



SANAT TARİHİ

ALANINDA BİLİMSEL ARAŞTIRMALAR

Editör: Dr.Öğr.Üyesi Yunus ASLAN

yaz
yayınları

Sanat Tarihi Alanında Bilimsel Araştırmalar

Editör

Dr.Öğr.Üyesi Yunus ASLAN

yaz
yayınları

2026

**Sanat Tarihi Alanında Bilimsel
Araştırmalar**

Editör: Dr.Öğr.Üyesi Yunus ASLAN

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-8996-12-8

Mart 2026 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

İÇİNDEKİLER

An Iconographic Interpretation of a Seljuk–Ilkhanid Cultural Symbol in The Erzurum Twin Minaret Madrasa.....	1
<i>Yunus ASLAN</i>	
Balıkesir Yıldırım Medresesi.....	26
<i>Selman ŞAHİN</i>	
Birinci Ulusal Mimarlık Döneminin Başlangıç Süreci Üzerine.....	38
<i>Kıvanç KOÇAK</i>	
Kadim Şehrin İmzası Kayseri'nin Pullar Üzerinden Okunması	49
<i>Banu PARLAK UĞURLU</i>	

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

AN ICONOGRAPHIC INTERPRETATION OF A SELJUK–ILKHANID CULTURAL SYMBOL IN THE ERZURUM TWIN MINARET MADRASA

Yunus ASLAN¹

1. INTRODUCTION

The way of symbolic thinking refers to going beyond direct experience in the human mind, representing external entities, interpreting them, and reconstructing the world. In this sense, symbols emerge as intermediate structures that detach from the object itself and are transported to a new plane of truth. Symbolic thought forms the abstract foundations of human relationships with the world across almost every level, from the formation of language to artistic production processes.

The definition of symbols is generally made as 'something that replaces and represents another thing.' To find the answer to the question of what kind of relationship exists between the symbol itself and what it represents, it is necessary to look at Erich Fromm's categories of symbols 'traditional, accidental, and universal' which are related to symbolic language. Traditional symbols exist through sound-object and visual-meaning relationships. The connection between the word 'table' and the table object; the connection between a country's flag and its citizens; these are entirely based on local and shared consensus. These are traditional symbols. However, when we hear the name of a city, the mood we adopt is personal and accidental. The negative experiences in that place do not actually make the city

¹ Asst. Prof. PhD, Bartın University, Faculty of Literature, Department of Art History, Bartın/Türkiye, ORCID: 0000-0002-7087-338X.

positive or negative. These are also accidental symbols. Additionally, accidental symbols, unlike traditional symbols, do not show a common, widespread, and well-known feature; they require explanation. In both types of these symbols, there is no real relationship between the symbol and what it symbolizes. They are based on common or personal assumptions. In universal symbols, there is an agreement between the symbol and what it represents. For example, a fire and flames burning somewhere evoke the same feelings in most people with their different characteristics. These elements include power, energy, activity, continuity, and magnitude. The flow of water also represents continuity. However, fire, which is as exciting and changeable as it is, contrasts with water, which is calming and provides stillness (Fromm, 1992: 24-30). The correspondences of these natural and concrete elements in symbolism, and their uses, overlap with these meanings, helping humans explain their abstract feelings. This is called symbolic thinking or symbolic language inherent in humans.

Symbols are generally analyzed through the discipline of iconography. Focusing on symbolism, iconography examines not only the formal features of symbols but also their meanings and references. Iconographic-iconological analysis, which studies the visual expressions of symbolic thought, reveals the cultural, social, religious, and philosophical layers behind a work of art (Panofsky, 1962: 3-17). Symbolic thought is considered a mental process that enables humans to produce meaning through both language and art, supporting cultural continuity. In art history, symbolic language is observed in numerous small and large-scale works across different periods. In architectural structures, these symbolic expressions are often conveyed through decorations. Decorations are primarily regarded as elements that aesthetically adorn surfaces. However, beyond their decorative function, decorations also carry cultural, political, and religious meanings.

In this study, the focus is on a group of symbols within the Erzurum Twin Minaret Madrasa, thought to have been built in the second half of the 13th century during the Anatolian Seljuk period, influenced by the Mongol-Ilkhanid.

2. ANATOLIAN SELJUK CULTURAL AND ARTISTIC ENVIRONMENT UNDER THE ILKHANID INFLUENCE AFTER 1243

In the second half of the 13th century, the central Mongol administration weakened, leading to divisions. In 1295, with Gazan Khan's acceptance of Islam, the Ilkhanids separated from the great khans. Especially Gazan Khan's (1295-1304) conversion to Islam brought a new Islamic identity to the administrative structure of the Ilkhanate, along with all its institutions. It is also known that many Mongol soldiers adopted Islam during the reign of Gazan Khan. This process continued to develop during the periods of Ilkhanid rulers Olcaytu Khan (1304-1316) and Abu Said Bahadur Khan (1317-1335) (Özgüdenli, 2005: 226; Şaman Doğan, 2021: 333).

In 1242, Erzurum was attacked by Mongol soldiers advancing from the east. Although the Babaî Rebellion was largely suppressed, the fact that a significant portion of the army had not yet returned to their posts led to Erzurum's easy capture and the destruction of its walls. The Kale Mosque, Ulu Mosque, and tombs have survived as silent witnesses to this destruction. Erzurum's silence in historical records signaled the beginning of the period when the Mongol threat in Anatolia became more apparent. During these increasingly dangerous times, references to Sultan Gıyaseddin Keyhüsrev in historical sources became more severe. The sultan focused more on other pursuits rather than governance. These weaknesses in administration became evident a year after Erzurum's destruction, and 1243 marked a

significant turning point in both the political history of the Seljuks and Seljuk art (Eser, 1998: 60-64). The Battle of Kse Dağ, fought near Sivas between the Anatolian Seljuk State and the Mongols in 1243, resulted in a Mongol victory and the Seljuks' defeat.

From 1243 onward, Mongol dominance in Anatolia was replaced by Ilkhanid rule starting in 1256. The Ilkhanids' political control over Anatolia continued from 1256 to 1336, but during this period, lasting political and economic stability could not be established in the region. The main policy of the Ilkhanid administration in Anatolia was to collect regular taxes from the area. Various commanders and officials were appointed at different times for this purpose, but the heavy tax burden caused unrest among the people and occasional rebellions. Despite these political upheavals, construction activities continued during this period. However, the Ilkhanids did not transfer their building practices from Iran to Anatolia. In Anatolian architecture, local administrators and governors, rather than Ilkhanid rulers, generally served as patrons. This attitude of the rulers suggests that they did not intend for their influence to be permanent (Bekmez, 2023: 168).

The social transformation process that began with Ilkhanid rule gave rise to a new artistic environment in which individual creativity was prominent, shaped by artists from outside Anatolia. Although structures from the Ilkhanid period generally maintained the Seljuk plan concept, a noticeable renewal and diversification in façade design and decoration styles are evident. During this period, there was a significant shift from geometric patterns to mainly floral decorations. A notable increase in the use of high-relief floral motifs on baroque facades is evident. The shift from geometric to floral ornamentation, featuring motifs like scrolls, rumi, palmettes, lotus flowers, and the Tree of Life in stone carving, often layered, overlapping, and

in relief, generates a contrast of light and shadow that enhances depth. Especially in the life tree and rumi-palmette compositions, the motifs are designed to appear as if emerging from a water source, and sometimes the reliefs are shaped as vases, bowls, or pots. These motifs are combined with rectangular and crescent-shaped half-circle connecting motifs, creating the impression of flower bouquets. The fruits such as poppy and pomegranate in the Tree of Life support a realistic perception. Additionally, there is an increase in the use of inscriptions, figural, and tile decorations. Due to the political chaos of the period, some examples show floral decorations changing or being interrupted at the top and bottom, indicating that the structures were built quickly (şaman Doğan, 2003: 153).

