

Sanat Tarihi: Teori, Metodoloji ve Uygulama

**Editör
Doç. Dr. Uğur Demirbağ**

Sanat Tarihi: Teori, Metodoloji ve Uygulama

Editör

Doç. Dr. Uğur Demirbağ

İmtiyaz Sahibi
Platanus Publishing®

Editör
Doç. Dr. Uğur Demirbağ

Kapak & Mizanpaj & Sosyal Medya
Platanus Yayın Grubu

Birinci Basım
Ekim, 2025

Yayımcı Sertifika No
45813

ISBN
978-625-6517-62-2

©copyright
Bu kitabın yayım hakkı Platanus Publishing'e aittir. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin alınmadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Adres: Natoyolu Cad. Fahri Korutürk Mah. 157/B, 06480, Mamak,
Ankara, Türkiye.

Telefon: +90 312 390 1 118
web: www.platanuspublishing.com
e-mail: platanuskita@gmail.com



Platanus Publishing®

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1..... 5

**Geç Osmanlı Dönemi Kalemîşi Süslemelerine Bir Örnek: Konya Tuzlukçu
Koraşı Camisi**

Ayşe Nur Taşdelen

BÖLÜM 2..... 37

Zileli Nakkaş Emin ve Yapmış Olduğu Duvar Resimleri
Uğur Demirbağ

BÖLÜM 3..... 55

Niksar'da Bir Bellek Mekânı: Cihad'ül Ekber Danişmentliler Niksar Müzesi
Serpil Seyfi



BÖLÜM 1

Geç Osmanlı Dönemi Kalemîşi Süslemelerine Bir Örnek: Konya Tuzlukçu Koraşı Camisi

Ayşe Nur Taşdelen¹

1. GİRİŞ

Konya'nın kuzeybatısında yer alan Tuzlukçu ilçesi doğusu Ilgın, batısı Akşehir gölü, güneyi Akşehir ve kuzeyi Yunak ile çevrelenmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında Akşehir ilçesine bağlı bir mahalle olan Tuzlukçu 1929 yılında aşağı ve yukarı Tuzlukçu' nun birleşmesiyle nahiye, 9 Mayıs 1990 tarihinde de ilçe olmuştur². Konumuzu oluşturan Koraşı mahallesi, Tuzlukçu'ya 12 km uzaklıkta konumlanmış küçük bir yerleşim yeridir (Görsel 1; Şekil 1).



Görsel 1.



Şekil 1.³

Bölgede günümüze ulaşabilen yapılar, Geç Osmanlı dönemine tarihlenmektedir. Söz konusu yapılar, 18. ve 20. yüzyıl aralığında inşa edilen ahşap direkli cami geleneğinde inşa edilmiştir. Ahşap direkli cami geleneği, Türk-İslam sanatında köklü bir geçmişe sahiptir. İlk örneklerine, Karahanlı ve Gazneli dönemlerinde (X-XII. yüzyıl) Hive, Kurut ve Oburda şehirlerinde rastlanmakta ve bu yapılarda zengin ahşap işçiliği ve malzeme kullanımı dikkat çekmektedir (Aslanapa, 1989: 131; Arık, 1973: 8). Anadolu coğrafyasında ise bu gelenek, özellikle Selçuklu dönemi ile birlikte yaygınlık kazanmış; Beylikler ve Osmanlı dönemlerinde de gelişerek varlığını sürdürmüştür.

Geç Osmanlı Dönemi'nde ise söz konusu cami geleneği, özellikle taşra yerleşimlerinde, daha sade ve küçük ölçekli yapılar olarak inşa edilmeye devam edilmiştir. Bu camiler dış cephe itibarıyla yalın bir görünüme sahip olmakla

¹ Dr., Bağımsız Araştırmacı, ORCID: 0000-0003-2556-8201

² Erişim adresi: <http://www.tuzlukcu.gov.tr/tarihi-ve-cografi-yapisii>

³ Erişim adresi:

https://yandex.com.tr/maps/org/korasi_mahallesi_cami/146411986581/?ll=31.677038%2C38.585831&z=17

birlikte, iç mekânda mihrap, minber, vaaz kürsüsü ve mahfil gibi yapı unsurlarında ahşap süslemelere, duvar yüzeylerinde ise dönemin üslubunu yansıtan kalemişi süslemelere yer verilmiştir. Koraşı Camisi, mimari özellikleri ve iç mekânda yer alan kalemişi süslemeleriyle Geç Osmanlı Dönemi taşra cami mimarisinin dikkate değer örneklerinden biridir. İnşa edildiği dönemin süsleme anlayışını yansıtan yapı hakkında sadece bir kaynak bulunmaktadır. Söz konusu kaynaktaki yapının tarihçesi ve mimarisi kısaca ele alınmış, ancak kalemişi süslemeleri hakkında herhangi bir bilgi ve fotoğraf verilmemiştir. Bu nedenle çalışmamızda ilk olarak caminin tarihçesi ve mimarisi hakkında bilgi verilecek ve daha sonra kalemişi süslemeler detaylı bir şekilde incelenecektir.

2. TUZLUKÇU KORAŞI CAMİSİ

Koraşı Camisinin giriş kapısının üst kısmında sülüs hatla yazılmış inşa kitabesi bulunmaktadır. Enine dikdörtgen formlu mermer pano içerisindeki kitabe üç satırdan oluşmaktadır (Görsel 2; Şekil 2). Kitabenin metni şu şekildedir;



Görsel 2.



Şekil 2.

Okunuşu:	Metin:
1.Benâ hâzel-câmiu’ş-şerîf bi-a‘âneti ehli hâzihil-karyeti	بنی هذا الجامع الشريف بأعانة أهل هذه القرية
2.Fî zemâni es-sultânu’l-a‘zam ve’l- hâkânu’l-a‘zam es-sultân	في زمان السلطان الأعظم والحاقدان الأعظم السلطان
3.Abdülhamîd hân es-sânî, eyyede’llâhu mülkehû fî selâse mie ve tes‘a ⁴	عبد الحميد خان الثاني أيده الله ملكه في ثلاث مئة وتسعة

⁴ Kitabede yer alan “fî selâse mie ve tes‘a” ifadesi, Arapça’da “üç yüz dokuz” olarak okunmaktadır. Ancak bu tarih, kitabede adı geçen Sultan II. Abdülhamid’in saltanat dönemi olan Hicri 1293-1327 / Miladi 1876-1909 yılları ile örtüşmemektedir. Dolayısıyla bu durum, kitabenin tarih kısmında 'binler' hanesinin yazılmamış olduğunu göstermektedir. Nitekim bu tür eksik ya da kısmi tarih ifadelerine Osmanlı taşra yapılarındaki kitabelerde zaman zaman rastlanmaktadır. Bu bağlamda, kitabede kastedilen tarihin “fî selâse mie ve tis‘a ve elf” yani 1309/1891 yılı olduğu anlaşılmaktadır.

Türkçesi,

Bu şerefli cami, köy halkının yardımıyla, Allah mülkünü daim kılsın, Sultan II. Abdülhamid Han'ın saltanatında, Hicri 1309 (Miladi 1891) yılında inşa edilmiştir.

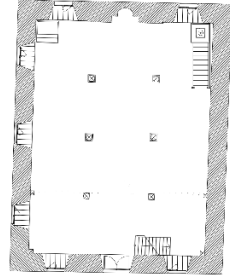
Söz konusu kitabesine göre cami, 1309/1891 yılında inşa edilmiştir. Caminin ustasına ilişkin herhangi bir bilgi bulunmamakla birlikte, harimde yer alan kalemişi süslemeler, kitabesine göre “*Nakkaş Ahmed bin Hamza*” tarafından yapılmıştır. Ahşap direkli cami, eğimli arazi üzerine kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlı olarak inşa edilmiştir (Görsel 3). Duvarları düzgün yonu taş malzemeyle inşa edilen yapı, oldukça sade bir görünüme sahiptir. Yapının, kuzey ve güney cephelerinde, basık kemerli ikişer adet olmak üzere toplam dört pencere yer almaktadır. Doğu cephesi, alt sırada üç, üstte ise bir adet pencereyle aydınlatılırken, batı cephesi sağır bırakılmıştır. Yapının özgününde minaresi bulunmamaktayken, kuzeybatı köşesine 03.09.1993 tarihinde bir minare ilave edilmiştir. Harime kuzey cephenin ortasında yer alan dilimli kemerli açıklığa sahip dikdörtgen formlu kapıdan giriş sağlanır. Girişin hemen üst kısmında inşa kitabesi bulunmaktadır (Görsel 4). Bu cephe, sonradan camekan ile kapatılmıştır.



Görsel 3.



Görsel 4.



Şekil 3.

Harim, mihraba dik olarak uzanan iki sıra halindeki, üçer ahşap ayakla üç sahına ayrılmıştır. Orta sahnın, yan sahnılara göre daha geniş ve yüksek tutulmuştur (Şekil 3). Silindirik gövdeli ahşap ayaklar, profilli yastıklara sahiptir. Kuzey-güney doğrultusunda uzanan ana kirişler, bu yastıkların üzerine oturtulmuş, arasına ise doğu-batı doğrultusunda uzanan tali kirişler konulmuştur. Kiriş uçları, konsol şeklinde düzenlenmiştir. Ayaklar ve harim duvarları pencere alt kotuna kadar ahşap lambri ile kaplanmıştır. Mihrap, minber, vaaz kürsüsü ve mahfil gibi yapı elemanları özgün niteliklerini kaybetmiş olmakla birlikte, kalemişi süslemeler özgün haliyle günümüze ulaşabilmiştir (Görsel 5-6).



Görsel 5.



Görsel 6.

3. TUZLUKÇU KORAŞI CAMİSİ KALEMİŞİ SÜSLEMELERİ

Koraşı Camisinde kalemîşi süslemeler, harimin kuzey, güney, doğu ve batı duvarlarında yer almaktadır. Duvar yüzeyleri yatay düzlemde üç bölüme ayrılmıştır. Alt pencere seviyesine kadar ahşap malzeme ile kaplanmış, bunun hemen üzerindeki yüzey ise yatay düzlemde ikiye ayrılarak sıva üzerine kalemîşi tekniğinde süsleme uygulanmıştır. Alttaki 2/4'lük alan bitkisel, geometrik ve nesnel motiflere yer verilmiş, üstteki ¼'lük bölümde ise yazılı süslemeler uygulanmıştır. Harimin kuzey, güney, doğu ve batı duvarları farklı süsleme kompozisyonuna sahiptir (Görsel 7-8-9). Kuzey cephesinde mahfil, güney cephesinde ise mihrap ve minber bulunduğu için, bu cepheler diğerlerine nazaran daha sade şekilde düzenlenmiştir (Görsel 8-9). Doğu duvarında yer alan pencere sebebiyle süslemeler, pencerenin çevresini ve iç kısımlarını dolduracak şekilde yapılırken (Görsel 7), batı duvarında ise pencere bulunmadığı için, kompozisyon kesintisiz bir şekilde uygulanabilmiştir (Görsel 8). Kalemîşi tekniğinde yapılan süslemelerde; bitkisel, geometrik, yazılı ve nesnel olmak üzere çeşitli motiflerin yanı sıra bir nakkaş kitabesi de bulunmaktadır. Bu bölümde, kuzey, güney, doğu ve batı olmak üzere dört alt başlık altında incelenecektir.



Görsel 7.

Kuzey duvarı:



Görsel 8.



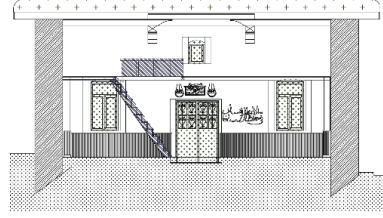
Görsel 9.

Harimin kuzey yönünde ahşap mahfil olması sebebiyle, bu cephedeki süslemeler kesintiye uğramış ve buna bağlı olarak dışarıdan algılanmaları zorlaşmıştır. Kuzey duvarının ortasında giriş kapısı, kapının her iki tarafında ise birer pencere yer almaktadır. Kapının iki tarafı, pencere seviyesine kadar ahşap

malzeme ile kaplanmış, üst kısmında ise yatay olarak ikiye ayrılarak kalemişi tekniğinde bitkisel, yazılı ve nesnel motiflerle süslenmiştir (Görsel 10; Şekil 4).



Görsel 10.



Şekil 4.

Giriş kapısının üst kısmında, kalemişi tekniğiyle yazılmış olan bir nakkaş kitabesi dikkat çekmektedir. Kitabe, alt kısımda yer alan enine dikdörtgen bir pano içinde nakkaşın ismini, üst kısmında ise yarım daire kemerli bölümde yapım tarihi içermektedir (Şekil 5). Dikdörtgen panonun kısa kenarları sarı, uzun kenarları mavi, üstteki yarım daire kemerli bölümün dış hatları ise mavi renkte boyanmıştır. Kitabe panosunun her iki yanında, simetrik şekilde üç zincirle asılmış birer saksı tasviri bulunmaktadır. Saksının içinde kırmızı meyveli ağaç betimlenmiştir. Yarım daire formundaki saksıların dış hatları siyah renkte kontur ile belirlenmiş, iç kısmı turuncu, saksının içerisi ise mavi renkte boyanmıştır. Saksıların her iki kenarından ve merkezinden çıkan, ucunda kanca bulunan zincirler, bu öğelerin bir yere asılı olduğu izlenimini vermektedir. Ortadaki zincir, saksıyı dikey olarak ikiye ayırmakta ve her iki yöne doğru üçer dal uzanmaktadır; bu dalların her biri kırmızı renkli bir meyve ile sonlanmaktadır. Üst kısımdaki yarım daire kemerli kitabeyle birlikte, onun iki yanında da çeşitli süslemeler yer almakta, ancak bu bölümün üstüne oturan ahşap mahfil, kitabenin yaklaşık yarısını kapattığı için hem yazı hem de süslemeler tam olarak okunamamakta, dolayısıyla kompozisyon bütüncül bir şekilde değerlendirilememektedir (Görsel 11). Bu kompozisyon şu şekildedir;



Görsel 11.

Metin: حضرت قصبه ی شهود نقاش احمد بن ۱۳۱۲

Okunuşu: Hazret kasaba-i Şuhûd Nakkaş Ahmed bin 1312

Türkçesi: Şuhûd Kasabası'ndan Hazret Nakkaş Ahmed bin 1894

Kapının sol tarafına sonradan yöre halkı tarafından sülûs hat ile özlü söz yazılmıştır. Siyah renkte boyanan bu yazı, sıva üzerine uygulanmıştır (Görsel 12; Şekil 6)). Özlü söz şu şekildedir;



Görsel 12.



Şekil 6.

Metin: سَلَامَةُ الْإِنْسَانِ فِي حِفْظِ اللِّسَانِ

Okunuşu: Selâmetü'l-insâni fî hıfzı'l-lisâni

Türkçesi: İnsanın selameti, dilini korumasındadır.

Alt katta yer alan düşey dikdörtgen formundaki pencerelerin iç yüzeylerine simetrik bir şekilde vazodan çıkan çiçek kompozisyonu betimlenmiştir. Dış hatları siyah renkte belirginleşen, ayaklı ve çift kulplu vazolardan sağdaki mavi, soldaki ise yeşil renkte boyanmıştır. Vazolardan çıkan sarı ve kiremit renkteki dalların arasında siyah renkte filizler ve üç yapraklı çiçekler yer alır. Kompozisyon, üstte yer alan üsluplaştırılmış lale motifiyle sonlanır (Görsel 13).



Görsel 13.

Pencerelerin üst kısmında yarım daire formu bir kemer ve bu kemerin merkezinde dikey konumda tepelikle sonlanan bir asa motifi bulunmaktadır. Asanın iki tarafında ise yatay düzlemde uzanan “S” ve “C” formundaki kıvrımdallardan oluşan süsleme yer alır. Bu dalların gövdesinden, volütlerle sonlanan ve farklı yönlerde açılan kıvrımdallar bulunmaktadır (Görsel 14). Üst bölümde, kuzey duvarın köşelerine birer gülbezek işlenmiştir. Gülbezeler, merkezde yer alan altı yapraklı bir çiçek etrafına yerleştirilmiş ve altı tam dairenin kesişmesiyle oluşturulmuştur. Merkezdeki çiçek beyaz renkte, çevresindeki daireler ise mavi, turuncu ve yeşil renklerde boyanmıştır (Görsel 15).



Görsel 14.



Görsel 15.

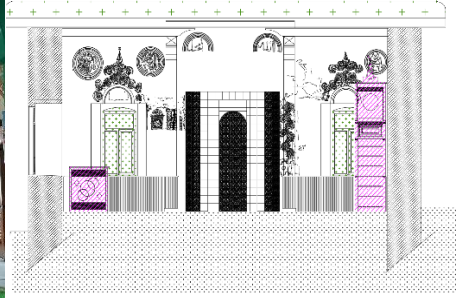
Güney duvarı:

Güney duvarın ortasında mihrap, mihrabın her iki tarafında birer pencere ve batı tarafında minber yer almaktadır. Yapının mihrabı yenilenmiş olmakla birlikte, mihrabın yerleştirildiği alandaki süslemeler dikkate alınmadığı için bu alandaki motiflerin bir bölümünün üzeri kapatılmış durumdadır. Kalemî süslemeler, mihrabın iki tarafındaki pencerelerin çevresinde ve üst kısımda

görülmektedir (Görsel 16; Şekil 7). İlk olarak alt, ardından üst kısımdaki süslemelerin anlatımı yapılacaktır.



