray” **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, s.210.



- “Türk Ampiri” **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, s.242.
- “Türk Baroğu”, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, s.242.
- SÖZEN, Gürol, **Bin Çeşit İstanbul ve Boğaziçi Yalıları**, Ak Yayınları, İstanbul, 1989.
- SÖZEN, Metin, **Devlet’in Evi Saray**, İstanbul, 1990.
- TANMAN, Baha, “İstanbul Merdivenköyü’ndeki Bektaşî Tekkesi’nin “Meydan Evi” Hakkında”, **Semavi Eyice Armağanı, İstanbul Yazıları**, TTOK, İstanbul,1992, s.317-332.
- “Ramazan Efendi Camii ve Tekkesi”, **DBİA**, C.VI, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1994, s.301-303.
- “L’Influence de l’architecture Ottomane dans les bâtiments religieux et civils de la communauté Grecque Orthodoxe: Exemples d’İstanbul, d’Anatolie et des Îles Égéennes”, **Actes du V Congrès International d’Archéologie Ottomane tenu les 21, 22 et 23 septembre 2001 sur: Citadelles, Fortifications Militaires & Influences Artistiques Ottomanes**, Zaghouan (Tunus) 2003, s.187-210.
- “Sufî İnançlarının ve Simgelerinin Yansıması”, **Sanat ve İnanç / 2**, MSGSÜ, İstanbul, 2004, s.265-280.
- TAYLA, Hüsrev, “Hadımoğlu Mansion at Bayramic”, **Turkish Treasures**, S.1, Grafik Sanatlar Matbaası, İstanbul, 1978, s.10-19.
- “Türk Evi”, **Sanat**, S.6, KBY, İstanbul, 1977, s.68-76.
- TEKİNALP, Şahin A. Pelin, “Yenişehir, Şemaki Evi’ndeki Kalem İşi Nakışlar”, **Sanat Tarihi Dergisi**, S.VIII, EÜEFY, İzmir, 1996, s.111-116.

- ÜLKÜ, Candan - AKYOL, Tülay, “Bazı Örnekleriyle Mersin Evlerinde Ahşap Tavanlar”, **Sanat Tarihi Dergisi Aydoğan Demir’e Armağan**, S.XIII/I, EÜEFY, 2004, İzmir, s.107-128.
- ÜNAL, R. Hüseyin - KIEL, Machiel - KUYULU, İnci, vd., **Birgi**, KBY, Ankara, 2001.
- WORRINGIER, Wilhelm, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, İstanbul, 1985.
- YAVI, Ersal, **Tokat**, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, 1986.
- YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz - MÜDERRİSOĞLU, Fatih – ALP, Suat, **Mersin Evleri**, KBY, Ankara, 1995.
- YÜCEL, Erdem, “Türk Mimarîsinde Ağaç İşleri”, **Arkitekt**, C.37, S.329, İstanbul, 1968, s.21-26.

# **EKLER**