The structures built after 1243 can be categorized into two main groups. The first includes works commissioned by the Anatolian Seljuk sultans, viziers, and prominent figures of the period; the second consists of buildings constructed by the Ilkhanid rulers. Among the structures that continued the Seljuk style and were shaped by Ilkhanid influence are the Bünyan Ulu Mosque (1256), the Konya Sahip Ata Mosque (1258), the İnce Minareli Madrasa (1264), the Kayseri Sahibiye Madrasa (1267), the Sivas Gök Madrasa (1271), Buruciye Madrasa (1271), Kırşehir Cacabey Madrasa (1272), Tokat Gök Madrasa (1275), Amasya Torumtay Tomb (1278-79), and Erzurum Çift Minareli Madrasa (1285-91). Examples of buildings belonging to Ilkhanid officials include the Sivas Çift Minareli Madrasa (1271), Amasya Darüşşifa (1308-09), Erzurum Yakutiye Madrasa (1309-10), Niğde Hüdavent Hatun Tomb (1312), and Niğde Sungur Bey Mosque (1335) (şaman Doğan, 2003: 154). The Ulu Mosque, Kale Mosque, Twin Minaret Madrasa, Yakutiye Madrasa, and tombs built in Erzurum during the same period suggest the existence of a local workshop or group of artists operating in the city (Blessing, 2018: 202-206). In stone craftsmanship, the local

styles of the Divriği, Sivas, and Erzurum regions share a similar deep-carving (high-relief) technique. In this expressive style, the base surface is worked directly, as in sculpture. While a formal artistic organization managed from Konya, the capital, existed in the first half of the 13th century, this situation must have deteriorated after 1243. Previously, groups of stonemasons worked as itinerant workshops, but by the second half of the 13th century, these workshops had disbanded (Ögel, 1966: 152-153; şaman Doğan 2003: 154).

3. ERZURUM TWIN-MINARET MADRASA AND THE SYMBOLIC SERIES ON ITS PORTAL

Many general and specific research publications have been published regarding the founder and construction date of Erzurum Twin Minaret Madrasa. Most researchers suggest that the building may have been constructed by Hüdavend (Hand, Hande, Hondi) Padişah Hatun, the wife of the Ilkhanid ruler Geyhatu Han (1291-1295) (Konyalı, 1960: 347-352; Karamağaralı, 1971: 209-240; Ünal, 1989: 1-71). In contrast, some researchers suggest that the structure was built between 1266 and 1277 by Muineddin Süleyman Pervane, the stepfather of Hundi Hatun, the daughter of Gürcü Hatun, the wife of Gıyaseddin Keyhüsrev II (Gürbüz, 2004: 145-160). Overall, the exact construction date of the Erzurum Twin Minaret Madrasa, its founder, and the identity of Hundi Hatun remain unclear. The most likely scenario is that the building was constructed in the 1270s in the name of Hundi (Hande, Hand/Huand, Hondi) Hatun, the daughter of Gıyaseddin Keyhüsrev II and Gürcü Hatun, and the stepdaughter of Pervane. However, before the inscriptions and decorations of the structure were completed, Pervane's betrayal against the Mongols was uncovered, and as a result, he was executed in 1277 by Abaka Han at Tokat Castle, which caused

the work to be left unfinished. After this event, no one dared to continue construction, leaving the building unused for a long time. Consequently, Pervane's name was gradually forgotten. The incomplete and missing inscriptions also support this view (Gündoğdu & Uçan, 2017: 49). In conclusion, the madrasa is strongly dated to the 1270s.

Erzurum Twin Minaret Madrasa holds an important place among the structures from the Anatolian Seljuk Period, both in terms of its size, architectural quality, and decoration. The building is located within the walls that surround the old city of Erzurum, near the Tabriz Gate on the eastern side. To the northwest of the madrasa is the Erzurum Ulu Mosque. The madrasa, measuring approximately 35 by 48 meters and built on a rectangular ground aligned north-south, leans against the city wall on the eastern side. Additionally, a second wall parallel to the existing city wall in the east has largely been demolished over time, and the city gate was completely removed during road widening works (Gündoğdu & Uçan, 2017: 34).

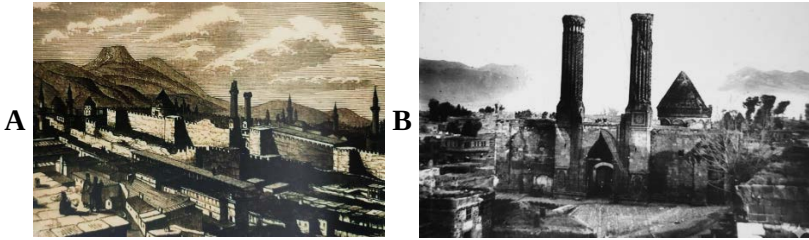


Figure 1. A. In Robert Curzon's 1859 engraving, Erzurum Twin Minaret Madrasa and castle walls; B. North facade view of the madrasa from the 1930s (Gündoğdu & Uçan 2017: 42-49).

The most striking feature of the building is the twin-minaret portal located in the middle of the northern facade. Constructed from cut stone, the portal is approximately 14 meters wide, about 26 meters high with the minarets, and around 13 meters high without them. If the minarets are excluded from the overall appearance, the portal's inverted "U"-shaped arch spans a

9x13-meter space at the front. Outside this arched area, panels on the portal's front and side facades depict the Tree of Life and animal figures. Three of these stone-carved panels are incomplete; only the northern face of the base of the western minaret has been completed and has survived to the present day. A similar motif arrangement appears in the Yakutiye Madrasa (1310-1311), built after the Twin Minaret Madrasa, where the projecting portal features these motifs only on its sides.



Figure 2. Erzurum Twin Minaret Madrasa portal and decorative panels, 2021 (Y. Aslan).

Figures and motifs such as dragons, eagles, and the Tree of Life on the portal of the Twin Minaret Madrasa have been studied repeatedly. During the Ilkhanid era, over 40 years, these heraldic or emblem-like motifs and figures of Asian origin, which became common in Anatolia, have been viewed by scholars as having symbolic and mythological significance (Mülayim, 2016: 277). However, the motif series, which frames the Tree of Life and animal figures in the portal in an inverted “U” shape and is located at the very end of the triple cylindrical form on the sides,

has often been overlooked. In most scientific studies, this symbolic series, overshadowed by other motifs, has not even been described. Only in a thesis was it described as “the triple cylindrical form motifs emerging from the crescent motifs at both ends continue as a rectangular frame after forming two three-pointed star shapes on the sides” (Denkmalbant, 2010: 169).



Figure 3. The northwest panel, decorated with figures and motifs.

Iconographically, this motif series has been interpreted as a curtain symbol only by Semra Ögel. The motifs within the border are interpreted as a combination of Far Eastern, Central Asian, and Mesopotamian universe symbols, and the surrounding cylindrical form and the polygonal area below are regarded as a curtain symbol that opens toward the edges. “The relief, consisting of the Tree of Life and the double-headed eagle representing the sky at its top, along with the protective dragons beneath, is depicted as passing through moon-shaped rings and turning into a curtain-like covering gathered on both sides, which is an analogy for the universe symbol.” The author, who does not claim certainty in this analogy, supports the prevalence of the curtain image with quotations from Ibn Bibi, such as “Let’s see what embroidery the unseen curtain will show behind” (Ögel, 1994: 63-64). Therefore, it is interpreted that these universe

symbols, which should be behind the curtain (resembling embroidery), are clearly visible thanks to the parted curtain.