Görsel 16.



Şekil 7.

Mihrabın her iki yanındaki alana uygulanan kalemişi süslemelerin bir bölümü, zaman içerisinde yapılan bilinçsiz müdahaleler sonucu sıva ile kapatılmıştır. Ayrıca, her iki tarafa sonradan eklenen raf, levha ve halı gibi unsurlar da süslemelerin görünürlüğünü engellemekte, böylelikle özgün dekoratif bütünlüğü olumsuz etkilemektedir.

Mihrabın batısında yer alan pencerenin iki yanındaki alanlardan, sağ yöndeki duvar yüzeyi minber ile kapatılmış olduğundan, bu alanda kalemişi süsleme bulunup bulunmadığına dair net bir bilgiye ulaşamamıştır. Bazı camilerde harimin duvar yüzeylerine kalemişi süsleme yapıldıktan sonra minberin yerleştirildiği bilinmektedir, dolayısıyla bu alanda da benzer bir süslemenin bulunma ihtimali göz ardı edilemez. Sol yönde ise alt kısımda düşey dikdörtgen formlu kartuşlar yer almakta; bu kartuşların dört köşesine “L” formu, merkezine ise bir daire motifi resmedilmiştir. Söz konusu formlar sarı ve lacivert renklerle boyanmıştır. Kartuşların hemen üzerinde ise dikey doğrultuda uzanan “S” formunda bir kıvrımdal yer almaktadır. Dalın gövdesinden volütlü yapraklar ve çeşitli dallar açılmaktadır. Diğer bölümlerde halı ve levhaların çivilerle yüzeye sabitlenmiş olması nedeniyle alt kısımları görülmemektedir (Görsel 17).



Görsel 17.

Pencerenin iç yüzeyleri, simetrik olarak vazodan çıkan çiçek motifleriyle süslenmiştir. Dış hatları siyah renkle belirlenen ayaklı ve çift kulplu vazolar, yarım daire formunda olup iç yüzeyleri sarı renkte boyanmıştır. Vazodan dikey eksende “S” formunda bir kıvrımdal uzanmakta ve dalın gövdesinden sağa ve sola doğru hafif eğimli yapraklar açılmaktadır. Kıvrımdal ve yapraklar, sarı ile mavi renkte boyanmıştır (Görsel 18).



Görsel 18.

Düşey dikdörtgen formundaki pencerenin hemen üst kısmı, yarım daire formu kemer ile sonlanır. Kemerin merkezinde dikey konumda, tepelikle sonlanan bir asa tasvir edilmiştir. Asanın iki tarafında yatay düzlemde mavi, sarı ve turuncu renklerde boyanan “S” şeklindeki kıvrımdal motifleri birleşim göstererek simetrik bir kompozisyon oluşturur. Kıvrımdalların gövdesinden volütle sonlanan ve farklı yönlerde açılan dallar bulunmaktadır (Görsel 19).



Görsel 19.

Doğu yönündeki pencerenin iki yanındaki duvar yüzeyleri ve iç kısımları kalemişi süslemelidir. Pencerelelerden sağ yönündeki duvar yüzeyinde, özgün süslemelerle birlikte, sonradan yerleştirilen malzemeler (levha, cam vitrin vb.) süslemeleri kısmen veya tamamen kapatmaktadır. Bu durum, süslemelerin alt kısımlarının incelenmesine engel teşkil etmektedir. Bu alanlarda daha önce yer alan bezemelerin olup olmadığı, yüzeyin tamamı açığa çıkarılmadan anlaşılamamaktadır. Söz konusu alandaki süslemelerden ilki saat motifidir. Düşey dikdörtgen formlu saatin merkezinde dairesel kadrani bulunmaktadır. Saat tasvirinin üzerinde bir levha olması sebebiyle yarısını kapatmış durumdadır. Ancak bu levha kaldırıldığında saat 3:52'yi göstermektedir. Dairenin çevresi turuncu renkle vurgulanmış olup saat kadrani'nin zemini beyaz, rakamları temsil eden semboller ise siyah renktedir. Dışta ise dikdörtgen çerçevesine “S” formu ile süslenmiş olup formun içbükey eğrileri birer daire motifleriyle dolgulanmıştır. Saatin alınlığı ise yarım daire formundadır. Saatin hemen sağında düşey dikdörtgen formda kartuş oluşturulmuştur. Kartuşun içerisi krem zemin üzerine siyah renkte dikey konumda uzanan bir dal uzanmaktadır. Bu dalın sağ ile soluna yapraklar açılmakta ve üstte buğday başağıyla sonlanmaktadır. Kartuşun sol kısmında zemini mavi üzerinde ise sarı renkte üçgen, turuncu ve sarı renkteki daire motifleri dönüşümlü olarak kullanılmıştır. Süslemelerde, koyu yeşil, turuncu ve mavi tonların hâkimiyeti dikkat çekmektedir (Görsel 20). Kompozisyonun üst kısmı, büyük oranda sıva ile kapatılmış olup, yüzeyde zamanla oluşmuş bozulmalar, çatlaklar ve lekelenmeler görülmektedir. Bu durum, süslemelerin korunamadığını ve konservasyon ihtiyacı bulunduğunu göstermektedir.



Görsel 20.

Pencerenin sol yönündeki duvar yüzeyinde, altta enine dikdörtgen kartuş ve kartuşun dört köşesine iç kısmı sarı ve mavi renkte boyanan “L” şeklinde formlar yapılmıştır. Kartuşun merkezinde ise “+” şeklinde dal yer alır. Dalın gövdesinden yaprak ve gül goncaları açılmaktadır. Kartuşun merkezinde vazo yer almaktadır Burada aslında kartuş bir masa görevi görmektedir. Ayaklı vazo yarım daire formunda olup içerisi mavi renkte boyanmıştır. Vazodan düşey dikdörtgen kartuş uzanmakta ve içerisi birbiri ardına sıralanan üçgen motifleriyle süslenmiştir. Kartuşun iki tarafına birer dal açılmakta ve dalın gövdesinde yaprak ile nar motifi yer almaktadır. Üstte enine dikdörtgen bir kartuş ve bu kartuşun merkezinde ikinci bir vazo yer almaktadır. Ayaklı ve çift kulplu, yarım daire formundaki vazonun iç kısmı turuncu renkte boyanmıştır. Vazodan birbiri ardına sıralanan dal ve buğday başağı uzanmaktadır. Dalların gövdesinden yaprak ve çiçekler açılmaktadır (Görsel 21).



Görsel 21.

Pencerenin iç yüzeyleri, simetrik bir düzen içerisinde vazodan çıkan bitkisel motiflerle süslenmiştir. Dış hatları siyah renkle belirginleşen ayaklı ve çift kulplu vazolar, yarım daire formunda olup iç yüzeyleri sarı renkte boyanmıştır. Ayrıca vazodan çıkan bitkisel süslemelere sahiptir. Vazodan dikey ekseninde bir dal uzanmakta ve dalın gövdesinden iki yöne doğru kıvrımdal, yaprak ve buğday başakları açılmaktadır (Görsel 22).



Görsel 22.

Düşey dikdörtgen formundaki pencerelerin hemen üst kısmında, yarım daire formu kemer yer almaktadır. Kemerin üst bölümünde dikey konumda, tepelikle sonlanan bir asa motifi bulunmaktadır. Asanın iki tarafında yatay düzlemde mavi, sarı ve turuncu renklerde karşılıklı konumlandırılmış “S” şeklindeki kıvrımdal motifleri birleşim göstererek simetrik bir kompozisyon oluşturur.

Kıvrımdalların gövdesinden volütle sonlanan ve farklı yönlerde açılan dallar bulunmaktadır (Görsel 23).



Görsel 23.

Üst bölümde beş adet yazılı süslemeye sahip gülbezek yer almaktadır. İç içe geçmiş dairelerin içerisindeki yazılar, beyaz zemin üzerine siyah renkte celi sülüs hat ile yazılmıştır. Yazıların ara kısımları bitkisel motiflerle süslenmiştir. Süslemeler, sarı, lacivert, yeşil ve turuncu renklerle boyanmıştır. Yazılar, sağdan sola doğru şu şekildedir;

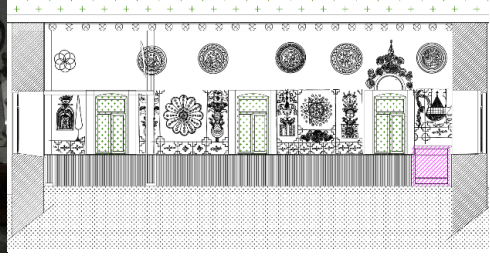
Görsel 24. Metin: يا سعد بن زبي Okunuşu: Ya Sa'd bin Zübeyr Türkçesi: Ey Zübeyr'in oğlu Sa'd	Görsel 25. Metin: الله, Okunuşu: Allah (c.c)	Görsel 26. Metin: محمد, Okunuşu: Muhammed (s.a.v)	Görsel 27. Metin: يا ابو بكر, Okunuşu: Ya Ebubekir	Görsel 28. Metin: يا عمر, Okunuşu: Ya Ömer

Doğu cephe:

Harimin doğu cephesi, esas itibarıyla üç bölüme ayrılmıştır. Alt kat pencere seviyesine kadar ahşap malzeme ile kaplanmış, üst kısımda ise duvar yüzeyine düşey dikdörtgen formlu üç pencere açılmıştır. Pencere ve iç yüzeylerine enine ve düşey dikdörtgen formda kartuşlar oluşturulmuş ve içerisi bitkisel, geometrik, nesnel olmak üzere çeşitli motiflerle süslenmiştir. Üstte ise yazılı ve bitkisel motiflerden oluşan gülbezekler yer almaktadır (Görsel 29; Şekil 8).



Görsel 29.



Şekil 8.

Süsleme kompozisyonlarının sağdan sola doğru anlatımı yapılacaktır. İlk olarak düşey dikdörtgen formlu kartuş oluşturulmuştur. Atta enine ve kare formundaki kartuş oluşturulmuş ve bu kartuşun dört köşesine sarı ve lacivert renkte boyanan “L” şeklindeki formlar şekillendirilmiştir. Kartuşlardan enine dikdörtgen formda olanın merkezinde “+” şeklinde yapraklı dal süslemesi yapılmıştır. Dalın gövdesinde yaprak ve nar motifi yer alır. Üstte daha geniş olan kartuş yüzeyine buharlı gemi tasvir edilmiştir.

Gemi, iç kısmı örgü hasır örgü görünümünde süslenmiş yarım daire form üzerinde yer almaktadır. Bu formun merkezi ve sol kısmından bir zincir ve ucundaki çapa sarkar şekilde verilmiştir. Bu betimleme geminin su altında kalan kısmını temsil ediyor olabilir. Ayrıca bu alanda farklı şekil ve renklerde kaplar yerleştirilmiştir. Söz konusu kaplar, sembolik olarak su, bereket veya sadaka anlamlarını içerebilir. Üzerinde ise geminin gövdesi dikey ve yatay şekilde bölünmüş karelerden oluşmakta ve bu kareler sarı, siyah, mavi, yeşil, kırmızı ve turuncu gibi canlı renklerle boyanarak satranç tahtası gibi bir görünüm arz etmiştir. Geminin baş kısmında bacası yer alır. Bacadan çıkan kıvrımlı duman, kompozisyona hareket kazandırmıştır. Gemi anlayışındaki bu detay, özellikle Tanzimat sonrası dönemde Osmanlı'daki teknoloji ve sanayi farkındalığını göstermektedir. Gemiden merkezde ve iki yönde olmak üzere toplam üç direk uzanmaktadır. Merkezdeki ana direğe bağlı yelken tasvir edilmiştir. Renkli ve çizgisel yelken, geleneksel Türk-İslam sanatlarında alışık olmadığımız ama yerel ustaların estetik anlayışlarını yansıtan özgün bir unsurdur. İki yöndeki direkler ise yeşil ve turuncu renkte boyanan bayraklar ve üstte alem ile sonlanmaktadır (Görsel 31). Sol yönündeki kartuş içerisinde ise dikey konumda “S” formlu kıvrımdal yer alır. Dalın gövdesinden iki yöne yapraklar açılmaktadır (Görsel 30).



Görsel 30.



Görsel 31.

İkinci bölüm siyah renkte konturlarla üç ayrı kartuş şeklinde tasarlanmış ve her biri farklı motiflerle süslenmiştir. Altta birbiri ardına sıralanan kare formlar şekillendirilmiş ve bu formların dört köşesine turuncu ile mavi renklerinde “L” şekilleri, merkezinde ise nar motifleri yer alır. Merkezdeki kareye yakın dikdörtgen formulu kartuşun içerisinde iç içe geçmiş on iki kollu yıldız, yıldızın merkezinde ise on iki gen içerisinde gülbezek yer alır. Dışta yıldızın kesişim noktasında iç içe geçmiş iki daire ile dolgulanmıştır. Altta ise enine dikdörtgen form içerisinde ağaç motifi betimlenmiştir.

Sağdaki kartuş yüzeyi vazodan çıkan bitkisel motiflerle süslenmiştir. Vazo kare formunda bir masa üzerinde yer almaktadır. Masanın dört köşesinde mavi renkte boyanan yarım daire, merkezinde ise gülbezek bulunur. Gülbezek, iç içe geçmiş üç daire içerisine üç boyutlu etkiye sahip sekiz kollu yıldızdan oluşmaktadır. Söz konusu masanın merkezinde ise düşey dikdörtgen formunda yüzeyinde “X” şeklinde süslemeye sahip bir kaide yer alır. Kaidenin iki yönüne doğru üçer dal açılmakta ve dallar kırmızı renkte meyvelerle sonlanmaktadır. Kaide üzerinde ise ayaklı ve çift kulplu yarım daire formunda vazo yer alır. Vazonun merkezinde ters konumda palmet motifi yer alır. Vazonun içerisinde mavi ve sarı renkte boyanan bölüm toprağı temsil etmekte ve vazodan biri meyveli, biri meyvesiz dallar açılmaktadır. Meyveler, büyük bir ihtimalle narı temsil etmektedir. Vazonun merkezinden iki ana dal çıkmakta ve bu dallar “V” şeklinde iki yöne doğru yaprak şeklinde açılmaktadır. Bu yaprakların merkezinden yine kırmızı meyveleri olan dallar açılır.

Soldaki kartuş yüzeyinde yine bir masa üzerine konumlanan vazo betimlemesi yer almaktadır. Kareye yakın dikdörtgen formundaki masanın yüzeyi, siyah konturlarla düşey konumda altı bölüme ayrılmıştır. Sağda sola doğru sırasıyla; turuncu, gri, mavi, sarı, siyah ve turuncu renkte boyanmış ve içerisine “S” şeklinde kıvrımdal motiflerle süslenmiştir. Kıvrımdalın içbükey eğrilerinden birer

yaprak açılmaktadır. Masanın merkezinde düşey dikdörtgen formlu kaide yer alır. Kaidenin yüzeyi “X” formuyla süslenmiş ve iki yönünden birer dal açılmaktadır. Kaidenin merkezine ters konumda palmet motifi üzerine vazoda tasvir edilmiştir. Ayaklı ve çift kulplu vazodan içerisinden yine ters konumda palmet motifi yer alır. Vazodan içerisinden nar ağacı yer alır. Oldukça natüralist üslupta yapılan ağaçta narlar, aşağı doğru sarkar şekilde verilmiştir. Burada farklı olarak narların dışında koruyucu bir gövde yapılmıştır. Söz konusu alandaki kalem işi süslemeler, mavi, sarı, turuncu, kırmızı, gri ve sarı renkte boyanmıştır (Görsel 32).



Görsel 32.

Üçüncü bölümün duvar yüzeyindeki kompozisyon siyah kontur çizgileriyle üç ana bölümden oluşmaktadır. Altta bir önceki duvar yüzeyindeki kare formları tekrar eder niteliktedir. Daha geniş olan merkezdeki kartuş içerisinde on iki yapraklı çiçekten oluşan gülbezek yer almaktadır. Çiçeğin yaprakları sarı, mavi, turuncu, lacivert, vizon ve siyah renkte dönüşümlü olarak boyanmıştır. Ayrıca her bir yaprağın yüzeyinde birbiri ardına sıralanan daire motifleri yer alır. Sağ ve solundaki kartuş yüzeyi, simetrik olarak vazodan çıkan çiçek kompozisyonuyla süslenmiştir. Ayaklı ve hilal şeklindeki vazodan kırmızı meyvelerle sonlanan dallar, filizler ve “S” şeklinde kıvrımdallar yer almaktadır. Üstte ise yine ayaklı ve yarım daire formunda ikinci bir vazodan da bitkisel ve nesnel motifler açılmaktadır. Kompozisyonda sarı, lacivert, turuncu, kırmızı, siyah ve yeşil gibi canlı ve zıt renkler tercih edilmiştir (Görsel 33).



Dördüncü bölümün duvar yüzeyi, tek bir kartuştan oluşmaktadır. Altta diğer bölümlerde olduğu gibi kare formunda birbiri ardına sıralanan formlar yer almaktadır. Üstte ise kartuşun merkezinde iç içe geçmiş üç yarım daire kemerli niş yer alır. En içteki formun içerisinde düşey dikdörtgen formunda bir kap yer alır. Bu kabın merkezinden üçer dal çıkmakta ve kırmızı meyve ile sonlanmaktadır. Diğer bölümler ise kıvrımdallarla süslenmiştir. Dalın gövdesinden yapraklar açılmaktadır. Nişin üst kısmına vazodan çıkan bitkisel motifler tasvir edilmiştir. Ayaklı ve çift kulplu vazonun içerisinde ters konumda palmet ve bu vazodan zambak ve gövdesinde kırmızı meyveler bulunan dallar çıkmaktadır. Nişin iki yönüne servi ağaçları resmedilmiştir. Sağdaki servi ağacı mavi, soldaki ise hardal sarısı renkte boyanmıştır (Görsel 34).

Pencerelerin iç yüzeyleri, simetrik bir şekilde vazodan çıkan çiçek kompozisyonuyla süslenmiştir. Ayaklı ve çift kulplu vazolar, yarım daire formundadır. Vazodan kıvrımdal, yapraklı dal, filiz ve zambaklar açılmaktadır. Dallar, üç yapraklı çiçeklerle sonlanmaktadır (Görsel 35-36-37). Pencerelerin üst kısmında yarım daire kemer ve kemerin merkezinde tepelik ile sonlanan asa yer alır. Asanın iki kenarında “S” ve “C” formunda kıvrımdallar yer alır (Görsel 39).



Görsel 35.



Görsel 36.



Görsel 37



Görsel 38.

Doğu duvarın üst bölümünü beşi yazılı ve biri bitkisel motifli gülbezek bulunmaktadır. Tam bir daire içerisine yer alan yazılı süslemelerden dördü zikzak motifi ile çevrelenmiştir. Yazılar, celi sülüs hatla beyaz zemin üzerine siyah renkte istiflenmiştir. Yazılar sağdan sola şu şekildedir;

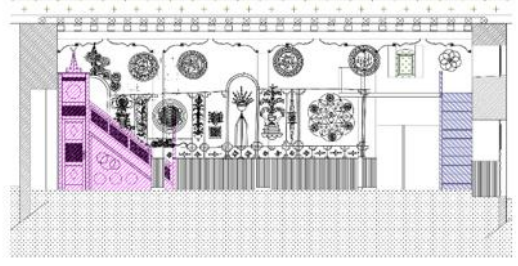
Görsel 39.	Görsel 40.	Görsel 41.	Görsel 42.	Görsel 43.	Görsel 44.
Metin: يا عمر	Metin: يا علي	Metin: يا حسين	Metin: يا حسين	Metin: يا زبير	
Okunuşu: Ya Ömer	Okunuşu: Ya Ali	Okunuşu: Ya Hüseyin	Okunuşu: Ya Hüseyin	Okunuşu: Ya Zübeyr	

Batı duvarı:

Harimin batı duvarında pencere olmaması sebebiyle süsleme kompozisyonu kesintisiz bir şekilde yapılmıştır. Duvarın alt kısmı belirli bir yüksekliğe kadar ahşap lambri ile kaplanmıştır. Üst kısmı ise yatay düzlemdeki şerit ile ikiye bölünmüştür. Altta kare ve düşey dikdörtgen formda kartuşlara ayrılmış olup içerisi bitkisel, geometrik ve nesnel motiflerle süslenmiştir. Üstte ise yazılı ve bitkisel motifli gülbezeler birbiri ardına sıralanmıştır (Görsel 45; Şekil 9).



Görsel 45.



Şekil 9.

Duvarın alt kısmında kare formlar birbiri ardına sıralanmaktadır. Formun dört köşesinde sarı ve lacivert renkte boyanan “L” şeklinde form, merkezinde ise gövdesinde nar bulunan dallar betimlenmiştir. Kartuşlar, sağdan sola doğru anlatılacaktır: ilk bölümde duvar yüzeyi üç ana kartuşa ayrılmıştır. Her bir pano düşey çizgilerle sınırlandırılmıştır. Daha geniş olan merkezde yarım daire kemerli pencere betimlemesi yer alır. Pencerenin merkezinde yer alan üç ayak, muhtemelen çiçekli taşıyan ayaklı bir sehpayı stilize eder. Vazo, yarım daire formlu olup çift kulpludur. Ayrıca vazanın içinden birbiri ardına sırlanan dallar çıkmaktadır. Dalların gövdesinde nar ve yapraklar yer alır. Sağdaki kompozisyon yine vazodan çıkan çiçek kompozisyonundan oluşur. Söz konusu kompozisyon yaprak ve meyve benzeri formlar, diğer panolardaki örneklerle benzerlik taşır. Vazo düşey dikdörtgen formlu, yüzeyi üçgenlerle dama tahtası gibi oluşturulmuş mimari öge üstte yarım daire kemer ile sonlanmıştır. Bahsi geçen form bir pencere veya kafesli açıklık şeklinde betimlenmiştir. Vazonun sağ ve sol yanında, yarım daire biçimli hilal benzeri formlar dikkat çekmektedir. Solda ise yine vazodan çıkan çiçek kompozisyonu bulunur. Vazo enine dikdörtgen formlu masayı betimleyen form üzerine konumlandırılmıştır. Yüzeyi kafes süslemeli olup mavi, sarı, siyah, yeşil ve turuncu renklerinde dönüşümlü olarak boyanmıştır. Ayaklı ve yarım daire formlu vazanın içerisi üç daire le süslenmiştir.



Görsel 46.

İkinci bölümde duvar yüzeyi yine üç bölüme ayrılmıştır. Ortadaki daha geniş olan kareye yakın dikdörtgen formlu bölümün merkezinde madalyon yer alır. Madalyonun merkezinde tam bir daire içerisinde altıgen ve altı kollu yıldız yer alır. Dışta ise iki kademe halinde altı yaprak çevrelemektedir. Dıştaki yaprağın yüzeyine birer gülbezek işlenmiştir. Altıgenin merkezinde ise ibrik motifi tasvir edilmiştir. İbriğin iki yönünde iç içe geçmiş iki daire yer alır. İki kenarda düşey dikdörtgen formlu kartuş içerisinde merkezde tam daire içerisinde sekiz kollu yıldız, iki yönünde ise yüzeyi daire motifleriyle süslü şeritler yer alır. Bu haliyle kol saatini anımsatmaktadır.



Görsel 47.

Dördüncü bölümde duvar yüzeyi merkezde pencere betimlemesi ile iki yönünde vazodan çıkan çiçek kompozisyonu ile süslenmiştir. Yarım daire kemerli pencerenin içerisinde üç ayaklı bir sehpayı betimleyen form üzerinde vazo yer alır. Yarım daire formundaki vazodan birbiri ardına sıralanan dallar

çıkılmaktadır. Dalın gövdesinden yaprak ve kırmızı renkte çiçekler açılmıştır. Ayrıca pencerenin üst kısmında merkezde tepelik ile sonlanan asa ve iki yönünde “S” ile “C” şeklinde kıvrımdallardan oluşan kompozisyon yer alır. İki yönünde ise vazodan çıkan çiçek kompozisyonu ile süslenmiştir. Vazolar yine masa/sehpa benzeri öğelerin üzerine konumlanmıştır.



Görsel 48.

Beşinci bölümdeki duvar yüzeyi, siyah konturlarla üç bölüme ayrılmıştır. Daha geniş olan merkezdeki kartuşun alt kısmında ağaç motifleriyle süslü enine dikkörtgen form yer alır. Üstte ise kareye yakın dikkörtgen formun merkezi madalyon ile süslenmiştir. Madalyon uç uca eklenmiş altı yapraklı çiçekten oluşan kompozisyonlardan oluşmaktadır. Yapraklar, mavi, lacivert ve sarı renklerde boyanmıştır. İki yönündeki kartuşlarda ise vazodan çıkan çiçek kompozisyonu yer alır. Ayaklı ve çift kulplu vazo yarım daire formundadır. Vazodan yaprak ve dallar açılmakta ve ayrıca dallar birer çiçek ile sonlanmaktadır.



Görsel 49.

Son bölümün minberin arka kısmında kalması sebebiyle bütünüyle görülmemektedir. Burada da yine merkezde pencere betimlemesi ve iki yönünde siyah konturlarla oluşturulan düşey dikdörtgen formlu kartuş şeklinde düzenlenmiştir. Sol yönündeki kartuş minberden dolayı tam anlamıyla görülmemekle birlikte diğer kartuşlarda olduğu gibi burada da vazodan çıkan çiçek kompozisyonu olmalıdır. Merkezdeki pencere betimlemesi yarım daire formunda olup içerisinde vazodan çıkan çiçek betimlemesi üstte ise kıvrımdallardan oluşan kompozisyon yer alır. Sağındaki kartuş yüzeyinde de iki kademe halinde vazodan çıkan çiçek kompozisyonu yer almaktadır. İlkinde üst üste dairelerin diziliminden oluşan formlar ve bunların iki yönünden dallar çıkmaktadır. Üstte ise ayaklı ve çift kulplu yarım daire formundaki vazunun merkezinden çıkan dallar dairesel olarak kıvrım yapmakta ve içerisinde ışınal kollardan oluşan güneşi temsil eden motif bulunur. Vazonun iki kenarından çıkan kılıçlar ise yine merkezdeki kompozisyonu içerisine almakta ve oldukça dikkat çekmektedir.



Görsel 50.

Üstte bölümde ise dördü yazılı, biri bitkisel motifli olmak üzere toplam beş gülbezek bulunmaktadır. Bitkisel motifli gülbezek, merkezde altı yapraklı çiçek, dışta ise dairelerin kesişimiyle oluşan altı yaprak yer alır. Yazılı gülbezeler, zikzak motifleriyle çevrelenmiş, içerisinde ise İslam tarihinde önemli sahabelerin isimleri celi sülüs hat ile yazılmıştır. Burada yazıların arasında süslemeye yer verilmemiştir. Sadece yazıların alt kısmında oldukça sade nitelikte üç yapraklı palmete yer verilmiştir. Yazılar şu şekildedir;

				
Görsel 45.	Görsel 46.	Görsel 47.	Görsel 48.	Görsel 49.
Metin: يا سعد بن أبي وقاص	Metin: يا ابو عبيده بن الجراح	Metin: يا عبدالرحمن بن عو	Metin: يا طلحة	
Okunuşu: Yâ Sa'd bin Ebî Vakkâs	Okunuşu: Ya Ebû Ubeyde b. el-Cerrâh	Okunuşu: Ya Abdurrahman bin Av	Okunuşu: Ya Talha	
Türkçesi: Ey Ebû Vakkâs'ın oğlu Sa'd ⁴	Türkçesi: Ey Ebû Ubeyde, el-Cerrâh'ın oğlu ⁵	Türkçesi: Ey avf'ın oğlu Abdurrahman ⁶		

3.DEĞERLENDİRME

Yapı, Konya'da 18. ve 20. yüzyıl aralığında inşa edilen sade ve küçük ölçekli ahşap direkli camilerin devamı niteliğindedir. Konya çevresindeki camilerin büyük çoğunluğunda inşa ve nakkaş kitabesi bulunmamaktadır. Ancak çalışma kapsamında incelediğimiz Koraşı Camisi hem inşa (1309/1891) hem de nakkaş kitabesinin (1312/1894) bulunması açısından önem arz etmektedir. Yapı mimari özelliklerinden ziyade özgün kalemîşi tekniğinde yapılan süslemeleriyle dikkat çekmektedir. Söz konusu kalemîşi süslemeler, teknik, üslup ve kompozisyon açısından oldukça önemlidir. Bahsi geçen süslemeler, Geç Osmanlı döneminin süsleme anlayışını yansıtmakla birlikte, taşra üslubunun oluşmasında da katkı sağlamaktadır. Söz konusu süslemeler, bitkisel, geometrik, nesnel ve yazılı olmak üzere oldukça yoğun kompozisyona sahiptir.

Bitkisel süslemeler, kıvrımdal, buğday başağı, gülbezek, yaprak ve çiçek motiflerinden oluşmaktadır. Söz konusu motifler genellikle çeşitli formlardaki kartuşlar ve pencere üzerinde yer almaktadır. Geometrik süslemeler, yıldız ve çarkıfelek formu gülbezekler görülmektedir. Gülbezeğin dairesel düzlemde sınırlandırılmış olması sebebiyle sonsuzluk ve merkeziyetçiliğe, çarkıfeleğin ise zamanı ve dünyanın dönüşünü sembolize ettiği düşünülmektedir (Çaycı, 2017: 235). Benzer motiflerle Beyşehir Avdancık Mahalle Camisi Doğanhisar Deşdiğin Mahallesi Ulu Cami (Algaç, 2023b: 80), Hüyük Çavuş Cami ((Karpuz, 2009: 1885-1888; Erdemir-Yavuzylmaz:475) ve Afyon Darızlı İdris Köyü Camisinde görmekteyiz.

Nesnel süslemeler, vazodan çıkan çiçekler, pencere betimlemeleri, saat, ibrik, püskül ve bereket boynuzu motifleri kullanılmıştır. Söz konusu motifler içerisinde vazodan çıkan çiçekler, en yoğun grubu oluşturmaktadır. Vazoların formu genel olarak birbirine benzerlik göstermekle birlikte vazodan çıkan çiçekler farklılık göstermektedir. Bu kompozisyonlar, pencerelerin iç kısımlarında ve güney, doğu ve batı duvarlarda düşey dikdörtgen formlu panoların içerisinde yer alır. Oldukça natüralist işlenen ayaklı ve çift kulplu vazolardan çıkan çeşitli renklerde boyanan yaprak ve çiçekler dönem özelliklerini yansıtmaktadır. Osmanlı dönemi kalemîşi süslemelerinde başkent ve taşra yapılarında oldukça yoğun bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu şekildeki vazodan çıkan çiçekler, Akşehir Doğrugöz Mahalle (Hanönü Cuma) Camisi, Beyşehir Avdancık Mahalle Camisi, Doğanhisar Deşdiğin Mahallesi Ulu Cami, Hüyük Çavuş Cami (Erdemir-Yavuzylmaz:474), Afyon Darızı İdris Köyü Cami, Aydın- Koçarlı Cihanoğlu Cami Manisa Soma Damgacı Cami, Manisa Soma Hızır Bey Cami, İzmir- Kemalpaşa, Yukarı Kızılca Köyü (Halil Ağa) Cami, Kırşehir Mucur Emine Hanım Cami ve Trabzon Doğancı Mahallesi Merkez Camisinde (Önal-Koç, 2024: 484) karşımıza çıkmaktadır.

Batı duvarda pencere betimlemeleri yapılarak burada pencere varmış gibi bir izlenim verilmiştir. Geç Osmanlı dönemi kalemîşi süslemelerinde pencere betimlemeleri, tek veya perdeli olarak duvarın masif görünümünü hafifletmek amacıyla dini ve sivil mimaride kullanılmıştır (Okçuoğlu, 2000: 50-51). Benzer örneklerine, Doğanhisar Deşdiğin Mahallesi Ulu Camisinde rastlamaktadır (Algaç, 2023b: 80),

Yapıda ilgi çeken bir diğer nesnel motif saattir. Geç Osmanlı döneminde saatlere olan ilgi dönemin süsleme anlayışına da yansımıştır. Özellikle III. Selim'in saatlere olan ilgisi ve II. Abdülhamid'in neredeyse tüm şehirlerde birer saat kulesi yapılmasını istediği bilinmektedir (Gezgör, 1997: 17; Biçici, 2012:150). Sultanların ilgi odağı olan saatler, yerel sanatçılarındaki ilgisini çekmiş ve süslemelerde bir motif olarak tasvir edilmiştir. Saat motifi, süslemenin yanı sıra zamanı gösteren bir imge olarak da yapılmış olmalıdır. Saat motifi, Doğanhisar Deşdiğin Mahallesi Ulu Cami (Algaç, 2023b: 83), Afyonkarahisar Başmakçı Hilal (Cuma) Cami (Algaç, 2019: 274- 275), Manisa Demirci Marmaracık Köyü Cami (Koçer, 2024: 371), Kırşehir Mucur Emine Hanım Cami (Tay, 2017: 700), İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Cami (Şener, 2011: 564), Trabzon Doğancı Mahallesi Merkez Camileri benzer üslupta yapılmış örneklerdir (Önal-Koç, 2024:484),

Gemi motifi, hem dönemin teknik gelişmelerini temsil etmesi hem de manevi bir yolculuğu sembolize edebilmektedir. Manevi boyutunda sırat köprüsünü geçme, uhrevi yolculuk ya da Hz. Nuh'un gemisine gönderme gibi anlamlarla

yorumlanabilmektedir. Bozkır Hisarlık (Asarlık) Cami ve Doğanhisar Deşdiğin Mahallesi Ulu Camilerinde görülmektedir (Algaç, 2023b: 76).