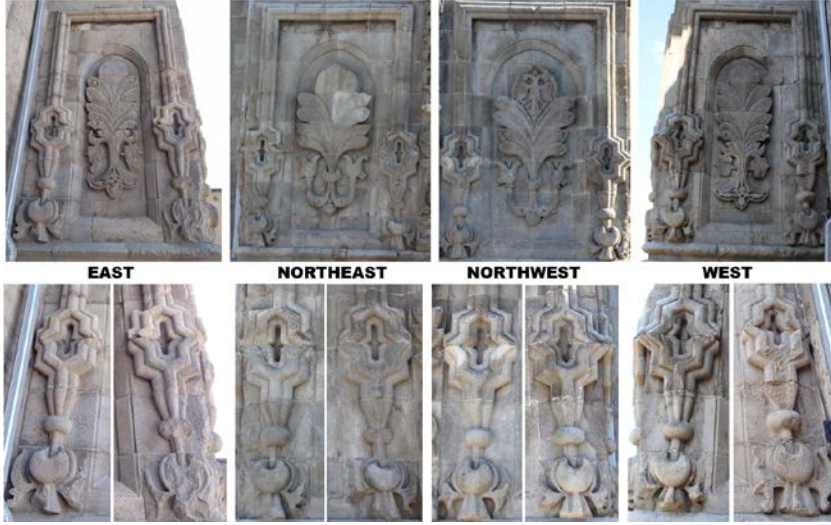


Figure 4. Decorative panels and motif-symbol series repeated eight times on the surfaces of the portal (Y. Aslan).

The series of 'symbol/decorative/motif' that forms the basis of this work is located at the bottom of the triple cylindrical plaster carvings that frame the life tree and other motifs in an inverted “U” shape. The motifs, carved in deep carving on stone, are repeated four times each on the front and side facades of the gate, for a total of eight repetitions. The symbol series begins with a conical base formed by a triple-carved narrowing from the bottom upward. On top of the base, facing upward, there is a thick crescent or bowl-shaped symbol. Outer thin forms wrap around the crescent like a plant shell. In the area where the crescent and the base meet, there are two plant-like rumi leaves extending to the right and left. The rumis are shaped with two wings that extend slightly curved up and down. The leaves, each with a bud in the middle, end in volute-shaped curls at the tips. The surfaces of the leaves also feature wavy patterns. Most of these rumi leaf motifs have been worn out due to natural and human damages.

The single cylindrical carving resting in the opening at the top of the crescent then transitions back into a triple carving after the spherical form, which resembles a cube of the universe placed between them. This spherical form can also be thought of as a thick bracelet. The triple carving, which widens upward, can be considered a symmetrical reflection of the initial base. Above the area where the triple carving widens, there are superficial bracelet-like forms surrounding each carving horizontally. Up to this point, the plant-like shapes continue in more organic forms, but higher up, they proceed in geometric and angular shapes. At this point, the triple carving splits outward into three parts and, through concave-convex breaks, transforms back into a triple carving above. In our opinion, the nested geometric form at this point holds a symbolic significance with notable size and features on the stone door of the madrasa. Following this, the adjacent triple-cylindrical form rises almost as high as a small column from the surface, creating a semi-rectangular shape above. The same arrangements are repeated at the other end of the carving.

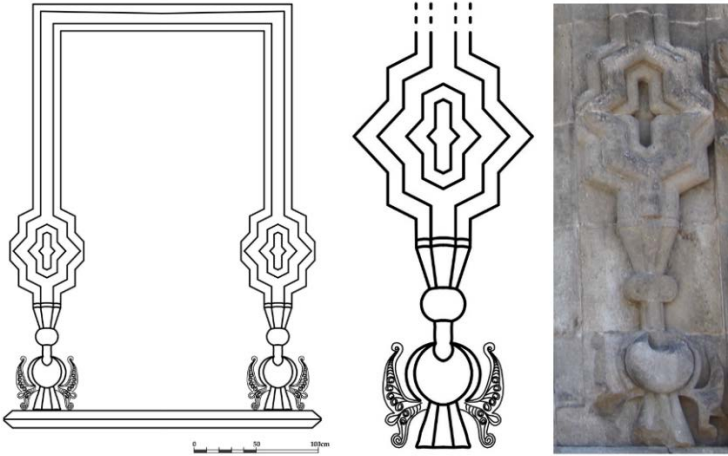


Figure 5. Drawing and photograph of motif-symbol series (Y. Aslan).

The geometric shape at the top and the motif series at the bottom together form a composition, or can be interpreted individually to convey different meanings. When examining the overall composition, including its plant and geometric features, it is thought that the motif series on the sides of this composition may have a different interpretation related to the Tree of Life. The crescent moon symbol in the middle of the composition within our subject is considered to represent Islam because, from the perspective of Turkish-Islamic culture, the numerical values of the words Allah and crescent (Arabic: "hilal") are equal, and the crescent has been adopted as a symbol of Islam and represents oneness (tawhid). Additionally, it is linked to Prophet Muhammad as the twenty-eighth (18.) prophet, completing the lunar cycle (Kurt, 2023: 297-298). Among the meanings associated with the crescent are concepts such as "truth of Muhammad (hakikât-i Muhammad), divine light of Muhammad (nûr-ı Muhammad), and divine light of the prophet (nûr-ı nebi)" (Çaycı, 2017: 242).

However, regarding the meaning of this floral arrangement in the Erzurum Twin Minaret Madrasa, it is more plausible that the bowl motif containing the Water of Life, rather than the crescent, holds greater significance. This symbol can be thought of as a symbolic bowl or vessel, from which the Tree of Life generally springs and rises, containing the Water of life, the water of immortality, the mirror of life, eternal water, or the water of vitality (Ocak, 1988: 1). The other Tree of Life motifs adjacent to this composition also appear to originate from and spread out of a crescent-like vessel. The Water of Life is considered a source that originates from and continuously nourishes the mythological and cosmic Tree of Life.

The Tree of Life, mentioned in Turkish mythology and various other mythologies, is a common mythological symbol. Sometimes representing the universe, the Tree of Life, with its

roots extending underground, symbolizes death, while its branches and leaves on the surface of the earth represent life. In Central Asian belief systems, the Tree of Life is considered the center of the universe and the world. Shamans (Kam) use its branches like a ladder during their spiritual journeys to the sky and underground. According to some beliefs, the shaman exists as a bird perched on the branches of the Tree of Life before being born into the world (Gündoğdu & Uçan, 2017: 31). In artworks, such as the Erzurum Twin Minaret Madrasa, the Tree of Life is sometimes depicted by itself, and sometimes alongside protective figures like lions, dragons, or humans. It is also depicted with eagles that accompany the shaman on his sky journeys, symbolizing his guidance during sacred travels. In some decorations, circular details in the shape of rosettes or medallions on the Tree of Life symbolize the ultimate goal of the shaman's spiritual journey. In Turkish and Islamic art, date palm trees or similar botanical motifs are referred to as the 'Tree of Life' and are generally used in compositions that represent paradise. It is believed that the Tree of Life, also known as the Tree of Knowledge, which is thought to be at the center of paradise, is protected by mythological creatures such as lions or dragons. The idea of immortality is considered an elusive and sacred ideal. It is believed that this immortality is hidden in the Tree of Life or the Fountain of Life (the Water of Life), which is located beyond the world, in the depths of the ocean, in the land of darkness, on the high mountain peaks, or at the center of the universe. However, reaching this place requires overcoming countless difficulties and obstacles. At the end of the journey, a person must face monsters that guard sacred knowledge and immortality. This struggle symbolically means 'attaining the secret' or 'reaching the truth.' Consequently, in order for a person to earn immortality, they must prove themselves, demonstrate courage, and attain a 'heroic' identity (Eliade, 2019: 131-134).