Yazılı süslemeler, harimin güney, doğu ve batı duvarlarının üst kısmında “Allah (c.c)”, “Muhammed (s.a.v.)”, dört halifeden “Ya Ali”, İslam dininde önemli isimlerden “Ya Hüseyin”, “Ya Zübeyr” ve “Ya Talha” “Vel Abbas”, “Sad”, “Abdurrahman”, “Seyid” ve “Ebu Ubeyde” isimleri daire içerisinde birbiri ardına sıralanmıştır. Dört halifeden sadece “Ya Ali’nin” ismine yer verilmiştir. Ayrıca “Ya Ali” ve “Ya Hüseyin” isimlerinin ikişer defa yazılmış olması oldukça dikkat çekicidir. Camilerde genellikle “Allah (c.c)”, “Muhammed (s.a.v)” ve dört halifenin isimleri karşılaşılrken, burada “Ya Zübeyr”, “Ya Talha” ve diğer isimlerin bir arada yer alması, Anadolu’daki camilerde nadiren görülen bir uygulamadır. Bu durum, ustanın klasik kalıpların dışına çıkarak özgün bir kompozisyon geliştirdiğini, dolayısıyla bireysel üslup bilincine sahip olduğunu göstermektedir. Anadolu dışında Balkanlar’da Hadım Camisindeki (1258/1838) kalemişi süslemelerde aynı isimlerle karşılaşılmıştır (Karaaslan, 2019: 360). Nitekim Balkan coğrafyasındaki benzer örneklerle ilişkisi, Osmanlı sanatının geç döneminde üslup ve tema düzeyinde ortak bir kültürel dilin varlığına da işaret etmektedir. Benzer şekilde, Anadolu’da harim duvarlarının ikinci kat seviyesinde yazılı madalyonlarla süslenen camiler, Akşehir Doğrugöz Mahalle (Hanönü Cuma) Camisi, Avdancık Mahalle Camisi, Doğanhisar Deşdiğin Mahallesi Ulu Cami (Algaç, 2023b: 86), Doğanhisar Uncular Mahalle Camisi, Ilgın Balkı Mahalle Cami (Taşdelen ve Çetin, 2019:429-434), Sille Mahalle Mezaryakası (Kayabaşı) Camisi, Hüyük Çavuş Cami (Erdemir-Yavuzylmaz:475-476), Afyonkarahisar Başmakçı Recep Bey Cami (Algaç, 2023:113-120), Afyon Darızı İdris Köyü Cami, Kırşehir Mucur Emine Hanım Cami ve Trabzon Doğancı Mahallesi Merkez Camisidir (Önal-Koç, 2024:483).

Çalışma kapsamındaki kalemişi süslemeler, kitabesine göre “Şuhûd Kasabası’ndan Nakkaş Ahmed bin” tarafından 1312/1894 yılında yapılmıştır. Özellikle Anadolu’da taşra yapılarında kalemişi süslemelerin büyük çoğunluğunun kitabesi yoktur. Ancak kalemişi süslemelerin genellikle gezici ustalar tarafından yapıldığı bilinmektedir. Buna bağlı olarak ustayı tespit etmek oldukça zordur. Koraşı Camisi kalemişi süslemeleri yapan ustanın ismi, nereli olduğu ve ne zaman yapıldığına dair bilgi vermesi açısından oldukça önemlidir.

Çalışmada incelenen 19. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen camilerde sıva üzerine yapılan kalemişi süslemeler hem Konya çevresinde hem de Anadolu’da çok sayıda örneği bulunmaktadır. Anadolu ve Konya çevresindeki kalemişi süslemelerinde topografik resimler, manzara ve cami betimlemeleri karşımıza

çıkılmaktadır⁵. Koraşı Camisi'nin süslemelerinde topografik veya manzara betimlemelerinin bulunmaması, ustanın bilinçli bir tercih doğrultusunda dini ve sembolik anlamı ön planda tutan bir yaklaşım benimsediğini düşündürmektedir.

SONUÇ

Koraşı Camisi, Konya'daki ahşap direkli cami geleneğinde inşa edilmiş küçük ölçekli, sade fakat süsleme açısından son derece dikkat çekici bir yapıdır. Ahşap direkli cami geleneğini sürdüren bu yapı, sahip olduğu inşa ve nakkaş kitabeleri sayesinde, dönemin taşra üslubuna ilişkin önemli belge niteliği taşımaktadır. Özgün kalemişi süslemeleri, Geç Osmanlı döneminin karakteristik süsleme anlayışını yansıtmaktadır. Kalemişi süslemelerin “Şuhûd Kasabası'ndan Nakkaş Ahmed bin ...” tarafından 1312/1894 yılında yapılmış olması, yalnızca ustanın kimliğini değil, aynı zamanda dönemin sanat anlayışını da ortaya koymaktadır. Caminin kalemişi süslemeleri, kompozisyon ve teknik açıdan Geç Osmanlı dönemi süsleme anlayışını yansıtırken, taşrada gelişen özgün bir üslubun da izlerini taşır. Nakkaş, dönemin süsleme anlayışını kendi bilgi, birim ve hayal gücüyle harmanlanmasıyla taşra üslubu ortaya çıkmıştır. Özellikle bitkisel, geometrik, nesnel ve yazılı motiflerin bir arada kullanılması; vazodan çıkan çiçekler, gemi, saat, ibrik ve pencere betimlemeleri gibi temaların bir arada bulunması, yapıya süsleme çeşitliliği kazandırmıştır. Bu çeşitlilik, yalnızca estetik bir bezeme anlayışının değil, aynı zamanda dönemin kültür ve sanat anlayışının yansımasıdır. Özellikle nesnel motiflerle oluşturulan kompozisyonlarda Geç Osmanlı döneminde benimsenen Barok, Rokoko ve Ampir gibi batılı üslupların etkisini göstermek mümkündür.

Kalemişi süslemelerde, başta mavinin birçok farklı tonu olmak üzere sarı, siyah, yeşil, turuncu ve kiremit renkte boyalarla kıvrım dal, kenger yaprakları, yapraklı dal, çeşitli çiçek gibi bitkisel motiflere, meyveli ağaç, vazodan çıkan çiçek, saat, ibrik, pencere betimlemeleri gibi nesnel süslemelere, madalyonlar içerisine alınmış yazılı süslemeler kullanılmıştır. Yapı, Konya'da 19. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen ve özgün kalemişi tekniğinde süslemelere sahip döneminin süsleme anlayışını yansıtan önemli bir örnektir.

Koraşı Camisi, özgün kalemişi süsleme örneklerini barındırmakla birlikte, zamanla yapılan eklentiler, sıva uygulamaları ve görsel engellemeler nedeniyle tam anlamıyla değerlendirilememektedir. Restorasyon sürecinde, bu bölgedeki levha ve benzeri eklentilerin dikkatli biçimde kaldırılması, yüzeyin uygun

⁵ Bu resimlerde genellikle Tarihi Yarımada, Galata, Üsküdar semtleri, Kız Kulesi, Bayezid Yangın Kulesi, Galata

Kulesi, saraylar, özellikle Topkapı Sarayı ve onunla bağlantılı sahil köşkleri, kasırlar, köprüler ve Kâbe ve Sultan Ahmed Camisi olmuştur (Arık, 1988:120-122; Okçuoğlu, 2020: 39-43; Ecesoy, 2011: 2018).

yöntemlerle temizlenmesi ve varsa altta kalan süslemelerin belgelenmesi önem arz etmektedir. Bu sayede yapının özgün süsleme programı daha bütünlüklü bir biçimde anlaşılabilir.

Sonuç olarak, Koraşı Camisi, Geç Osmanlı dönemi taşra sanatında yerel yorum gücü yüksek, özgün bir kalemî üslubunun temsilcisidir. Ustanın kimliğinin kitabe aracılığıyla belirlenebilmesi, söz konusu yapıyı önemli kılmaktadır. Koraşı Camisi, Konya çevresinde 19. yüzyıl sonlarında gelişen süsleme anlayışının örneklerinden biri olmasının yanı sıra, taşrada gelişen özgün estetik yaklaşımların da somut bir temsilcisidir. Bu nedenle yapı, Anadolu'daki Geç Osmanlı dönemi kalemî geleneğinin hem devamını hem de yerel bir yoruma dönüşümünü aynı anda sergileyen önemli bir örnek olarak değerlendirilmektedir.

KAYNAKLAR

- Algaç, Ş. (2023a). Afyonkarahisar Dazkırı Kızılören köyü eski camii kalem işi bezemeleri ve duvar resimleri. Sosyal, İnsan ve İdari Bilimlerde Güncel Yaklaşımlar 2 (Ed. Enis B. Biçer ve Orhan Şanlı), s. 1415-1443, İzmir: Duvar Yayınları.
- Algaç, Ş. (2023b). Konya Doğanhisar deştigin ulu camii ve kalem işi bezemeleri. Sosyal Bilimler Üzerine Araştırmalar-IX (Ed. Hasibe Yazıt ve Neşe Köktürk), 63-91, Gaziantep: Özgür Yayınları.
- Algaç Ş. (2023c). tekke eşyaları tasvirlerine sahip bir camii: Afyonkarahisar başmakçı recep bey camii. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 106, 109-125.
- Altier, S. (2019). Osmanlı sanatında ibrik tasvirleri ve ikonografisi. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 29, 149-202.
- Arık, R. (1988). *Batılılaşma dönemi Anadolu tasvir sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arık, R. (1999). Osmanlı sanatında duvar resimleri. *Osmanlı*, 11, 423-436.
- Biçici, H. K. (2012). Sanat tarihi açısından duvar saati süslemeciliği: İstanbul PTT Müzesi ve İzmir TCDD Müzesi'ndeki duvar saatlerinden örnekler, *Ankara İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 53(2), 147-186.
- Çalışır, D. (2008). Osmanlı görsel kültüründe meyve teması: geleneksel natürmort resimleri bağlamında bir değerlendirme. *Turkish Studies*, 3/5, 65-86.
- Çetinaslan, M.-Yavuzylmaz, A. (2016). Türk Süsleme Sanatında Saat Motifleri. I. Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman Sempozyumu, C.2, 8-11 Ekim 2015, 8-24.
- Erdemir, Y.-Yavuzylmaz A. (2022). Hüyük ve Çevresindeki Türk Devri Yapıları Nemi UYANIK (Ed.), Göl Medeniyeti Çalışmaları Höyük, Konya: Palet Yayınları, 467-568.
- Karaaslan, M. (2019). Osmanlı duvar resimlerine Balkanlar'dan bir örnek: hadım camii. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 36 (2), 352-369.
- Karpuz, H. (2009). *Türk kültür varlıkları envanteri-Konya 42*. 1-2. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Koçer, S. E. (2024). Marmaracık Köylüce Kızılca Köyleri Camileri ve Kalemîşî Bezemeleri, (Demirci-Manisa). *Art-Sanat*, 21, 359-392.
- Okçuoğlu, T. (2000). *18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı duvar resimlerinde betimleme anlayışı*. [Yayınlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Önal, R.Ç.-Koç, E. Ö. (2024). Trabzon Şalpazarı Doğancı Mahallesi Merkez Camii Kalem işi Süslemeleri. *Art-Sanat*, 21, 467-501.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma döneminde Türk resim sanatı (1700- 1850)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Taşdelen, Ayşe Nur, “İlgın Balkı Köyü Cami Süslemeleri”, *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 2/3, 2019, s.420-442.
- Tay, L. (2017). Kırşehir/Mucur Camileri, SDÜ ART-E Güzel Sanatlar fakültesi Dergisi, 10 (20), 691-729.
- Tekinalp, P. Ş. (2002). Batılılaşma dönemi duvar resmi. *Türkler*, 15, 440-448.
- Şener, D. (2011). XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Anadolu duvar resimleri. [Yayınlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Uzun, T. (2017, Kasım 02-05). *19. yüzyıl Osmanlı duvar resimlerinde yeniliğin ve değişimin sembolü tasvirler. [Tam Metin]*. XX. Uluslararası Orta çağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Sakarya s.852-862.

İnternet Kaynakları

Erişim adresi: https://yandex.com.tr/maps/org/korasi_mahallesi_cami/146411986581/?ll=31.677038%2C38.585831&z=17



BÖLÜM 2

Zileli Nakkaş Emin ve Yapmış Olduğu Duvar Resimleri

Uğur Demirbağ¹

Giriş

Osmanlı tasvir sanatında minyatür gibi figüratif; duvar, tavan ve kitap bezemesi gibi figürsüz her türlü resim (kalem işi nakış) çalışmaları yapılmıştır. Bu çalışmaları yapanlara “nakkaş” adı verilmektedir (türker). Bezeme; süsleme veya tezyin diye de adlandırılan genel olarak bir nesnenin yüzeyinde düz veya kabartma, boyalı ve boyasız birtakım motiflerle yapılan düzenlemelerdir (Ödekan, 1997).

Sarayın içerisinde nakkaşhane bulunması, Selçuklulardan Osmanlılara geçen bir düzendir. Bu tip nakkaşhaneler, 14. yüzyıldan sonra İran ve Hindistan’da varlığını sürdüren Müslüman toplumlarla hükümdarların destekleriyle işlev gösteren ve bununla birlikte sanatçıların eğitildiği kutub-hâne olarak bilinen sanat atölyelerinin faaliyetlerini üstlenmişlerdir.

Saray nakkaşhanesinde çalışan kendilerini geliştiren sanatçılar meydana getirdiği çalışmalarla Osmanlı tasvir sanatlarına çeşitli anlayışlar getirmiştir. İlk devirlerde Selçuklu etkileriyle Rumî motifleri bitkisel bezeme olarak etkili olmuştur. Fatih Sultan Mehmet devrinde Baba Nakkaş üslubu, Kanuni devrinde Saz üslubu ve Çiçek motifleri klasik Osmanlı duvar resimlerinin motif ve desenlerini belirlemiştir (Yenişehirlioğlu, 2002). 18. yüzyıl başında artmaya belirgin bir şekilde ortaya çıkan Batı etkisi uzantısında geleneksel anlayışı kendi bakış açısıyla ortaya koyan Levni de devrin önde gelen sanatçılarından biri olarak kabul edilir.

Osmanlı sanatında görülen üsluplar yalnız kitap sanatlarında değil mimarî bezeme programlarında da görülmüştür. Özellikle kalemişi nakışların bu bezemelerde önemli bir yeri vardır. Nakkaşlar, yapıların kalemişi desenlerinin hazırlanması ve uygulanmasında bizzat yer alarak üsluplarını sergilemişlerdir (Uluskan, 2013).

Mimaride bezeme ögesi olarak uygulanan ve kalemişi bezeme de sözü edilen boyalı nakışların 14. yüzyıldan sonra uygulandığı alan sıva üzerinedir (Öney, 1978, s.75). Yapılan kalem işlerinde genellikle çiçek, yaprak, dal, ağaç ve meyvelerle stilize edilen bitkisel bezemeler görülmektedir.

¹ Doç. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi, 0000-0001-8471-7348

18. yüzyılda Batı ile ilerleme gösteren kültürel ilişkiler Türk bezeme sanatını da yansıtmıştır. İlk Batı etkileri Sultan III. Ahmed devrinde ortaya çıkmış ve bu geçiş devrini Ahmed Refik, o devir kültürünün bir sembolü olan lâle çiçeğinden dolayı Lâle Devri olarak adlandırmıştır.

Osmanlının geç dönemi mimarisinde 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan duvar tasvirleri 19. yüzyıl sonlarına kadar gelişimini sürdürmüştür. Duvar resimleri başlıca, tek yapı (cami, konak) tasvirleri, gemi tasvirleri ve genel manzara tasvirleri gibi konuları içermektedir. (Arık, 1975, s. 423-436).

Çalışmada Zileli Nakkaş Emin'in mimari yapıların duvarlarına yapmış olduğu resimler ele alınmıştır. Resimlerde genel olarak geometrik ve bitkisel motifler konu alınmıştır. Konu ile ilgili gerekli olan literatür taraması yapılmıştır. Araştırma Zileli Nakkaş Emin'in yapmış olduğu bezemelerle sınırlı tutulmuştur. Bununla birlikte görseller tarafımdan çekilmiştir. Yapıların iç mekânında duvar bezemelerinin olması, bu bezemelerin korunması ve sürdürülebilirliğinin sağlanması, gelecek nesillere aktarılması kültürel mirasımız açısından önem arz etmektedir.

Zileli Nakkaş Emin'in Yapmış Olduğu Duvar Resimleri

Duvar Bezemeleri

Şeyh Nusrettin Türbesi Duvar Bezemeleri

Türbe, Tokat İli, Zile İlçesi, Şeyh Nusrettin Köyü'nde yer almaktadır. Yapı kitabelerinden anlaşılacağı üzere onarım kitabesinde 1272 ve silik olan kısımda 1275 yılına tarihlendirilmektedir. Bununla birlikte silik görünen kısımda "Sevvedahü Arapzade Emin Usta Gafara Allahu7" metni vardır (Gündoğdu, 2006, s. 380).

Yapının kuzey duvarında cami tasviri yer almaktadır (Şekil 1). Tasvirin sağ tarafında şehir manzarası bulunmaktadır. Batı duvarında cennet resmi, üzerinde kemer ve ağaçlar, sağ ve solda meyve tasvirleri yer almaktadır (Şekil 2). Güney cephe Mekke resmi, görselin her iki tarafında derviş sikkeleri vardır. Doğu cephesinde onarım kitabesi ile sağda baldaken türbe (Şekil 3-4), solda şehir tasviri, üstte pencerenin her iki yanında meyve ağaçları (Şekil 5-6-7) vardır (Yetiş, 2017, s. 76-91).



Şekil 1. Şeyh Nusrettin Türbesi duvarındaki cami motifi



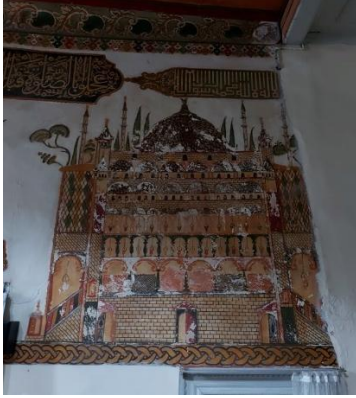
Şekil 2. Ağaç motifleri



Şekil 3 - 4. Duvardaki Kabe ve ağaç tasviri



Şekil 5. Şeyh Ethem Türbesi duvar bezemeleri



Şekil 6. Cami tasvirleri



Şekil 7. Ağaç tasvirleri

Şeyh Eylük Türbesi Duvar Resimleri

Yeşilce Köyü'nde bulunan bir dini yapıdır. M. 1574 kayıtlarında Şeyh Eylük'e ait bir kişiden söz edilmektedir (Şekil 8-9). Türbenin girişindeki kitabede 1920-21 yılında onarıldığı yazmaktadır (Çal, 1993, s. 293).