In Turkish mythology, there are mythological trees connected to natural trees, such as beech and pine, that extend from the ground to the sky and are known as the 'World' or 'Sky' trees. Generally, it is accepted that the sky-world trees are placed on the summit of a mountain and have nine branches. These trees, with the moon on one side and the sun on the other, are often depicted as having 'seven branches' because they extend westward. Some Turkish communities refer to this tree as 'nine-rooted,' while others call it 'golden-leaved, eight-shadowed.' (Ögel, 1995: 482). These tree motifs that rise from the ground to the sky are likely connected to the sanctity of the sky. The beech tree (*Betula Tournef*) is an essential element in healing rituals performed by Altay, Shor, Kach, Tevelüt, and Sagay shamans, who carry it with them during their ceremonies. It is also known that sacrifices are sometimes offered to this sacred tree. The Kach shaman, for example, dedicates a sacrifice to this tree with the words: 'Holy beech with golden leaves, sacred beech with eight shadows, nine-rooted golden-leaved noble beech, O sacred tree, I sacrifice a black-cheeked white lamb to you' (İnan, 2023: 64).

When examining Turkic cosmogonic (universe-creation) myths, references are made to cosmic axis systems designed to reach the sacred. This axis is expressed through various symbols depending on the Turks' religious understanding and universe models, such as 'ruler's pavilion-palace, Turkish tent, tomb structure, temple, ruler's city, cosmic mountain, column-ark, and cosmic tree.' (Yazar, 2004: 349).

In the arrangement on the madrasa portal, although rumi leaves are seen in the base section, the motifs in the upper part transform into a geometric form. If the geometric shape located higher up is divided horizontally in the middle, stylized geometric branches and leaf forms extending upward become apparent. It is also possible that the artist, as an interpretation, attempted a semi-geometric cosmic Tree of Life.

From a different perspective, an objectively stylized 'alem/finial' can also be seen. Aside from the floral rumi motifs at the very bottom, this arrangement, which begins at the base and progresses with occasional bulges, resembles the 'alem' seen at the tops of minarets, domes, or banners.

The word 'alem/finial' derives from the root of 'ilm,' meaning 'to inform, to indicate (to symbolize).' Initially, it was used functionally in warfare to keep soldiers together and guide them, attached to the tip of a long stick or spear. At the same time, banners/flags used alongside 'alem' symbols became symbols of dominance, bringing together people with shared feelings and ideals. Shapes similar to 'alem' attached to spear tips have been documented on Seljuk coins (Çaycı, 2017: 239-240). As a portable guiding object carried on banners, 'alem' has become a sacred symbolic form placed at the highest point of buildings and structural elements such as domes, minarets, and minbar pavilions in religious architecture. The most common examples of 'alem' are flat, three-branched, leaf-shaped, tulip-shaped, and inscribed forms, with the crescent-shaped examples being the most prevalent. At this point, a renewed connection can be made with the crescent symbol and its symbolism mentioned above.

After the section related to the overall composition, it is necessary to address the geometric symbol made of broken ribbons, which constitutes the core of the subject, and its meaning. First of all, the striking dimensions of this motif on the portal point to its symbolic nature and importance. This geometric symbol, larger than the nearby dragon figures and similar in size to the double-headed eagle, must have been intentionally created by the artist in these dimensions. Among the suggested meanings related to the symbol, the most prominent is the symbolic 'abstract gate/portal.' This intertwined, inwardly narrowing shape should be a symbol connected to gate symbolism.

Architecturally, the gates called 'main gate/crown gate' or 'portal' also known as portals, carry not only functional significance but also political and symbolic meanings. From a literal perspective, this naming, which alludes to the crown worn by the ruler, elevates the gate to a noble status. Just as the crown symbolizes the ruler's power, grandeur, and sovereignty, the portal (crown gate), the most striking architectural element of the structure, serves as a showcase that communicates height, dominance, and decoration to the outside world. On portals, verses from the Quran or Hadiths are directly inscribed. Among these expressions are phrases such as "Allah is the opener of doors; whoever enters there is safe; enter there in well-being; the gates of mercy; the gateways of paradise' (Çaycı, 2017: 125-128). These and similar expressions are understood as direct references. Art, decoration, and symbols also communicate more indirect symbolic meanings messages.

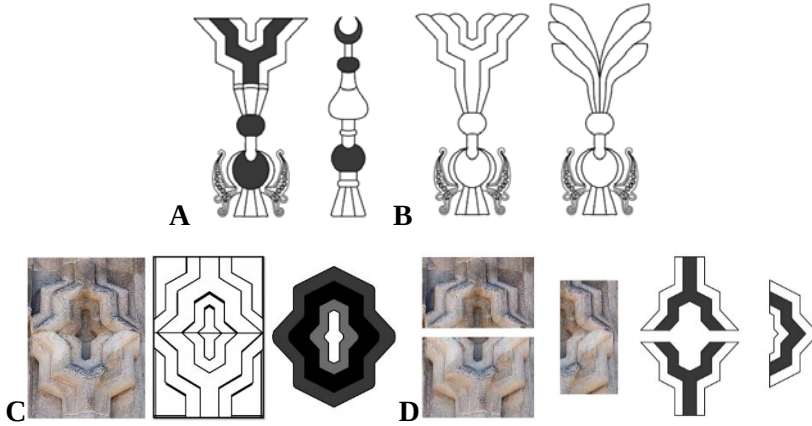


Figure 6. Proposals: A: Symbol of alem/finial; B: Geometric Tree of Life symbol; C: Abstract gate-portal symbol; D: Arrow-bow symbol (Y. Aslan).

Symbolically, gates represent the abstract boundary line between two spaces. The gate's threshold symbolizes this boundary. In this sense, expressions like 'crossing the threshold,'

'surpassing the threshold,' or 'rubbing one's face against the threshold' are also used. The word “dergâh” in Sufism also means the threshold of a gate (Kılıç, 2015: 123). The threshold or the gate element itself is symbolically a transitional line between this world and the inner (batini) world. Aşık Veysel's metaphor of 'a two-gated caravanserai' is another interpretation of this symbol in terms of birth-death or worldly-hereafter. Therefore, portals are considered symbols not only of their functional aspects but also of the transition from the natural space to the sacred space.

In the example of the Erzurum Twin Minaret Madrasa, the portal symbolizes the transition to the inner/second world through both its physical architectural features and abstract gate symbols. However, this abstract gate symbol, appearing eight times on the front and side facades, evokes the image of the eight Paradises or the eight gates of Paradise, both of which are mentioned sporadically in Islam (Aslan & Duran, 2021: 388-389).

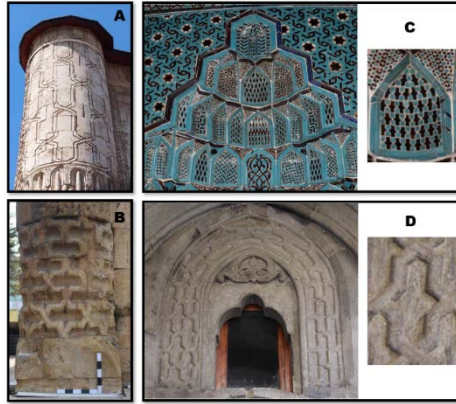


Figure 6. Similar examples of the abstract symbol within geometric patterns: A: Corner tower of the Sivas Twin Minaret Madrasa, B: Corner tower of the Kırşehir Cacabey Madrasa, C: Mihrab of the Sahip Ata Mosque, D: Upper window of the entrance door of the student room in the Erzurum Twin Minaret Madrasa (Y. Aslan).

If this symbol, which we refer to as the 'abstract gate' because of its symbolic nature, had not been constructed as a single or layered form like the portal of the Twin Minaret Madrasa, it could be likened to the Seljuk knot motif. A similar motif appears in the fortress as a dense, woven composition, seen in the battlement surrounding the window over the first gate on the south side of the western portico in the madrasa courtyard. This knotted, interlocking geometric motif appears in the corner towers of the Kırşehir Cacabey Madrasa (1272) and the Sivas Twin Minaret Madrasa (1272), and in the cornice decorations of some Seljuk tomb structures. In these and similar examples, the surface-decorated, motif-based forms are presented as symbolic (single, commanding, surrounded by emptiness) at the Erzurum Twin Minaret Madrasa portal.

In various areas of the Twin Minaret Madrasa, there are also encounters with bow-arrow (archery) symbols/stamps/motifs consisting of strips extending from a central point in three directions. In the structure, the open courtyard columns, iwans, and occasionally minarets feature these ("Y"-shaped) bow-arrow symbols, which the artist has repeated in different forms. The geometric symbol, described as an abstract door, can be similarly associated with the bow-arrow shapes when projected and divided horizontally in two dimensions. In this context, stylized bow-arrow motifs that extend upward and downward from the tips of the bow, joined in the middle, are encountered. Therefore, on the same form, from this perspective, another symbol emerges.

In pre-Islamic Turkish belief systems, fighting was regarded as the most important command of the Gök Tengri (Sky God). It is known that some mythic heroes' weapons were given by the God. In this context, bows and arrows are seen as sacred gifts from the divine. In medieval Turkish architecture following Islam, bow and arrow motifs represent Allah's power, human devotion to Allah, and divine invitation. These symbols are also

associated with the hadith of Prophet Muhammad: “Arrows shot with no thought of personal gain for the sake of Allah...” and are frequently used in structures such as mosques, madrasas, and tombs. Arrow motifs, which have represented loyalty and obedience since the time of the Huns, have become symbols of turning toward the Creator. Throughout the process from the Gök Tengri belief to Islam, the bow and arrow, which retained their spiritual power, hold deep significance for the Turks. In medieval times, especially in Anatolian Turkish architecture, the bow and arrow symbols were stylized and crafted using various materials and techniques (Çakmaköğlü Kuru, 2015: 265-266).

Among ancient Turks, the arrow represented loyalty in military, administrative, and legal contexts, while the bow symbolized dominance. The fact that the arrow was under the bow's control and that the bow directed the arrow supports these meanings. When the ruler sent an arrow to his chieftains, it meant summoning them to a campaign or a meeting. This suggests that the sender held a higher legal position than the recipient (Turan, 1945: 318). This suggests that even before the arrow and bow became symbols, they carried objective meanings.

4. CONCLUSION

The following statements from Mawlânâ Jalâl al-Din Rûmi's “Masnavi” regarding symbols displayed on architectural surfaces and in architecture are noteworthy: “Know that every land's walls, ceilings, and other forms are the shadow of the architect's thought. Look at the engineer; he plants seeds in your heart as if sowing on the ground, and he does not build a house or structure without a dream. Every ornamentation containing meaning in Anatolian Seljuk art is the product of the artist's inner vision. Because art cannot be separated from the artist” (Ögel, 1966: 154).

Various factors influence the content of decoration and symbolism. In the context of Seljuk art, Islamic faith, Sufi understanding, pre-Islamic Turkish traditions and mythology, sometimes Asian origins, sometimes local geographical and cultural interactions, and the artistic and aesthetic trends of the period emerge. Generally, within Anatolian Seljuk decorative arts, reflections of divine order determining the harmony of the universe and its operational principles are presented through symbols that extend beyond material existence, embodying the cosmic unity. This understanding, common in Islamic art, is effectively expressed in Seljuk works, incorporating the artist's individual imagination. Thus, ornamentation systems transcend mere decoration, gaining a metaphysical meaning and reaching a symbolic dimension.

As mentioned in the relevant section, after the Battle of Kösedağ (1243), significant changes began in Seljuk politics, architecture, and art. The period influenced by the Ilkhanids (1256-1336) affected Seljuk architecture more in terms of façade design and decorative style than in plan concepts. The borders in the portals, which originally featured geometric patterns, were mostly replaced with floral motifs. High-relief plant decoration on building facades increased noticeably. Earlier, as seen in Sivas/Divriği, motifs such as the rumi, spiral branch, palmette, lotus, and life tree were layered in stone craftsmanship to enhance depth and light-shadow effects. The motifs of the life tree and rumi-palmette compositions transformed into symbols emerging from water sources, with poppy and pomegranate fruits enhancing a more realistic perception. Written, figurative, and tile decorations with intensive motifs also increased during this period. Consequently, changes in decoration introduced a new world of symbols.

On the front and side facades of the Erzurum Twin Minaret Madrasa's portal, panels depict life trees and animal

figures. These motifs, framed in an inverted “U” shape, are located at the ends of the triple cylindrical form and were carved into the stone surface by an unknown artist, serving as symbols. Some of the decorations on the structure are incomplete, likely due to patron-related reasons. However, this series of symbols, examined within the scope of this study, was repeated eight times on the portal's front and side facades to complete the design. Among these symbols are conical, crescent, spherical, cylindrical, and knot-like shapes. These forms were evaluated either individually or as part of a composition, with their meanings provided in the text. Some symbols refer to pre-Islamic Central Asian myths and beliefs, while others relate to post-Islamic faith. These include the crescent, “alem/finial”, a symbolic bowl or cup that contains the Water of Life, a geometric interpretation of a different Tree of Life or Life-World Tree, an abstract door or portal, and a bow and arrow. The analysis offered various iconographic and symbolic interpretations rather than a single definitive meaning. The symbols on the portal, such as the double-headed eagle and nearby dragons, point to multiple possible meanings. The belief that the double-headed eagle symbolizes Seljuk dominance or control over East and West is linked to societal acceptance of this interpretation. Additionally, symbols may not always convey the same meaning across eras; they can change over time. The symbols highlighted in this work may not definitively reflect the meanings discussed. The main purpose of this study is to argue that these motifs are not meaningless. The symbolic meanings reflected in the decoration are rooted in the cultural, social, religious, sociological, and philosophical thought of the period. From an art history perspective, unless the artist explicitly states the meanings in their work, motifs and symbols require iconographic analysis, interpretation, and ultimately, subjective reading.

This iconographic interpretation approach examines the motif-symbol series on the portal of Erzurum Twin Minaret Madrasa using a hermeneutic (interpretive) approach, considering the context of Anatolian Seljuk and Ilkhanid cultures. With this study, symbols and their possible meanings, which had been overlooked in previous publications, have been examined.