Yapının batı, doğu ve kuzey olmak üzere cephelerde sembolik görseller bulunmaktadır (Şekil 10). Kuzey cephede balta ve tespih gibi sembolik resimler vardır. Doğru cephesinde çiçek ve meyveler yer almaktadır (Şekil 11-12-13). Batı cephesinde türbe, börk ve barutluk gibi motifler görülmektedir.



Şekil 8. Türbenin genel görünüşü



Şekil 9. Türbenin diğer görünüşü



Şekil 10. Duvardaki şadırvan motifi



Şekil 11 - 12. Duvarlardaki gemi ve vazo içinden yükselen çiçek motifi



Şekil 13. Köşe geçişlerde uzayan dal şeklindeki bitkisel motifler
Şeyh Ethem Türbesi Duvar Bezemeleri

Zile İlçesi, Mah, yer alan türbe “Musa Fakih” ve ”Beyazıt-ı Bestamî” olarak da bilinmektedir (Şekil 15). Yapıda M. 1206 ve M. 1305 tarihli iki kitabe bulunmaktadır (Cantay, 1980: 498). 18. Yüzyılın sonlarında yapılan müdahalelerle yapının tekrardan yapıldığı tahmin edilmektedir (Seçgin, 1997, s. 149-150). Günümüzde türbe kısmına caminin harım kısmında yer alan küçük bir kapıdan girilmektedir. Yapının doğu ve güney cephelerinin kemerlerin eteklerinde ağaç ve manzara tasvirleri yer almaktadır (Şekil 14-15).



Şekil 14. Tübbe görünüşü



Şekil 15. Kubbe görünüşü

Türbenin iç mekân duvarlarında yoğun bir şekilde bitkisel bezemeler görülmektedir (Şekil 16-17). Kubbenin tam ortasında şemse motifi bulunmaktadır. Şemse motifinde daha çok bitkisel bezemeler ağırlıktadır. Kubbe eteklerinde ve kasnaklarında bitkisel bezemeler yer almaktadır (Şekil 18-19). Yapının cephelerinde mezarı yer alan insanların kendileri hakkında bilgileri yer almaktadır. Türbenin kemerlerinde dal ve yaprak gibi bitkisel bezemeler yer almaktadır (Şekil 20). Türbenin duvarlarında ağaç motifleri ve Kâbe tasviri yer almaktadır (Şekil 21-22). Ayrıca cami motifleri de bulunmaktadır. Kubbeye geçiş pandantiflerde de bitkisel bezemeler yoğunluk göstermektedir. Kubbe kasnağının sona erdiği bölümde silmelerde yeşil ve turuncu renklerinde bitkisel bezemeler vardır. Kemerlerde çok fazla bitkisel bezemeler görülmektedir. Yapının cephelerinde ağaç ve dal motifleri gibi bitkisel bezemeler yer almaktadır (Şekil 23-24). Bununla birlikte duvarlarda Kur'an-ı Kerim'de yer alan ayet ve hadislerle ilgili yazı bezemeleri yer almaktadır.



Şekil 16-17. Kemerlerde ve duvarlarda bitkisel bezemeler



Şekil 18-19. Duvarlarda bitkisel bezemeler ve cami motifi



Şekil 20-21-22. Kemerlerde ve pandantiflerdeki bitkisel bezemeler



Şekil 23-24. Duvarlardaki ağaç motiflerinin görünüşleri

Amasya Merzifon Kara Mustafa Paşa Cami

Amasya İline bağlı Merzifon ilçesinde Kara Mustafa Paşa Külliyesi içerisinde bulunan yapı 1666 tarihinde inşa edilmiştir. Üzerinde yer alan kitabesine göre 1840 ve 1851/52 tarihlerinde yapılan müdahaleler ile günümüzdeki halini almıştır (Arık, 1975, s. 8-13; Arık 1976, s. 64). Yapının kubbe eteğindeki cami görselinin altına kırmızı tonlarında “1292” yılı yer almaktadır (Arık, 1976, s. 67). Bu yıl, yapının avlusundaki şadırvanın kubbesinde bulunan yıl ile benzerlik göstermektedir. Bu da Zileli Emin’i göstermektedir.

Kubbenin eteğinde cami tasviri yer almaktadır. Cami tasvirinin sağında manzara resmi ve solunda natürmort bulunmaktadır (Şekil 25). Resimler günümüzde mevcut değildir (Yetiş & Bayraktar, 2020, s. 642).



Şekil 25. Duvarlardaki bitkisel motiflerinin görünüşleri

Amasya Merzifon Kara Mustafa Paşa Cami Şadırvanı

Cami avlusunda yer alan şadırvan çokgen tarzda mermerden yapılmıştır. Şadırvanın görsellerini Zileli Emin M. 1875 yılında hazırladığı tahmin edilmektedir. Bununla birlikte Galata Kulesi’ni andıran görselinin altındaki sarı

zemin üstüne siyah tonla “Arap Oğlu Emin” adı yer almaktadır (Arık, 1976, s. 80). Şadırvanın kubbe eteğinde türbeler, şadırvanlar ve batılılaşma ait tasvirler yer almaktadır (Şekil 26-27-28-29).



Şekil 26-27. Kubbe eteğinde bulunan şehir manzaralarının görünüşleri



Şekil 28-29. Kubbe eteğinde yer alan cami, türbe ve evlerin görünüşleri

Amasya Gümüşlü Camisi Duvar Resimleri

Amasya'nın merkezinde bulunan cami 1326 yılında yaptırılmıştır. 1419 tarihinde depremten dolayı yıkılmış ve 1491 yılında kâgir olarak inşa edilmiştir. 1612 yılında yangından zarar görmüştür. 1688 tarihinde Gümüşlüzade İbrahim Bey tarafından yeniden onarılmasıyla Gümüşlü Camisi ismini almıştır.

Caminin girişinde mahfiller üzerindeki kemer alınlığında cami görseli yer almaktadır. Bununla birlikte kubbe eteğini çepeçevre saran 10 madalyonun 8'inde manzara vardır (Şekil 30). Bu manzaralar 19. yüzyılın ortasına tarihlendirilmektedir (Arık, 1975, s. 8-13; 1976, s. 81-83). Bununla birlikte Amasya II. Bayezid Camisi şadırvanında da duvar bezemeleri bulunmaktadır. Duvarlarda çeşitli eşyalar ile İstanbul'a ait çeşitli simgesel yapılar betimlenmiştir.



Şekil 30. Kubbeye bitkisel bezemelerin görünüşleri

Madımağın Celal'in Evi

Tokat Merkez İlçe, Ali Paşa Mahallesi, Ali Paşa Hamam Sokak'ta yer alan Madımağın Celal'in Evi 19. Yüzyıl ortalarına tarihlendirilmektedir. Konutun cephe onarımı geçirmiş ve 2008 tarihinde de tescillenmiştir (Akın & Hanoğlu, 2014). Yapının gömme dolapları, tavan ve raflar ahşaptır. Bununla birlikte kalem işi ile bezenmiştir (Şekil 31-32-33-34).



Şekil 31. Madımağın Celal'in Evi'nin duvar bezemelerinin genel görünüşü



Şekil 32. İstanbul tasviri



Şekil 33. Sultan Ahmet Cami tasviri



Şekil 34. Topkapı Sarayı görünüşü

Tokat Yağcıoğlu Konağı

Konak, Tokat Merkez İlçededir. Yapı 19.yy sonlarına doğru inşa edilmiştir (Yetiş & Bayraktar, 2017, s. 105). Konağın başodasında pabuçluğun üzerinde duvar resimleri vardır (Şener, 2011, s. 346). Tasvirler dikdörtgen panolar içerisine uygulanmıştır. Orta kısımda yer alan panoya cami görseli; sağ ve sol panolara ise ağaç, dağ ve barok motiflerden oluşan tasvirler yapılmıştır (Şekil 35-36).



Şekil 35. Yağcıoğlu Konağı görünüşü



Şekil 36. Vazo içinden yükselen çiçek

Tokat Latifoğlu Konağı

Tokat Merkez İlçede bulunan konak 1875 yılına tarihlendirilmektedir (Akok, 1958, s. 147). Tokat Latifoğlu Konağı'nın havuz başı odasının pabuçluk kısmında kalemişi ile yapılan cami, yelkenli gemi ve şehir manzarası bezemeleri bulunmaktadır (Özgen, 2007, s. 490). Odanın diğer duvarlarında vazo içerisinde yükselen çiçekler ve kase içerisinde meyveler tasvir edilmiştir (Şekil 37).



Şekil 37. Tokat Latifoğlu Konağı duvarlarındaki bitkisel bezemeler

Sonuç

Zileli Nakkaş Emin mimari yapıların duvarlarına yapmış olduğu duvar resimleri ile önemli bir yere sahiptir. 19. yüzyıl resimlerinde geleneksel minyatür ile batı resmi anlayışları birlikte kullanılmıştır. Çalışma yapıların duvarlarında yer alan duvar resimlerinde çeşitli kompozisyonlar resmedilmiştir.

Yapıların cephesinde ve iç mekânlarında bulunan yakın zamanda yapılan aslına uygun olmayan restorasyon çalışması da yeniden değerlendirilerek yapının cephesinin orijinal hale getirilmesi gerekmektedir. Tarihsel yapılar içerisinde hem mimari, hem yapı, hem de bezeme özellikleri bakımından önemli bir yeri olan yapıların en kısa zamanda sorunları çözülerek varlığını sürdürebilmesi ve bu kültürel varlığın gelecek nesillere aktarılması gerekmektedir.

Kaynaklar

- Akın, E. S. & Hanoğlu, C. (2014). Tokat'ta Bir Konut: Madımağın Celal'in Evi, Tokat Tarihi ve Kültürü Sempozyumu, C 2, 363-385.
- Akok, M. (1958). "Tokat Şehrinin Eski Evleri", Yıllık Araştırmalar Dergisi, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü, 2, 129-152.
- Arık, R. (1975). "Anadolu'da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin", *Türkiyemiz*, 16, 8-13.
- Arık, R. (1976). Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arık, R. (1999). Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri. *Osmanlı Dergisi*, XI, 423-436.
- Banu M. (2005). Osmanlı Minyatür Sanatı. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Cantay, G. (1980). "Zileli Emin Ustanın Bilinmeyen İki Eseri", *Beşeri Bilimler Dergisi*, 497-507.
<http://katalogtarama.cekulvakfi.org.tr/resimler/3/4/22155/ab00000460.pdf>
- Çal, H. (1993). "Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylük Türbesi", Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı, Ayrı Basım, Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi.
- Gündoğdu, H., Bayhan, A. A., Aktemur, A. M., Kukaracı, İ. U., Çelik, A. ve Güneş, B. (2006). Tarihi Yaşatan İl Tokat, Tokat: PYS Vakıf Sistem Matbaa Müdürlüğü.
- <https://unyezile.net/nakkas.htm> (Erişim Tarihi: 23.07.2025).
- <https://islamansiklopedisi.org.tr/merzifonlu-kara-mustafa-pasa-kulliyesi-amasya> (Erişim Tarihi: 20.07.2025).
- Okçuoğlu, T. (2000). 18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi.
- Ödekan, A. (1997). Bezeme. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, I.
- Öney, G. (1978). Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Özgen, M. (2007). Tokat Latifoğlu Konağı. *Vakıflar Dergisi*, 30, 485-502.
- Renda, G. (1977). Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Seçgin, N. (1997). Tokat ve İlçeleri Mimari Eserleri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tanman, B. (1993). "Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı 'Osmanlı Dünyası' ve Bu Dünyaya Yansıyan

- Kişiliği”, Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar, Güner İnal’a Armağan, 491-522.
- Uluskan, M. (2013). İstanbul’un Yapı Sanatkârları: Nakkaşlar ve Sıvacılar (1700 – 1838). *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 28, 11-50.
- Yenişehirlioğlu, F. (2002). Klasik Dönem Osmanlı Sanatı. *Türkler*, XI, 835.
- Yetiş, E. (2017). Tokat İli ve Çevresindeki Bazı Duvar Resimleri ve Örnek Uygulamaları, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Yetiş, E. ve Bayraktır, K. (2020). Tokat ve Amasya’daki Bazı Geç Dönem Duvar Resimlerinin Biçim Açısından Değerlendirmesi, *Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 26, 634-663.



BÖLÜM 3

Niksar’da Bir Bellek Mekânı: Cihad’ül Ekber Danişmentliler Niksar Müzesi

Serpil Seyfi¹

GİRİŞ

Müze, belirli bir amaç için bir araya getirilmiş nesnelerin sınıflandırıldığı ve sergilendiği alanlardır (Öztekin, 2014, s.4). Bu açıdan müzeler kültürel bellek mekanları olarak nitelendirilmektedir (Sözen ve Tanyeli, 2012, s.219).

Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM) ise; Türkiye Milli Komitesi yönetmeliğinin 4. maddesinde; “Kültür eserlerini koruyan ve bu eserleri etüt, eğitim ve bedii zevki yükseltme amacıyla toplu halde teşhir eden, kamu yararına çalışan, sanata, ilme, sağlığa, teknolojiye ait koleksiyonları bulunan müesseselere müze adı verilir.” şeklinde ifade etmiştir (Milletlerarası Müzeler Konseyi (ICOM) Türkiye Milli Komitesi Yönetmeliği, 1970, s.1).

Müzeciliğin ortaya çıkmasında insanların sevdikleri nesneleri biriktirmesi ve bunları sergilemesi etkili olmuştur (Yücel, 1999, s. 19). Bu duruma en iyi örnek Greklerin heykel toplamaları olmuştur ki bu durum Roma İmparatorluğu döneminde de sürmüştür. Ayrıca Grekler döneminde resimler de toplanmış ve sergilenmiştir (Yaraş, 1995, s.19-21).

Müzelerin oluşumunda sadece teşhir edilen ürünler öneme sahip değildir. Müze binası olarak kullanılan kültürel miras örneği olan yapılar da kültürel belleğe önemli derecede hizmet etmektedir. Bu tür etnografik eserlerin hayata katılması ve sürdürülmesi için işlev verilmesi önemli bir aşamayı oluşturmaktadır. Bu tür eserlerin koruması ve korunması için “2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu’nda “taşınmaz kültür ve tabiat varlıklarında muhafaza, bakım, onarım ve restorasyon, fonksiyon değiştirme işlemleri...” detaylı olarak açıklanmıştır (2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu²).

Sanayi Devrimi ile birlikte modern müzecilik başlamıştır. Çünkü bu dönemde bilim ve sanata verilen önemle birlikte sanat eserlerine verilen önem artmış dolayısıyla eser korumanın farkındalığı da ortaya çıkmıştır. İlerleyen süreçte beliren ulus devlet anlayışı da ulusal müzelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Avrupa’da ulusal müzelerin ilk örneğini British Museum (1759) oluştururken Fransız İhtilalini takiben kurulan “Louvre Müzesi” de ikincisi olmuştur (Cantürk, 2021, s. 23).

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, ORCID:0000-0002-9902-5309

² <https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.2863.pdf>

Günümüzde değişen hayat koşulları ile birlikte insanların yaşadıkları yerleri tanıma ve ait olma hislerini kaybetmeleri gibi nedenlerle kent müzelerinin kurulması gerekliliği ortaya çıkmıştır (Ocak, 1996, s. 40).

Niksar’da Taş Bina olarak adlandırılan geleneksel Türk Ev Mimarisinin önemli örneklerinden olan binaya Niksar Belediyesi’nin çalışmaları neticesinde müze işlevi verilmiştir. Çalışmamızda Cihad-ül Ekber Niksar Müzesi olarak isimlendirilen müzenin oluşum süreci, müze binası ve burada kullanılan sergileme yöntemleri ve kent tarihine katkıları irdelenmiştir. Çalışmanın kapsamını Cihad-ül Ekber Müzesi ve burada sergilenen eserler oluşturmaktadır. Cihad-ül Ekber Niksar Müzesi’nde yerinde inceleme ve fotoğraf çalışması yapılmış ve konu hakkında yapılan yayınlar da dikkate alınarak çalışma sonuca bir bağlanmıştır

MÜZECİLİĞİN GELİŞİMİ

Müze kelimesi köken olarak, antik yunan mitolojisinde Mnemosyne’nin kızları olan Müzelerden gelmekte ya da Musalara uzanmaktadır (Dönmez ve Kılınçer, 2011, s. 104). Müze kelimesinin dünya çapında duyulması ise Zeus’un kızlarından birisine ithafen kurduğu müzelere tahsis edilen bir binanın müze olarak adlandırılması ile başlamıştır. Zeus’un 9 kızı vardır ve her biri güzel sanatlardan birini temsil etmektedir (Şapolyo, 1936, s.8-10).

Mısır’da Ptoleme Filadef tarafından ilk müze binalarından birisi yapılmıştır (Buyurgan ve Mercin, 2010, s.72). Esasen müzeciliği oluşumunda koleksiyonlar çok etkili olmuştur. Hindistan’daki Hindistan’daki “chitrashalas” olarak isimlendirilen resim galerileri buna örnektir (Ambrose ve Paine, 1993).