REFERENCES

- Aslan, Y., & Duran, R. (2021). Türk sanatında cennet damgası ve Türk kültüründe sekize (8) yüklenen anlamlar. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 51, 383–405.
- Bekmez, A. (2023). Anadolu mimarisinde İlhanlı hükümdarlarının izleri. *Ortaçağ Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 168–186.
- Blessing, P. (2018). *Moğol fethinden sonra Anadolu'nun yeniden inşası: Rum diyarında İslami mimari 1240–1330 (Rebuilding Anatolia after the Mongol Conquest Islamic Architecture in the Lands of Rum, 1240–1330)*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Çakmakoglu Kuru, A. (2015). Orta Çağ Türk mimarisinde ok-yay motifleri ve ikonografisi. *Proceedings of the 2. Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi* (December 2-5, 2015). (pp. 251-268). İstanbul.
- Çaycı, A. (2017). *İslam mimarisinde anlam ve sembol*. Konya: Palet Yayınları.
- Denknalbant, A. (2010). *Osmanlı öncesi Türk mimarisinde çift minareli cephelerin gelişimi* (Unpublished doctoral thesis). İstanbul Üniversitesi, Institute of Social Sciences, İstanbul.
- Eliade, Mircea. *Kutsal ve Kutsal-dışı: Dinin Doğası (Le Sacré et le Profane)*. Çev. Ayşe Berktaş. İstanbul: Alfa Yayınları, 2019.
- Eser, E. (1998). Selçuklu miladı: 1243. *Vakıf ve Kültür*, 1(3), 60-64.
- Fromm, E. (1992). *Rüyalar, masallar, mitoslar: Sembol dilinin çözümlenmesi (The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales, and Myths)*

- (A. Arıtan & K. H. Ökten, Translators). İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Gündoğdu, H., & Uçan, H. E. (2017). *Erzurum Çifte Minareli Medrese 2011–2016 restorasyonu*. İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Gürbüz, O. (2004). Erzurum Çifte Minareli Medrese'nin yapım tarihi ve banisi hakkında yeni bir yaklaşım. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 11(25), 145-160.
- İnan, A. (2023). *Tarihte ve bugün Şamanizm: Materyaller ve araştırmalar*. Ankara: Altınordu Yayınları.
- Karamağaralı, H. (1971). Erzurum'daki Hatuniye Medresesi'nin tarihi ve banisi hakkında mülahazalar. *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, 3 (Malazgirt Special Issue), 209-260.
- Kılıç, M. E. (2015). *Sufi ve sanat*. İstanbul: Sufi Kitap Yayınları.
- Konyalı, İ. H. (1960). *Abideleri ve kitabeleri ile Erzurum tarihi*. Erzurum: Erzurum Tarihini Araştırma ve Tanıtma Derneğı Yayınları.
- Kurt, H. (2023). Dinsel bir sembol olarak hilal. *Milel ve Nihal*, 20(2), 279–304.
- Mülayim, S. (2016). İlhanlı dönemi Anadolu plastiğinde Asya çağrışımları. *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, 1, 275–295.
- Ocak, A. Y. (1988). Âb-ı hayât. In *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Vol. 1, pp. 1–3). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi (Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar)* (Vol. 2). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

- Ögel, S. (1966). *Anadolu Selçukluları'nın taş tezyinatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ögel, S. (1994). *Anadolu'nun Selçuklu çehresi*. İstanbul: Akbank Sanat Yayınları.
- Özgüdenli, O. G. (2005). Moğollar. In *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Vol. 30, pp. 1–6). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Panofsky, E. (1962). *Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*. New York: Harper & Row.
- Şaman Doğan, N. (2003). Bezemeye bakış: Anadolu'da İlhanlı izleri. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 20(1), 150–166.
- Şaman Doğan, N. (2021). Erzurum'un sembolü iki medrese: Çifte Minareli/Hatuniye ve Yakutiye medreseleri. C. Korkut & M. Doğrul (Ed.), In *Cengiz Han ve mirası* (pp. 307–338). Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi Yayınları.
- Turan, O. (1945). Eski Türklerde okun hukukî bir sembol olarak kullanılması. *Belleken*, 9(35), 305–318.
- Ünal, R. H. (1989). *Çifte Minareli Medrese (Erzurum)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yazar, T. (2004). Türk mimarisinde kozmik eksen tasarımları. *Proceedings of the Çağdaş Türklük Araştırmaları Sempozyumu 2002 Bildirileri*. (pp. 348–358). Ankara.

BALIKESİR YILDIRIM MEDRESESİ

Selman řAHİN¹

1. GİRİş

Balıkesir sınırları içerisinde Osmanlı Devleti'nin miras bıraktığı mimari eserler arasında, en eski yapı topluluğu olarak, Sultan Yıldırım Bayezid tarafından inşa ettirilmiş olan Yıldırım Cami ve Külliyesi gösterilmektedir (Güney-Uçar, 2013: 233). Kitabesi olmamakla birlikte vakfiyesine² göre XIV. Yüzyılın ikinci yarısında 709-1388 yılında yaptırılmıştır (Erken, 1977: 3). Cami H.1234 (M.1819) ve H.1313 (M.1896) olmak üzere ayrı tarihlerde onarım görmüştür (Erken, 1977: 3). Cami ile birlikte külliye içerisinde hamam, medrese ve imarethane (misafirhane) de yer almaktadır (Mutaf, 2013: 223). Bunlara ek olarak cami avlusunda şadırvan bulunmaktadır. şadırvan XIX. Yüzyıl yapısıdır (Durukan, 2003: 141). Külliye içerisinde gerek cami gerekse diğer yapıların, günümüze kadar birçok değişime uğradığı mevcut durumlarından anlaşılmaktadır. Külliye içerisinde en özğün yapı olarak cami ile birlikte inşa edildiği öne sürülen imarethane yapısı gösterilmektedir (Durukan, 2003: 143). Hamam ise caminin batı tarafında bulunmakta olup, özğünlüğünü büyük ölçüde kaybetmiş 2003 yılında onarım geçirmiştir (Sözlü, 2022: 21). Benzer bir durumu medrese içinde söylemek mümkündür. Medrese her ne kadar zaman içinde değişime uğramış olsa da bölgede yer alan bir eğitim yapısı olması hasebiyle ayrı bir öneme sahiptir.

¹ Doktora Öğrencisi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, ORCID: 0000-0002-4660-4032.

² Külliye de verilen hizmetler Yıldırım Han Vakıflarına ait olan; dükkân, han, tarla vb. yerlerin gelirleriyle hizmetini sürdürmekteydi (Sözlü, 2022: 21).

Bu çalışma Yıldırım Külliyesi'nin önemli bir parçası olan medrese yapısı hakkındadır. Çalışmanın içeriği, medresenin tarihsel süreci ve mevcut mimari özelliklerinin incelenmesini kapsamaktadır.

2. YILDIRIM MEDRESESİ

Yıldırım Medresesi, Yıldırım Bayezid Cami ile aynı avluyu paylaşmakta olup, Karesi İlçesi, Eski Kuyumcular Mahallesi, Yıldırım Caddesi üzerinde yer almaktadır (Fotoğraf 1). “Eski Medrese” olarak da adlandırılan yapının (Ünlüyol, 1995: 207; Şimşir, 2013: 38-39) inşa tarihi külliyenin yapım tarihine binaen H. 791-M.1388/1389 olarak gösterilmektedir (Erken, 1977: 9; Ünlüyol, 1995: 206). H. 1312 (1894/1895) tarihli Balıkesir depreminde zarar görmüş, on iki odadan müteşekkil olan yapının yeniden inşa edildiği bilinmektedir (Erken, 1977: 9).