Avrupa’da ise koleksiyonlar ziyarete açıldıktan sonra müzeler kurumsallaşmaya başlamıştır. Koleksiyonların konusu ve türlerindeki artış ise Avrupa’da Rönesans döneminde olmuştur. XVI. ve XVII. yüzyılda soyluları tarafından bu dönemde dünya ve doğa ile ilgili koleksiyonlar çeşitliliği ile dikkat çekmektedir (Ambrose ve Paine, 1993; Hooper ve Greenhill, 1999).

18. yüzyıldan itibaren dünyada müzecilik kavramı genişlemiştir. 19. Yüzyılda kurumsallaşan müzeler yaygınlaşarak özel müzelerin de açıldığı bir sürece girmiştir (Artun, 2008, s. 97-103).

Fransız İhtilali sonrasında Fransa milliyetçilik yaygınlaştırılmasını ve halkın eğitilmesini dikkate alarak müzelerini kurmuştur (Duncan, 1995).

Anadolu’da Selçuklu döneminde XIII. yüzyılda Konya’nın ortasında bulunan höyük ve bu höyüğü çevreleyen surlar bir müze denemesi olarak kabul edilmektedir. Sur duvarları üzerine yerleştirilmiş bezemeli taşlar buraya görkem katarak bir teşhir amacı güdüldüğü kabul edilmektedir. Günümüze bu taşların birçoğu ulaşmamış bir kısmı ise müzeler de korunmaktadır (Eyice, 1985, s.1596).

Osmanlı döneminde ise müzecilik çalışmalarının kaynağını padişahlarının değerli eşya koleksiyonlarının kaynaklık ettiği görülmektedir. Osmanlı padişahları değerli eşyalarını hazine-i hassa da saklamaktaydılar. Padişahların Yenişehir’de, Bursa’da ve Edirne’de hazineleri bulunmakta idi. Bu hazinelerde padişahların atalarından miras kalan eşyaları, silahları, mücevherleri, hediye eşyaları gibi nesneler bulunmaktaydı. Osmanlı dönemi müzeciliğine kaynaklık eden bu eserlerin korunması ve saklanması bilinçli bir müzecilik anlayışı içinde yapılmıyordu (Paksoy, 1993, s. 202).

Osmanlı döneminde müzecilik çalışmaları daha ziyade 19. Yüzyılda başlamıştır. 1846 yılında Aya İrini Kilisesi eser saklanan bir alan olması nedeniyle müzecilik çalışmalarında önemli bir başlangıç olmuştur. Tophane-i Amire Müşiri Fethi Ahmet Paşa müze açma çalışmalarında öncü bir isim olmuştur (Ahunbay, 2017, s.136). Müzecilik çalışmalarının kurumsallaştırılmaya çalışıldığı bu süreçte Aya İrini Kilisesi bir müze kabul edilerek buraya Edward Goold müze müdürü olarak atanmıştır. Sonrasında burada sırasıyla Tarenzio ve Alman Dethier müze müdürlüğü yapmıştır (Atasoy, 1984, s.1458). 1881 yılına gelindiğinde ise ilk Türk Müze Müdürü olarak karşımıza Osman Hamdi Bey çıkmaktadır. Osman Hamdi Bey, Çinili Köşk’ü onarttıktan sonra “Eski Şark Eserleri Müzesi” olan “Güzel Sanatlar Okulunun inşasını sağlamıştır (Atasoy, 1984, s.1458). Osman Hamdi Bey’in eser korumaya katkısı yadsınamaz. O dönem müzelerde sayısı artan eserlerin korunması, teşhiri ve depolanması için yer bir yer bulunması gerekliliğinden yola çıkarak yeni bir bina inşasına öncü olmuştur. Bu binanın planları Mimar Alexandre Vallauray tarafından çizilmiştir. Bu yapı, bugün İstanbul Arkeoloji Müzeleri olarak bilinmektedir (Atasoy, 1984, s.1458). Osmanlı döneminde eser koruma politikalarına yönelik nizamname çalışmaları ilk olarak 1869 tarihinde ve takibinde 1874 tarihinde hazırlanmıştır. 1884 tarihli nizamname ise Osmanlı toprakları içerisinde bulunan eserlerin devlete ait olduğunun altını çizmektedir.

Bu düzenlemelerin kapsamın genişletilerek koruma konusunda 1906 tarihinde taşınmaz eski eserlerin, anıtların korunması ile ilgili ilkeler ve 1912 tarihinde Muhafaza-i Abidat Nizamnamesi 1917 yılında kurulan “Muhafaza-i Asar-ı Atika Encümen-i Dairesi’’, (Erder, 2018, s. 307) ve 13 Mart 1330 tarihli Esvar ve Kala-i Atika ‘da Belediyelere, Vilayete terk olunacak yerler hakkında kanun çıkarılmıştır. Bu kanunlar Cumhuriyet Dönemi’nde aynı şekilde kabul görerek kullanılmıştır (Ahunbay, 2017, s.136).

Cumhuriyet döneminde müzecilik çalışmaları ilk olarak 1 Nisan 1924 tarihinde Topkapı Sarayı’nın içindeki eşyaları ile birlikte müzeye çevrilmesi ile başlamıştır. Sonrasında Ayasofya Camii’ne de müze işlevi verilmesi ile bu alandaki çalışmalar hız kazanmıştır. Atatürk’ün emriyle Cumhuriyet Dönemi’nde ilk müze binası olan Ankara Etnografya Müzesi binasının 1925 yılında yapımına

başlanmış olup 1926 yılında yapımı tamamlanmıştır (Atasoy, 1984, s.1465-67; Gerçek, 1999, s.16). Bu süreçten sonra 1960'lı yıllarda müzelerin sayısı giderek artmıştır. Müze binalarının birçoğunda tasarlanmış; fakat sergileme tekniklerinde farklılıklar görülebilmektedir (Atasoy, 1984, s. 1467). Günümüzde müzelerin çeşitliliği ihtiyaç ve beklentilere göre de artmaktadır (Atasoy, 1999, s.13).

KENT MÜZELERİ'NİN ORTAYA ÇIKIŞI VE TÜRKİYE'DEKİ KENT MÜZELERİ

Kent müzeleri ilk olarak XIX. yüzyılda Avrupa'nın farklı yerlerinden Amerika'ya göç eden insanların oluşturduğu yeni kentlerde bu yeni, halk tarafından kent müzeleri oluşturulmuştur. Bunun temel sebebi göçmenlerin kendi yaşamlarını ve kentin tarihini oluşturmak istemeleriydi. Bu sebeple kent müzeleri ve kent müze arşivleri oluşturulmuştur (Albasan, 2020, s.16). Diğer taraftan Amerika'ya farklı coğrafyalardan gelen farklı din, dil, ırk ve geleneklere sahip insanların ortak bir kültürde buluşturulması da diğer bir amaç olmuştur. Bu doğrultuda ortak bir alan oluşturarak halkın bütünleşmesi de sağlanmış olacaktı (Özkan, 2011, s.34).

Bu bağlamda kent müzeleri, kentin hafızasını korumak amacı olan bu sebeple kente ait toplumsal sosyal, kültürel, ekonomik, coğrafi, dini vb. yerel mirasın ve bu anlayışla eser toplayan ve teşhir eden kurumlar olarak değerlendirilmektedir (Koyuncu ve Elibol, 2018, s.252). Kısacası kent müzelerinin kurulmasındaki temel hedef kent ve kentli arasındaki bağın sağlanmasıdır. Diğer taraftan yok olmaya yüz tutmuş kent hafızasını diri tutmak, kaybolmakta olan kent kimliklerinin devamlılığını sağlamak temel hedefler arasındadır. Böylece farklı kültürlerle sahip insanların kültürel birikimine sahip çıkılmak suretiyle gelecek nesillere de aktarım sağlanmak istenmiştir (Bilgiç, 2019, s.54).

Endüstri Devrimi sonrasında hızlı bir kentleşme başlamıştır. Yaşanan değişimle beraber bazı alanlarda bireyin yaşam kalitesi artmakla beraber hayattan beklentileri değişmiştir (Akkaya, 2015, s.500). Böylece toplumda geçmişle olan bağlarda zayıflama meydana gelmiştir. Bunun sonucunda kültürel bağlamda yaşanan sorunlar kent arşivlerinin oluşmasına sebebiyet vermiştir (Odabaş ve Akkaya, s.464).

Avrupa'da Fransız ihtilali sonrasında ulusal müze kavramı da yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu dönemde Avrupa'da ve Paris'te pek çok ulusal müze kurulmuştur. Bu müzelerin ilk örnekleri Louvre, Londra'da British Museum, St. Petersburg'da Hermitage'dır. XX. yüzyıla gelindiğinde II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da "ortak miras" kavramı ortaya çıkmıştır. Ulus devlet anlayışının gelişip yaygınlaşması yönetim alanlarında sınırlama konulmuştur ve yetkilerini yerel yönetimlerine ve sivil toplum örgütlerine vermeye başlamışlardır. Yerel

yönetimlere verilen yetkileri takip eden süreçte kent müzeleri ve arşivleri önem kazanmıştır (Çekül Vakfı, 2013, s. 18-19).

Avrupa müzeleri giderek yaygınlaşmıştır. Fransa’da Strazburg Kent Müzesi, Yunanistan’da Atina Kent Müzesi, İngiltere’de Liverpool Müzesi, Almanya’da Rüsselsheim Kent Müzesi ve Slovakya’da Bratislava Kent Müzesi gibi örnekler başlıcalarıdır. Kent müzeleri oluşturulurken verdikleri mesajlara göre malzemelerini sergileme yoluna gitmektedirler. Teşhir edilen ürünler arkeolojik olabildiği gibi etnografik de olabilmektedir. Örneğin Londra Kent Müzesi’nde Metropolü anlatan nesneler ve günlük hayatta kullanılan malzemeleri de teşhir etmişlerdir (Köse, 2010, s. 20-23).

Türkiye’de 1930’larda halkevleri ile etnografya çalışmaları başlamış ve bu kent müzelerinin oluşumu için bir başlangıcın habercisi olmuştur (Silier, 2007, s.21; Keskin, 2014, s.34).

Türkiye’de ICOM 1950’de Türkiye Milli Komitesini kurmuş ve Türkiye’de müzecilik çalışmaları geliştirilmeye yönelik çalışmalar yürütülmüştür (Atasoy, 1984, ss.1465-1467; Gerçek, 1999, s.16).

Kent müzelerinin kuruluş amaçlarının önde gelenleri arasında kentlerdeki nüfus artışı gelmektedir. Nüfusu artan kentlerin büyümeleri de burada yaşayan insanların köklerini kaybetmelerine sebebiyet vermiştir. Bu sebeple bu insanların hafıza mekanlarına olan ihtiyacı giderek artmıştır. Bu sebeple kent müze binaların da tarihi bina seçimleri yapılmış örnekler de mevcuttur. (Keskin, 2014, s.34).

Türkiye’de kültürel mirasın korunması amacıyla 1990’dan itibaren Çevre ve Kültür Değerlerini Koruma Vakfı (ÇEKÜL) kurulmuş ve kültürel miras koruma kapsamında “7 Bölge 7 Kent” projesini uygulamaya koymuştur. Bu proje kapsamında orijinal geleneksel bir konut “Çevre ve Kültür Evi” olarak değerlendirilmiş ve restore edilmiştir. ÇEKÜL ilerleyen dönemlerde kent envanterleri de çıkarak koruma ve sürdürme anlayışı ile çalışmalarını devam ettirmiştir. (Dedehayır ve Değirmenci, 2013, s.24).

Türkiye’de müzeciliği katkı sağlayan diğer bir kurumsal yapı Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih (TAÇ) Vakfı olmuştur. Vakıf 1991’de kurulmuştur. Vakfın kent müzeciliği anlamında ilk yaptığı destek İstanbul Kent Müzesi’nin kurulması olmuştur. Bu müzenin kuruluşu Türkiye’de kurulacak diğer kent müzelerine de ilham olmuştur. (Fidangenç, 2016, s.918).

Türkiye’de kent müzelerinin gerçek anlamda 2000’lerden sonra kurulmaya başlamıştır. Türkiye’de ilk kent müzeleri daha çok kent tarihi, kent arşivi şeklinde adlandırılmışlardır. Bursa, Kastamonu, Konya, Kayseri, İzmir, Mardin,

Gaziantep kent müzeleri bunlar arasında en önemli ve eski örnekleridir (Silier, 2007, s.21; Keskin, 2014, s.34).

2000 yılında da Tarihi Kentler Birliği kurulmuş ve takibinde ÇEKÜL ve Belediye üyelerinin bir araya geldiği bir yapı meydana getirilmiştir. Belirli aralıklarla bir araya gelen bu yapıda TKB belediyecilik, çevre, kültür, kent, koruma konularında belediyelere danışmanlık yapmış ayrıca kent müzelerinin kurulması konularında da destek olmuştur. TKB ve Çekül kent müzelerinin sorumluluğunun yerel yönetimlerin sorumluluğunda olması kanaatindedir (Dedehayır ve Değirmenci, 2013, s. 938-939).

14 Eylül 2002 tarihinde, Kent Müzeleri ve Arşivlerinin Kuruluş ve İşleyiş Yönergesi Tarihi Kentler Birliği Edirne toplantısında kabul edilmiştir. TKB'nin Samsun toplantısında ise “Her Kente Kent Müzesi” başlığı ile kent müzelerinin yaygınlaştırılması için çağrıda bulunulmuştur (Çekül Vakfı, 2013, s.26). 2011 yılında da “Kentler Kimliğini Unutmamalı: Her Kente Kent Müzesi” uygulanmaya başlamıştır. Bu projeyle 60’tan fazla kent müzesi kurulmuştur (Cantürk, 2021, s.25).

2004 yılında ICOM’un Seul toplantısında “Kent Müzeleri Aktiviteleri ve Koleksiyonları için Uluslararası Komitesi”ni (CAMOC) kurulmuştur. Bu komite kent müzelerinin amaçlarını “Kentin geçmiş, bugün ve yarına dair orijinal materyalleri bir araya getirmek, muhafaza etmek, halka teşhir etmek ve kent kimliğini güçlendirip, kenti de geliştirecek çalışmalara destek olmak.” olduğunu ifade etmektedir (Keskin, 2014, s.34).

YÖNTEM

Cihad-ül Ekber Danişmendliler Niksar Müzesi araştırılırken öncelikle müze kaynakları hakkında literatür çalışması yapılmış, müze yerinde incelenip fotoğraflandırdıktan sonra müze çalışanlarından müzenin kuruluş aşaması ve hikayesi dinlenerek nitel araştırma yaklaşımı olan görüşme yöntemi kullanılarak sözlü tarih çalışması gerçekleştirilmiştir. Elde edilen bilgiler kapsamında değerlendirme yapılarak çalışma sonuçlandırılmıştır.

BULGULAR

Cihad’ül Ekber Müzesinin Oluşum Süreci

Niksar Taş Bina’nın 2014-2029 yılları arasında müze işlevi verilmesine yönelik planlamaları yapılırken, müzede sergilenecek eserlerin neler olacağı ve müze senaryosuna yönelik çalışmalar meydana getirilmiştir. Müzede geleneksel yöntemlerle imal edilmiş Danişmendli ve Selçuklu Sanatı giyim tarzı dikkate alınarak bir senaryo çalışması yürütülmüştür. Müzenin senaryosuna kaynaklık eden ise esasen Danişmendname olmuştur. Müze çalışmaları yapılırken Anadolu Selçuklu ve Danişmendli eserlerini konu alan bir müzenin aslında Tokat’ta

kurulması düşünülürken; sonrasında Danişmendlilere başkentlik etmiş bir yerde böyle bir müzenin açılması daha uygun görülmüştür. Projelendirme için Kalkınma Ajansına başvuruda bulunulmuştur. Fizibilite çalışmaları sonrasında Niksar'da bu projenin hayata geçirilmesi daha uygun bulunmuştur. Dolayısıyla Taş Bina'nın da bu işlev için kullanılmasına karar verilmiştir.

Müzenin Adının Kaynağı

Müze'nin ismine ilham olan Hz. Peygamberin Tebuk seferi sonrasında ifade ettiği bir sözün Danişmendname'de geçen konularla ilişkilendirilmesidir. Hz. Peygamberin “Küçük cihaddan büyük cihâda döndük” ifadesi tasavvuf inanışına göre nefisle savaşmak anlamına gelmektedir. Hz. Peygambere büyük savaşın ne olduğu sorulduğunda Hz. Peygamber büyük savaşın İnsanın nefsi duygularıyla savaşmak olduğunu ifade etmiştir (Yıldırım, 2000, s. 227).

Bu olayın Dânişmendnâme geçen pek çok olayla örtüşmesi neticesinde müzeye Cihad-ül Ekber ismi verilmesi uygun görülmüştür (Danişmend Hüseyin Şahin, özel röportaj, Tarih 07.08.2025, Tokat/Türkiye).

Müze Binası

Müze; Kılıçarslan Mahallesinde, Hükümet Caddesi ile Terazi Bayırı Sokağın köşesinde bulunmaktadır³.



Görsel 1. Cihad'ül Ekber Danişmenli Kent Müzesi (<https://earth.google.com/>)

Müze Binasının Tarihçesi

Yapının üzerinde bir inşa kitabesi bulunmamaktadır. Bu yüzden yapım tarihi kesin olarak bilinmemektedir; ancak inşa tekniği, mimari özellikleri ve süsleme özelliklerine bakılarak 19. yüzyılda yapılmış olduğu ileri sürülebilir. Müze binası 1950, 1991 ve 2007 yıllarında onarılmıştır (Aydın ve Gün, 2023, s. 9).

³ <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/tokat/kulturenvanteri/tas-bina940936>; Taş Bina Konumu <https://earth.google.com/> (16.05.2025)

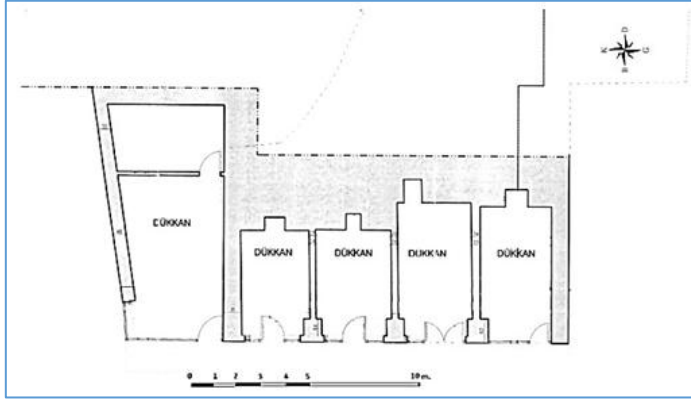
Taş Bina önceleri özel mülkiyet konumunda iken Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından satın alınmıştır. Satın alınmasını takiben bina onarım geçirmiştir. Butik otel işlevi verilerek kullanılmaya devam edilen bina sonrasında bir işletmeciyeye kiralanmıştır. Sonrasında kısa bir süre Öğretmenevi olarak kullanılmıştır. Binanın 2009-2014 yılları arasında şehir müzesi işlevine yönelik çalışmaları yürütülmüştür; ancak Niksar Belediyesi'nin elinde bulunan sergilemeye yönelik eserlerin bir kısmının arkeolojik olması ve bazı eserlerin de teşhire uygun olmaması gibi nedenlerle kısa bir süre müze olarak kullanılsa da çok ziyaretçi çekmemesi nedeni ile şehir müzesinden tamamen verim alınamamıştır. Bina şehir müzesi olarak kullanılırken Cahit Külebi'nin eşyalarının bir kısmının sergilendiği bir alan da oluşturulmuştur. Yapı, 2014-2019 yılları arasında atıl kalmıştır. 2020 yılında binanın müze işlevi verilmesine yönelik planlamalar yapılmıştır (Danışmend Hüseyin Şahin, özel röportaj, Tarih 07.08.2025, Tokat/Türkiye) Yapı, 19.10.1979/A-1977 Tescil Kararı ile tescillenmiştir⁴.

Müze 2021 yılında Tarihi Kentler Birliği Müze Özendirme Yarışmasından Niksar Belediyesi'ne Ödül kazandırmıştır⁵.

Müzenin Plan ve Mimari Özellikleri

Niksar Belediyesi arşivinde müzenin kurulumuna ilişkin belgelerden alınan bilgilere göre Müze Binası 694 m²'lik bir alana kurulmuştur (Niksar Belediyesi Arşivi).

Eser, batı yöne meyleden eğimli bir arazi üzerine konumlandırılmış ve 4 katlı olarak inşa edilmiştir. Arazi yapısına göre şekillenmesi nedeniyle L bir forma sahiptir. Yapının bodrum kat kısmı dükkan olarak değerlendirilmiştir. Buradaki dükkanlar birbirinden farklı boyut ve genişliktedir (Çizim 1). İlerleyen süreçte bu dükkanlara ek yapılarak dükkan sayısı artırılmıştır.

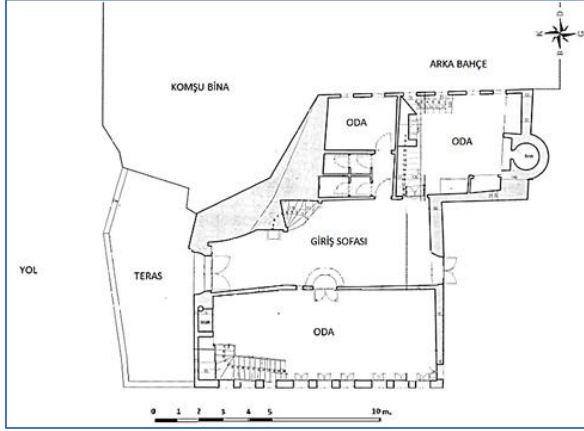


Çizim 1. Cihadül Ekber Danişmendliler Niksar Müzesi Bodrum Kat Planı
Planı (Aydın ve Gün, 2023)

⁴<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/tokat/kulturenvanteri/tas-bina940936>
Erişim:22.05.2025

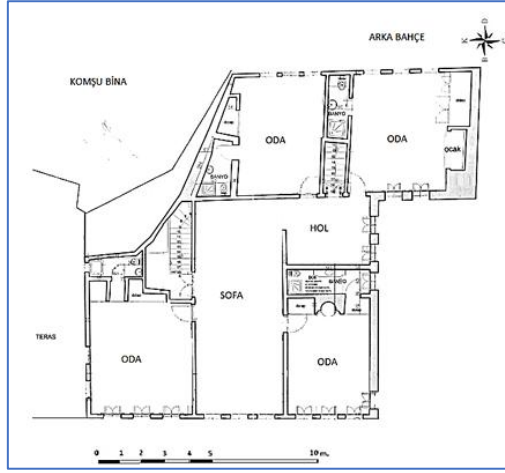
⁵<https://www.niksardanismend.com/tarihi-kentler-birligi-muze-ozendirme-yarismasindan-niksar-belediyesine-odul/10690/>

Yapının giriş kapısı güney yönde yer almaktadır. Giriş kapısından geçildikten sonra sofa bölümüne ulaşılmaktadır. Giriş sofasının batı yönünde 3 basamaklı taş merdiven ile ulaşılan yüksek platformlu bir oda şeklindeki ara kat bulunmaktadır. Sofanın gerisinde ise taşlık bulunmaktadır. Sofanın doğu yönünde ise mutfak ve ıslak hacimli tuvalet mekanları yerleştirilmiştir. Sofanın kuzeydoğu köşesinde ve mutfak bölümünde üst kata çıkış veren merdivenleri bulunmaktadır. Mutfak biriminde ocak, çeşme gibi birimler de yer almaktadır. Ayrıca burada doğu yönde bahçeye açılan bir kapı da bulunmaktadır (Çizim 2).



Çizim 2. Cihadül Ekber Danişmendliler Niksar Müzesi Giriş Kat Planı
Planı (Aydın ve Gün, 2023)

Birinci kat iç sofalı bir plan tipine sahiptir. Burada bir baş oda olmak üzere toplam 4 odaya yer verilmiştir. Sofa doğu- batı doğrultusunda dikdörtgen bir alan şeklindedir. Baş oda sofanın güney yönünde konumlandırılmıştır. Baş odanın tam karşısında kuzey yönde bir oda bulunurken giriş katta bulunan mutfak biriminde yer alan bir merdivenle çıkıldığında üst kat hole ulaşılmaktadır. Buranın güneydoğu yönünde cepheden çıkma yapan bir oda bulunurken kuzey doğu yönünde de bir odaya daha yer verilmiştir (Çizim 3).



Çizim 3. Cihadül Ekber Danişmendîler Nîksar Müzesi Üst Kat Planı

(Aydın ve Gün, 2023)

Yapı eğimli bir alan inşa edilmiş olmasından kaynaklı olarak batı cepheden 4 doğu cepheden 2 katlıdır. Giriş katları dükkan olarak kullanılan yapının ön cephesinde (batı) her katta farklı tarzda pencere düzenlemesi söz konusudur. Cephede, dikey plaster ve kat kornişleri ile 6 bölüm oluşturulmuştur. Düşey iki plaster cephenin orta aksını vurgular şekilde belirgin yapılmıştır. Bu haliyle cephede düşey üç bölüm bulunurken, her katta da üç bölüm şeklinde bir tasarım yapılmıştır. Birinci katta birer adet pencere bulunuyorken; orta aksta iki pencere bulunmaktadır ve bu pencereler dikdörtgen şekillidir. İkinci katta ise her bölümde üçer adet pencere yer almaktadır. Kaş kemer alınlıklı bu pencerelerin kaş kemerlerini de yuvarlak kemerli plasterler çevrelemektedir. Üçüncü katta ise dikdörtgen ve sade üçer adet pencere ile toplamda dokuz pencereye yer verilmiştir. Bu cephede orta aksın çatı saçağı yarım yuvarlak şekilde tamamlanmaktadır. Diğer bölümlerin çatı uzantısı ise üçgen alınlık şeklindedir. Bu cephenin kuzeybatı ve güneybatı köşelerinin taş kaplama olduğu görülmektedir (Görsel 2).



Görsel 2. Cihadül Ekber Danişmendliler Niksar Müzesi Batı Cephesi

Yapının kuzeydoğu cephesi komşu bina ile çevrelenmiştir. Bulunduğu alana göre şekillenen yapı burada “L” şeklinde kıvrılmaktadır. Bu alandaki iki pencere de didörtgen şekliil olup kaş kemerler çevrenmektedir. Yapının Güney cephesinde de Giriş kat hizasında 3, üst katında ise 4 pencere bulunmaktadır (Görsel 3).



Görsel 3. Cihadül Ekber Danişmendliler Niksar Müzesi Güney ve Batı Cephesi

Yapının ana giriş kapısı kuzey yönde bulunmaktadır. Buradaki kapıya birkaç basamaklı taş bir merdivenle ulaşılmaktadır. Kapısı cephenin kuzeybatı köşesinde bulunmaktadır. Bu kapı iç içe silmeli profillerle çevrelenmiş yuvarlak kemerli bir alınlığa sahiptir. Buradaki kemeleri kapının kapı esas itibariyle dikdörtgen, ahşap ve iki çift kanatlıdır. Diğer taraftan bu cephenin kuzey batı yönünde iki dikdörtgen pencere açıklığı bulunurken, kuzeydoğu yönünde küçük kare bir pencere bulunmaktadır.



Görsel 4. Cihadül Ekber Danişmendîler Niksar Müzesi Kuzey Cephe

Süsleme Özellikleri

Yapıda süsleme çoğunlukla üst katta toplanmıştır. Üst kat sofa (şuan galeri II) doğu-batı şeklinde konumlanmıştır. Burada duvar üzerinde bir aynalık bulunmaktadır. Aynalık barok süslemelidir ve ki bu aynalığın iki tarafında alçı mumluklar yer almaktadır. Sofanın tavanı ise ahşap çıtalardan teşekkül eden sade bir düzene sahiptir. Tavan süslemeleri ile dikkat çeken oda sofanın iki yanına yerleştirilmiştir. Bu tavan süslemelerinde çıtakârî tekniği kullanılmıştır. Sofanın kuzeyinde bulunan oda batı duvarında 3 pencere, kuzey duvarında iki pencere ile aydınlatılmaktadır. Bu odanın doğu duvarında ahşap ahşap kalem işi süslemeli dolap bulunmaktadır. Kuzey duvarında da alçı süsleme ile tezyin edilmiş ayna ve iki yanında “C ve S” kıvrımlarından teşekkül eden mumluklar bulunmaktadır. Odanın güney duvarında da aynı şekilde mumluklara yer verilmiştir. Yapının kuzey odasındaki tavan göbeği de ahşap olup kalem işi tekniği kullanılarak bezenmiştir. Burada tavanın tam ortasında kırmızı bir çiçek aralarında yeşil yaprakların bulunduğu sekiz küçük çiçek tarafından çevrelenmektedir. Oval göbeği çevreleyen çıtalar boyunca uzanan iki sıra halinde ortaları beyaz kendileri kırmızı çiçekler bulunmaktadır. Merkezden yayılım gösteren çıtalar üzerine akant yaprakları yerleştirilmiştir. Merkezden yayılarak devam eden düzenleme kompozisyonunun biraz genişlemesinin ardından dalgalı hatlı süslemeler şeklinde devam etmektedir. Köşelere kadar uzanan bu kompozisyonun kalan boşluklarında üçgen yelpazeler şeklindedir. Tabanı çevreleyen bordürlerde de küçük çiçek motiflerine yer verilmiştir. Kompozisyonlarda ağırlıklı olarak mavi ve tonları kullanılırken çiçeklerde kırmızı ve beyaz renkler de tercih edilmiştir.

Sofanın güneyinde bulunan odaya kuzey-doğu yönünde bulunan bir kapıdan girilmektedir. Odanın doğu duvarında ahşap süslemeli alçı niş ve nişin sağında

gustülhane, solunda ahşap dolap görülmekte olup ahşap dolaplar yine bitkisel süslemelerle tezyin edilmiştir. Bu niş iç içe iki kemerle derinleştirilmiştir. Nişi çevreleyen kemelerin içerisinde çiçek ve akant yapraklarından oluşan bitkisel bir tezyinat söz konusudur. Bu oda konağın başodası konumundadır. Odanın kuzey duvarında ise alçı süslemeli ayna ve iki yanında mumluklar bulunmaktadır. Buradaki ahşap dolap kapağının üzerinde de küçük çiçek motifleri yer almaktadır. Odanın tavan göbeğinin ortasında ise bir çiçek onu çevreleyen çizgilerle bir çarkıfelek motifi oluşturulmuştur. Bu motif de palmet ve rumillerle süslenerek kompozisyon genişletilirken burayı çevreleyen çıtalar bir merkezden çıkıp eşit bir şekilde dağılım göstererek adeta bir ışık dağılımı elde edilmiştir. Bu oda batıdan üç kuzeyden bir dikdörtgen pencere ile aydınlatılmaktadır.

Konaktaki alçı aynalık ve mumluklarda da akant yaprağı kullanımı söz konusu iken yine alçı mumluklarda C ve S kıvrımları görülmektedir. Bu durum 19. yüzyıl barok ve ampir üslubunun yapıda genel itibari ile hakim olduğunu göstermektedir. İkinci kat sofada karşılıklı yerleştirilmiş aynı şekilde aynalıklar bulunmaktadır. Bunlardan kuzeyde olan aynanın etrafı akantus dal ve yaprakları ile çevrenirken uçlarına limona motifleri yerleştirilmiştir. Güney duvardaki aynalığın etrafı da akantus yaprakları ile sarmalanmakta olup uçlarına üzüm salkımları yerleştirilmiştir. Her iki aynalığının etrafına da mumluklar yerleştirilmiştir ve alçı mumlukların da etrafında akant bitkisi bezeli olarak tezyin edilmiştir (Aydın ve Gün, 2023, s.12).

Yapının inşasında genel itibariyle ahşap, taş, kerpiç ve alçı kullanılmıştır. Konağın alt beden duvarlarında taş üst beden duvarlarında ise ahşap, taş kerpiç malzemeler kullanılmıştır. Ahşap karkas arası kerpiç dolgu tekniğinin kullanıldığı yapının köşe duvarlarındaki taş malzemeleri dışarıdan açıkça seçilebilmektedir. Yapıyı kırma çatı ile örtülü olup, alaturka kiremitle kaplıdır. Yapı süslemelerinde ahşap ve alçı malzemeler ağırlıklı kullanılmıştır (Aydın ve Gün, 2023).

Sergilenen Eserler

Müzedede sergilemede; az miktarda vitrin içi, duvarda ve stant üzerinde sergileme yöntemleri kullanılmıştır. Ayrıca müzedede anlatımı kuvvetlendirmek için dekor, kostüm, resim, köpük kaplanmış heykeller kullanılmıştır. Ayrıca Danışmendli Mutfağına ait ürünlerde sergilenmektedir. Müzedede sergileme 6 galeri olacak şekilde planlanmıştır.

Müzedede giriş kat ve birinci katta eserler teşhir edilmektedir. Giriş katta heykeller, başlıklar, mezar taşları ve mutfak bölümü bulunmaktadır.

Müzedede giriş kapısından geçildikten sonra sofanın doğu duvarında bir hayat ağacı tasviri köpük kullanılarak buraya işlenmiştir. Aynı zamanda burada hayat

ağacının ve cihad'ül ekberin açıklamasının verildiği bir tabela bulunmaktadır (Görsel 5).



Görsel 5. Cihadül Ekber Danişmendiler Niksar Müzesi Giriş Katında Sergilenen Eserler

Giriş katında 1164 tarihli Danişmend Melik Ahmet Gazi Vakfıyesinin revize tercümesi ve anonim bir mezar taşı taşlık kısmında bulunmaktadır (Görsel 6).



Görsel 6. Cihadül Ekber Danişmendiler Niksar Müzesi Giriş Katında Sergilenen Eserler

Binanın taşlık kısmından üç basamaklı bir merdiven ve ahşap bir rampa ile Galeri I' e geçilebilmektedir. Galeri I' de Danişmend Ali Taylu, Fatıma Hatun, Doğan Şah ALP, Sultan Alparslan, Melik Muhammet Gazi, Muzaffeddin Mahmut, Karesi Bey, Halifet Gazi, Atsız Elti Hatun, İsmail Hami Danişmend,

Raziye Devlet Hatun'un köpük kaplanmış heykelleri geleneksel kıyafetleri ile sergilenmektedir.