Yıldırım Medresesi günümüze kadar birçok onarım geçirmiştir. Bu bağlamda H. 908-M.1572-1573 ve H.985-1577 tarihlerinde, özellikle 1577 yılında meydana gelen depremde cami büyük hasar aldığı bilinmekle birlikte medrese de küçük bir onarım görmüştür (Öntuğ, 2003: 123). Bununla birlikte arşiv belgelerinde medrese onarımlarıyla ilgili resmi yazışmalar yer almaktadır. Bunlardan bazılarına yer vermek gerekirse; R.11 Mayıs 1307/ M. 23 Mayıs 1891 tarihli yazıda “*Balıkesir’de kain Yıldırım Beyazıd Han Hazreti Cami şerifi ile medresenin şayan buyurulan müsadei seniyyeye mebni tamir ve inşası zımında bi’l cümle me’murin ve ulema ve mütehayyızine memleket hazır oldukları halde mayısın dokuzuncu günü vaz’ı esasına mübaşeretle bu vesile ile dahi ve avanı mefruz-i cenabı padişahı cümle tarafından tekrar olduğu ve Aziziye Nam Mühacir Mahallesi Mescidi Şerifinin dahi inşasına başlandırıldığı maruzdur Sene 11 Mayıs 307-Hüdevandigar Valisi Mahmud (Y.PRK.UM.00021.00092.001) ifadeleri yer almaktadır. Bu*

metin doğrultusunda; 23 Mayıs 1891 tarihinde cami ve medresenin inşası için devlet görevlileri, ulema ve şehrin ileri gelenlerinin katılımıyla temel atma töreninin gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Diğer bir yazıda “*Balıkesiriyyede meskeni erzdan harab olup ellibeşbin kuruş sarfıyla maktuan icrayı tamiri sinei hazran padişahiden olan hacekan Sultan Yıldırım Beyazıd Han Hazretleri camii şerifiyle medresesi için keşfi evvel haricinde mecidi ondokuz kuruştanda bin yediyüz otuz kuruş yirmi para fazla sarfiyyen vukuuna meblağı mezburun kabul ve mahsuben Karesi sancağı mutasarrıflığından ve meclisi idaresinden evvel ve ahır gelen tahriran ve mazbatalara istiar olunmuş ve tamiranı merkum için fazla sarfiyyan vukuu keşfi evvel haricinde zuhur eden bazı mahallerin yapılmasından ileri geldiği cümlei işarattan bulunmuş olduğundan ol vechi mezkurundan bin yediyüz otuz kuruşun yirmi paranın üçyüz onsekiz senesi evkafı birucesi dahilinde tesviyesine mezunin itası zımında keyfiyetin huzuru samii cihat hissedari nebahilerinden arzı meclis idarei evkaf ile masarıfan idaresinden ifade ve keşif defteri nassan takdim kılınmakla ol babda emir ve ferman Rabiulahir 1320 ve 18 Temmuz 1318” ifadeleri yer almaktadır (şD.00159.00010.001). Metinde onarımlar için ayrılan bütçe ve harcamalara yer verilmekle birlikte, artan bütçe ihtiyacının hangi kurum tarafından karşılanması gerektiği hususlarına dikkat çekilmektedir. Ayrıca diğer bir belgede “*Balıkesirde vaki olup şayan buyurulan müsadei seniyyei mülükane üzerine tamirine başlanılıp bu kerre ikmal edilen cennet mekan Yıldırım Beyazıd han hazretlerinin camii şerifi ile etrafında bulunan otuz hücreye müştemil medresenin dünkü Cuma günü resmi küşadi İcra olunmakla beraber salatı cumanın edasını müteakib menkıbei veladet hazreti nebevi tilavet ve bu cemiyeti hayriyyede bulunan erkani liva ve eşraf ve ulema ile memurini saire ve zabitanı askeriyye ve bilumum ahali canibinden edıyyei hatiriyye hilafetpahi refi barikah cenabı rabbi izzet kılınmuş olduğu ve bu iş ğayeti seniyyeden dolayı bilcümle ahali; müslimece hasıl olan**

tekellümatı umumiyyenin arzına cezan olunduğu maruzdur. Karesi Mutasarrıfı İbrahim Sarım” ifadeleri bulunmaktadır (Y.PRK.UM.00023.00044.001). Bu ifadeler doğrultusunda tamiratı tamamlanan, Yıldırım Bayezid Han Hazretleri’nin camisi ile etrafındaki otuz odalı medresenin açılış töreninin bir cuma günü yapıldığı anlaşılmaktadır. Medrese giderleri için ise Pamukçu ve Kesirven köyleri, medresenin ihtiyaçlarını karşılamak üzere vakfedilmiştir (Mutaf, 1996:13).

Yıldırım Medresesi dönemi içerisinde Balıkesir’deki eğitim kurumları arasında en yüksek statüye sahipti (Türer-vd., 1998: 10). Karamâni Mehmet Bey’in 1692 yılında ulemanın başı sıfatını taşıması, bu durumu destekleyen güçlü bir kanıttır (Türer-vd., 1998: 10). Karesi Vilayeti Salnamesinde Yıldırım Medresesi’nde görevli müderrislerle ilgili, iki müderris ismi geçmektedir. Bu isimler Süleyman Efendi (Müderris-i Evvel) ve Yağcılarlı Ali Efendi (Müderris-i Sani)’dir (Karesi Vilayetine Mahsus Salname, 1305-1888: 60). Tarihi süreçteki işlevini günümüzde de devam ettirmekte olan medrese, Karesi Müftülüğu’ne bağlı Yıldırım Cami Kur’an Kursu olarak hizmet vermektedir. Medresede verilen eğitimler ise hafızlık programlarını içermekte olup, temel amaç nitelikli hafız öğrenciler yetiştirmektir.

Günümüzdeki mevcut durumu itibarıyla Yıldırım Medresesi’nin mimari özellikleri ise řu şekildedir;

Medrese, “L” şeklinde bir plan şemasına sahiptir ve iki katlı olarak inşa edilmiştir (Çizim 1). Ancak özgün planın nasıl olduğu hakkında kesin bir bilgiye ulaşılamamıştır. Malzeme açısından ağırlıklı olarak moloz taş ve tuğla kullanımı ön plana çıkmaktadır. Fakat zamanla yapılan müdahaleler ile yapıdaki farklı malzeme kullanımı da ortaya çıkmıştır. Üst örtüde alaturka kiremit, iç kısımlarında fayans ve mermer malzemeleri görülmekle birlikte, niteliksiz PVC eklentileri bulunmaktadır.

Yıldırım Medresesi'nin cephe tasarımlarına baktığımızda; “L” şeklindeki medresenin ön, arka ve yan cepheleri açık bir konumdadır. Arka cephe; sokak ve caddeye açılmaktadır. Moloz taş ve tuğla malzemenin hâkim olduğu cephede, tuğla bazı kısımlarda yatay olarak cepheyi böler şekilde olup, hatıl görüntüsü sunmaktadır. Cephe üzerinde yer alan pencere açıklıkları ise basık kemer formunda düzenlenmiştir. Mevcut pencereler tamamen değiştirilmiş PVC pencereler yerleştirilmiştir. Pencere önlerine demir şebekeler konumlandırılmıştır. Cephe üst bölümü ise oldukça dar tutulan kirpi saçak düzenlemesiyle sonlandırılmıştır (Fotoğraf 2).

Oldukça dar tutulmuş olan yan cepheler, “L” plan şemasının uç kısımlarını teşkil etmektedir. Her iki uçta özgünlüğünü yitirmiş sıvalı ve boyalı yüzeyler gözlemlenirken, duvarlar tamamen değiştirilmiştir. Güney uçta dikdörtgen bir pencere açıklık ve PVC ile kapatılmış başka bir açıklık bulunmaktadır. Kapatılan bu kısım verandalı kısmın yan taraflarını oluşturmaktadır. Ayrıca yan cephelerin her iki ucunda avluya geçilen açıklıklar bulunmaktadır. Bu bağlamda her iki uçta ferforje bir kapı açıklığından geçilirken, batı uçta kapı açıklığının ön kısmında merdiven sistemine yer verilmiştir. Yan cepheler üst kısımda sıvalı düz bir saçak görünümündedir. Bu düzenleme yapının ön cephesinde de benzer şekilde uygulanmıştır.