Ali Taylu heykelinin hemen arkasında Tacettioğulları Beyliği'nin kurucusu Doğan Şah Alp ve Danişmend Melik Ahmed Gazi'nin 16 yaşında ölen kızı Fatıma Hatun'un heykelleri köpük kaplanarak yapılmıştır. Heykellerle ilgili açıklamalar hayat ağacı figürünün dallarına asılı şekilde yerleştirilmiştir (Görsel 7).



Görsel 7. Cihadül Ekber Danişmendliler Niksar Müzesi Giriş Katında Sergilenen Heykel Örnekleri

Bu heykellerin gerisinde kuzey duvardaki niş içerisine Danişmendli dönemi Melik Şemseddin İbrahim dönemine ait sikkenin replikası boyutları büyük bir şekilde yapılarak yerleştirilmiştir. Sikkenin etrafı yine köpükle kaplanmıştır (Görsel 8).



Görsel 8. Cihadül Ekber Danişmendliler Niksar Müzesi Giriş Katında Sergilenen Danişmendli Sikkesi

Galeri I'de vitrin içi sergilemelerde mevcuttur. Başlık ve sancaklar sandık şeklindeki vitrinlerde sergilenmiştir (Görsel 9).



Görsel 9. Cihadül Ekber Danişmendliler Niksar Müzesi Giriş Katında Sergilenen Vitrin içi sergilemeler

Cihadül Ekber Danişmendli Niksar Müzesi giriş katında mührü Süleyman motifli ve dilimli kenarlı mezar taşı örnekleri sergilenmektedir.



Görsel 10. Cihadül Ekber Danişmendliler Niksar Müzesi Giriş Katında Sergilenen Mezar Taşı Örneklerinden

Galeri 1'den inildikten sonra taşlık kısmından geçilerek güneydoğu kısımda bulunan konağın mutfak kısmına geçilmektedir. Buraya Danişmendli yemek kültürüne ait araç ve gereçler yerleştirilmiştir. Burada ocak, çeşme ve niş bulunmaktadır (Görsel). Ayrıca buranın doğu yönünde bulunan bir kapı ile arka bahçeye geçit veren çift kanatlı ahşap kapı bulunmaktadır. Burada anlatımı güçlendirmek adına duvarlarda da resimlere yer verilmiştir. Mutfak bölümünden üst kata geçit veren bir merdiven de bulunmaktadır.



Görsel 11. Cihadül Ekber Danişmendliler Niksar Müzesi Mutfak Bölümü

Galeri II’de (Üstkat sofa) ise Artuhi, Efrumiyye, Çavuldur Çaka, Sultan Turasan heykel yahut onları konu alan tabloları sergilenmektedir (Görsel 12).



Görsel 12. Cihadül Ekber Danişmendliler Niksar Müzesi Üst Kat Sofa Bölümü

Galeri III’te (üst kat kuzey oda), Danişmend-name ve Danişmend Dönemi ecdatları, Kara Tigin ve Meryem Hatun heykel ve resimlerine yer verilmiştir (Görsel 13).



Görsel 13. Çiğdem Ekber Danışmendliler Niksar Müzesi Üst Kat Kuzey Odada Sergilenen Örnekler

Galeri IV'te (üst kat güney oda) Danışmend-name ve Danışmend Dönemi ecdatlar Melik Yağıbasan ve Melik Emir Gazi ile ilgili tasvirler yapılmıştır. Yanı sıra Danışmendname'nin Paris nüshası da bulunmaktadır (Görsel 14).



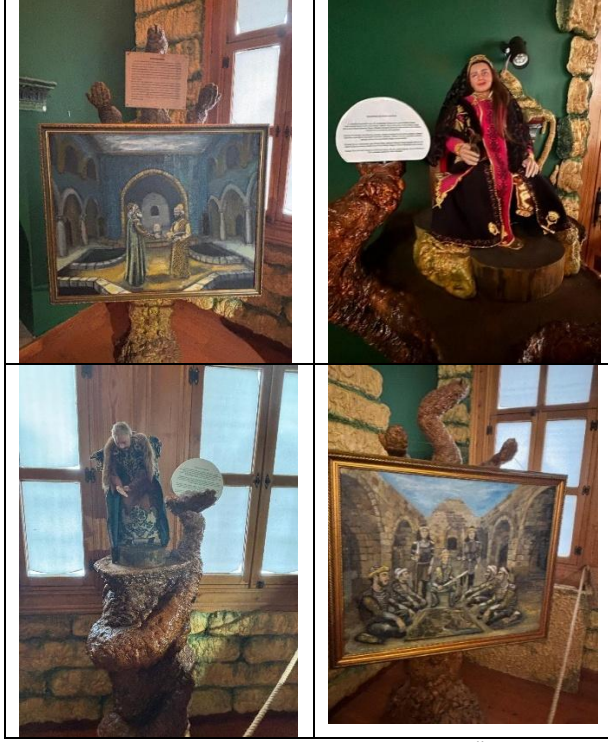
Görsel 14. Çiğdem Ekber Danışmendliler Niksar Müzesi Üst Kat Güney Odada Sergilenen Örnekler

Galeri V Danışmend-name ve Danışmend Dönemi ecdatları, Danışmend Melik Ahmed Gazi, Gülnuş Banu Hatun heykelleri ve vitrin için de bir yazma eser sergilenmektedir (Görsel 15).



Görsel 15. Cihadül Ekber Danişmendliler Niksar Müzesi Üst Kat Kuzeydoğu Odadan Örnekler

Galeri VI'da Danişmend-name ve Danişmend Dönemi ecdatlarından Emir Muineddin Pervane ve Mahperi Hatun tasviri ve tabloları teşhir edilmektedir (Görsel 16).



Görsel 16. Cihadül Ekber Danişmendliler Niksar Müzesi Üst Kat Güneydoğu Odadan Örnekler

Sonuç

Müzeler, toplum veya toplumlara ait olan kültürel ürünleri inceleyen bunun üzerinde araştırma yapan, koruyan yahut yapılan incelemeleri paylaşan alanlardır (Madran, 1999, s. 6).

Kent müzeciliği ise; kentlide sürekli yeniden tanımlanan kentsel bellek üzerinden, ortak yaşama bilincini ortak anı oluşturmayı, farklı etnik, dinsel, dilsel, kültürel farklılıklar arasındaki iletişimi kurabilen mekanlardır (İhtiyar, 2011, s.33).

Günümüz şartlarında kent müzeciliğinin gelişmesine bazı olaylar da neden olmuştur. Örneğin artan göç olayları nedeniyle insanlardaki aidiyet hissinin kaybolması bu tür mekanların oluşturulmasını gerektirmiştir. Türkiye’de başta il merkezleri olmak üzere ilçelerde de kent müzeciliğinin önemi kavranıp, daha fazla sayıda kent müzeleri oluşturulmaya başlanmıştır. Kent müzelerinin kurulmasında en büyük desteği de Çekül vermektedir (Fidangenç, 2016, s.958).

Niksar’da Taş Bina’da Danişmendli ve Anadolu Selçuklu dönemini yeniden hafızalarda canlandırmak ve yaşatmak için kurulan Cihad’ül Ekber Danişmendli Niksar Müzesi çalışmamızın konusunu oluşturmuştur. Müze çoğunlukla

Danişmendli ve Anadolu Selçuklu döneminde yaşamış önemli kişilerin geleneksel kıyafetleri ile sergilendiği heykellerden ve Danişmendli mutfak kültüründen izler taşıyan eserlerden oluşturmaktadır. Müzede konulu yağlı boya tablolarla Danişmendli Döneminde yaşanmış önemli olaylar tasvir edilerek müzede anlatım kuvvetlendirilmeye çalışılmıştır. Eserlerin tespiti ve replikalarının oluşturulması Niksar Belediyesi ve Kalkınma Ajansı'nın katkılarıyla sağlanmıştır. Danişmendlilere başkentlik yapmış bir kentte bu tür bir müze kurulması şehrin dokusunu önemli derecede etkilemiştir. Danişmendname müze senaryosunun oluşumunda temel bir eser olmuştur. Müze'de eserin Paris ve revize nüshaları da sergilenerek kitap ön plana çıkarılmıştır.

Müze genel itibariyle tarihsel bir çerçevede kurulmuş, tematik bir müzedir. Burada obje odaklı bir sergileme yapılmaktadır. Az sayıda eser orijinal olup, müzede sergilenecek eserlerin orijinaline yakın olması için derin bir araştırma gerçekleştirilmiştir. Burada teşhir edilen ürünlerle insanların görsel algısına katkı sağlamaktadır. Burada yöre insanın da olduğu kadar burayı ziyaret eden insanlarda da farkındalık oluşturabileceği öngörülmektedir. Müzenin kurulduğu binanın da etnografik bir eser olması müzenin kıymetini arttırmıştır.

Müzede heykeller üzerinde ve duvarlarda kullanılan köpükler kolaylıkla sökülebildikleri ve duvarlara da söküldüğünde zarar vermeyeceği için kullanımı tercih edilmiştir. Sergilenen objeler arasında Türk mitolojisinde ikonografik bir anlam taşıyan hayat ağacı figürü müze duvarlarına işlenerek doğum, yaşam ve ölüm arasındaki çizgi vurgulanmaya çalışılmıştır. Orta Asya inançlarına göre hayat ağacı evren yer, gök ve gezegenler ile temsil edilmektedir. Bu inanişaya göre hayat ağacı yer ile göğü birbirine bağlar. Orta Asya Türklerine ait olan bu inaniş ve sembol Anadolu Selçuklu döneminde devam eder. Bilhassa, bu motif Anadolu Selçuklu döneminde türbe, medrese ve mezar taşlarında kullanılmıştır (Öney, s.36) Bu sebeple müzede duvarlara temel bir model olarak işlenen hayat ağacı hem Danişmendli inançlarına hem de Anadolu Selçuklulara atıf yapar niteliktedir.

Çağımız müzecilik anlayışına artık teknolojinin dahil edilmesi ile müzelerde görsellik yanında işitme, dokunma ve uygulamanın önemi de artmıştır. Bu şekilde müzede teşhir edilen objelerin her kesimden kişiye çok yönlü bir şekilde aktarılması sağlanmaktadır. Bu sebeple Cihad'ül ekber Danişmenli Niksar Müzesi'nde interaktif müzecilik çalışmaları ile donanımlarının geliştirilmesi müzenin kent müzecilik kavramına da daha aktif katılmasını sağlayacaktır. Müzenin kurulması kadar tanıtılması ve duyurulması da önemlidir. Bu sebeple müzenin tüm oluşum sürecinin ve müze bünyesinde yer alan haberlerin duyurulacağı web sitesi oluşturulması veya sosyal medya hesapları açılması gereklidir. Müzelerin kurulurken engelli vatandaşlara da ulaşabilecek donanım

ve teçhizatlara sahip olması gereklidir. Bu hususlar da dikkate alındığında Nıksar Müzesi'nin nitelikleri genişleyerek daha fazla insana ulaşabilecektir.

Müze hem binası hem de tarihi metaryalleri ile kent hafızasının oluşturulmasında önemli bir yere sahiptir.

KAYNAKÇA

Özel Görüşme

- Danişmend Hüseyin Şahin, özel röportaj, Tarih 07.08.2025, Tokat/Türkiye.
- Ahunbay, Z. (2017). *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*. İstanbul: Yem Yayınları
- Akkaya M. A. (2019). Kent Arşivi ve Kent Müzesi, *Bilgi Merkezleri: Kütüphaneler - Arşivler - Müzeler içinde*. Editör:Mehmet Ali Akkaya, Hüseyin Odabaş (s. 459 -502) Hiperyayın.
- Albasan, I. (2020). Türkiye’de Kent Müzeciliği Ve Bu Bağlamda İstanbul Ve Roma Kent Müzelerinin Bir Karşılaştırması. *Unimuseum*, 3(1), 15-22.
- Ambrose, T. ve Paine C., (1993). *Museum Basics*, Third Edition, Routledge, London.
- Artun, Ali (2008). Müzecilikte Kamusallığın Kaynakları ve Özel Müzeler. 21-27 Mayıs 26. *Müzeler Haftası Geçmişten Geleceğe Türkiye’de Müzecilik 1 Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (s.97-103) Ankara: VEKAM.
- Atasoy, S. (1984). Türkiye’de Müzecilik, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi içinde*, (Cilt 6, s. 1458-1474), İstanbul: İletişim.
- Atasoy, Sümer (1999) *Müzecilikten Yansımalar*, 1.Baskı, İstanbul: Anka Yayınları.
- Aydın, M. ve Gün, R. (2023). *Niksar Konakları*. E-kitap Projesi: İstanbul.
- Bilgiç, M. (2019). Kent Kimliğinin Sürdürülebilmesinde Kent Müzelerin Rolü: Antalya Kent Müzesi
- Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Burdur.
- Buyurgan, S., & Mercin, L. (2010). Dünya’da Ve Türkiye’de Müzeciliğin Ve Müze Eğitiminin Tarihsel Gelişimi. V. Özsoy (Ed.), *Görsel Sanatlar Eğitiminde Müze Eğitimi Ve Uygulamaları içinde*. (s. 72-96) Öncü Basımevi.
- Cantürk, A. (2021). Kentlerin Bellek Mekanları: Kent Müzeleri ve Eyüpsultan Kent Müzesi Çalışması. *UNIMUSEUM*, 4 (1), 21-30.
- Cevat Erder (2018). *Tarihi Çevre Algısı*. (ed.) Yasemin Didem Aktaş, Filiz Diri Akyıldız, YEM Yayın, İstanbul.
- Çekül Vakfı (2013). Kent tarihi müzeleri ve arşivleri. <https://www.tarihikentlerbirligi.org/wpcontent/uploads/KentM%C3%BCzeleri-Ekitap.pdf>
- Dedehayır, H. ve Değirmenci, M. (2013) der. *Kent tarihi müzeleri ve arşivleri*. İstanbul: ÇEKÜL Vakfı-Tarihi Kentler Birliği Yayınları.

- Dönmez, B. M., & Kılınçer, Z. (2011). Müziğin Yunan mitolojisi ve Batı kültürü içindeki algılanışı. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 101-113.
- Duncan, C. (1995). *Civilising Rituals: Inside Public Art Museums*, London&New York: Routledge.
- Eyice, S. (1985). Arkeoloji müzesi ve kuruluşu. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, (c. 6, s.1596-1603). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gerçek, F. (1999). *Türk müzeciliği*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Hooper-Greenhill, E., (1999). Müze ve galeri eğitimi, çev. Meltem Örgü Evren, Emine Gül Kapçı, ed. Bekir Onur, Ankara Üniversitesi Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, Ankara.
- İhtiyar, M. N (2011). *Çağdaş müzecilik ve kent müzeciliği: Yeni bir program önerisi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Keskin, N. (2014). Kentlerde yeni bellek mekanları: Kent Müzeleri, *Folklor/Edebiyat*, 20(79), 25-39.
- Koyuncu, Okca, A., Elibol Tüfekçi, A., (2018). Tire Kent Müzesinin Kültürel Mirası Korumadaki Yeri ve Önemi, *International Journal, Of Social Sciences*, 248-264.
- Köse, E. (2010). *Uygulamalar Işığında Türkiye'de Kent Müzeciliği Kavramının Değerlendirilmesi*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Uzmanlık Tezi, Ankara.
- Madran, B. (1999), Müze Türleri. Yeniden Müzeciliği Düşünmek. Der. Tomur Atagök. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Basım Yayın Merkezi ss.3-20.
- Milletlerarası Müzeler Konseyi (ICOM) Türkiye Milli Komitesi Yönetmeliği, 1970, s.1.
- Ocak, E. (1996). Kentin değişen anlamı. *Birikim*. (86-87), 32- 41
- Öney, G. (1968). Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi. *BELLETER*, 32(125), 25-36.
- Özkan, E. (2011). *Demre Kent Müzesi*, Yüksek Lisans Tezi. Akdeniz Üniversitesi, Antalya.
- Öztekin, O. A. (2014). *Müze Kavramı ve Müze Yapılarının İç Mekânlarının İstanbul'dan dan Örneklerle İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Paksoy, İ. G. (1993). *Bazı belgeler Işığında Osmanlı Devleti'nin kültür mirası politikası üzerine düşünceler*, İçinde Zeynep Rona (Haz.) Osman Hamdi Bey ve Dönemi, (s. 201-211). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

- Silier, O. (2007). *Kent Müzeleri ve Türkiye’de Kent Müzelerine Duyulan İhtiyaç*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Sözen M. ve Tanyeli U. (2012). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şapolyo, E. B. (1936). *Müzeler tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şenel, Fidangenç, A. N. (2016). Yereli korumak ve Türkiye’de kent müzeleri. *Idealkent*, 7(20), s. 936- 965.
- Yaraş, A., (1995). Anadolu'daki ilk koleksiyonculuk ve müzecilik faaliyetleri. *II. Müzecilik Semineri Bildirileri, içinde* (s.19-21) (19-23 Eylül 1994) İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı.
- Yıldırım A. (2000). *Tasavvufun Temel Öğretilerinin Hadislerdeki Dayanakları*. TDV Yayınları: Ankara, s. 227.

İnternet Kaynakları

- <https://earth.google.com/> Erişim: (16.05.2025)
- <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/tokat/kulturenvanteri/tas-bina940936>, Erişim:22.05.2025
- <https://www.niksardanismend.com/tarihi-kentler-birligi-muze-ozendirmeyarismasindan-niksar-belediyesine-odul/10690/> Erişim Tarihi:20.08.2025
- 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu <https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.2863.pdf>.
- 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu <https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.2863.pdf>.