Yapının ön cephesi cami ile ortak olarak kullanılan avluya bakmaktadır ve tamamen yenilenmiş bir haldedir. Bu bağlamda belli aralıklarla dizili betonarme ayakların arasına PVC'lerle yapılan eklemelerle bu bölümler dışa kapalı hale getirilmiştir. PVC'li kısımlar dikdörtgen bölümlere ayrılmış, alt bölümleri yine PVC'lerle kapatılırken, üst kısımlarına ise cam malzemeler yerleştirilmiştir. Yapıya giriş bu cephe üzerinden sağlanmakta olup, cephede iki adet kapı açıklığı bulunmaktadır. Bu açıklıklar dikdörtgen formu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu cephenin ön kısmında, zemin seviyesinden biraz yükseltilerek basamaklı bir

seki sistemi oluşturulmuştur. Bunların yanı sıra cephe üzerinde birçok klima motorunun yer alması görsel bir kirliliğe yol açmaktadır (Fotoğraf 3). Yapının st kısmı ise kırma çatılı olup, alaturka kiremitle kaplanmıştır.

Yıldırım Medresesi'nin i mekn kurgusu incelendiğinde; iki katlı olan medreseye, n cephe üzerindeki kapı açıklıklarından giriş sağlanmaktadır. Bu açıklıklarla yapının st katına da geçilebilmektedir. st kat içerisinde yönetici odaları, yatakhane ve sınıflar yer almaktadır (Fotoğraf 4). Alt katta ise yemekhane (Fotoğraf 5) lavabo gibi hacimler bulunmaktadır. Katlar arası geçiş ise “L” plan kollarının birleştiği noktaya yakın konumdaki merdiven sistemiyle sağlanmaktadır.

Genel anlamda yapıya bakıldığında her iki katın tamamen değiştirildiği görülmektedir. Bu bağlamda duvarlar sıvalı ve boyalıdır; zemin kısımlarında mermer, fayans ve parke malzeme kullanımı görülmektedir. Sınıflarda parke, koridor ve yemekhanede fayans kullanımı mevcuttur. Ayrıca kat içerisinde yer alan ünitelere geçişlerde yer alan kapılarda da yine PVC kullanımı karşımıza çıkmaktadır.

3. SONUÇ

Balıkesir ili içerisinde birçok medresenin mevcut olduğu bilinmektedir. Özellikle salnamelerde bazı medreselerin isimleri zikredilmektedir. Bunların sayıları hakkında bazı bilgilere yer verilmiştir. 1305 tarihli Karesi Vilayeti Salnamesinde, Yıldırım Medresesi ile birlikte birçok medresenin ve bu medreselerde görevli müderrislerin isimlerine yer verilmiştir. Bu medreselerden bazıları; Fatıma Hatun Medresesi, İğneci Medresesi, Hacı Kaya Medresesi, Kaleli Medrese'dir (KVS-1305-1388; 60-61). Bunların yanı sıra 1324 / 1906 Hüdevandigar Vilayeti Salnamesinde Karesi'de 45 adet medrese olduğu ifade edilmektedir (HVS-1324: 594). Ancak, salnamelerde zikredilen

medreselerin neredeyse tamamı günümüze ulaşamamıştır. Medreselerin günümüze ulaşamamasındaki en büyük etken olarak Balıkesir’de meydana gelen depremler gösterilebilir.

Yıldırım Medresesi’nin ilk inşa edildiğı döneme ait özgün plan, mimari ve süslemesine dair kesin bir bilgiye ulaşılammıştır. Daha önce de belirtildiğı üzere, Yıldırım Medresesi doğal afetler sonucunda yıkılmış ve yeniden inşa edilmiştir. Dolayısıyla medrese özgünlüğünü yitirdiğinden, ilk inşa edildiğı dönem kapsamında bir değerlendirme yapılamamaktadır.

Yıldırım Medresesi, günümüzdeki mevcut durumu itibarıyla yenilenmiş bir yapı olsa da, Balıkesir’deki medrese mimarisi içerisindeki varlığını koruması ve halen yapıda eğitim faaliyetlerinin sürdürülmesi açısından önem arz etmektedir. Temennimiz, ilerleyen süreçlerde olası müdahale ve onarımlarda yapının dönemindeki özgün medrese mimari geleneğı gözetilerek geleneksel malzemelerle onarılması ve gelecek kuşaklara en uygun şekilde aktarılmasıdır.

KAYNAKÇA

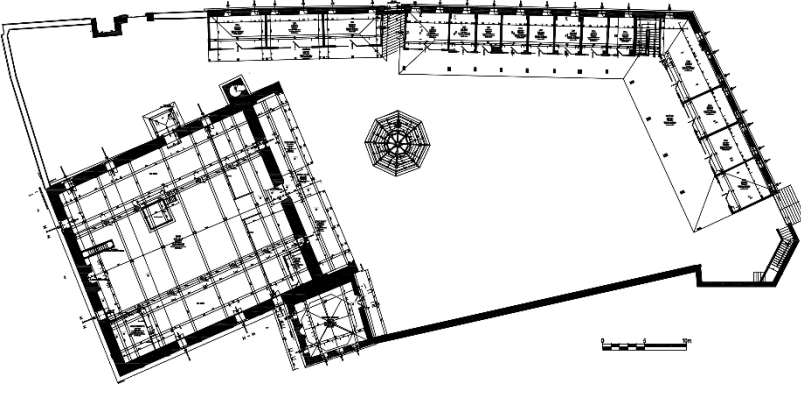
- Durukan, Aynur, (2003), *Balıkesir ve Çevresindeki Türk Dönemi Yapıları*, Bitek Kent- Balıkesir, İstanbul.
- Erken, Sabih, (1977), *Türkiye Vakıf Abideleri ve Eski Eserler*, Cilt: 2, Ankara.
- Hüdevandigar Vilayeti Salnamesi / 1324 / 1906.
- Karesi Vilayetine Mahsus Salname /1305-1888.
- Mutaf, Abdülmecit, (1996), *Balıkesir Belediyesi Kültür Yayınları Serisi 7*, Balıkesir.
- Mutaf, Abdülmecit, (2013), “Tarihi Eserleriyle Balıkesir”, *Balıkesir Kent Tarihi; Coğrafya, Tarih, Arkeoloji, Sanat Tarihi, Kültür ve Edebiyat*, s. 223-230.
- Öntuğ, Mustafa Murat, (2003), *XVII. Yüzyılın İlk Yarısında Balıkesir Şehrinin Fiziki, Demografik ve Sosyo-Ekonomik Yapısı*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Doktora Tezi), Konya.
- Sözlü, Halil, (2022), *Balıkesir’de Türk-İslam Dönemi Eserleri*, İstanbul.
- ŞD.00159.00010.001(<https://katalog.devletarsivleri.gov.tr>)
Erişim Tarihi: 20.12.2025.
- Şimşir, Nahide, (2013), *Balıkesir Şehri ve Tarihi Araştırmaları*, İstanbul.
- Türer, Ali – vd., (1998), *Cumhuriyet Dönemi ve Öncesi Balıkesir’de Eğitim*, Balıkesir.
- Uçar, Hatice ve Yasemin İnce Güney, (2013), “Balıkesir Kent Merkezinde Tarihi Yapılar”, *Balıkesir Kent Tarihi; Coğrafya, Tarih, Arkeoloji, Sanat Tarihi, Kültür ve Edebiyat*, s. 231-250.

Ünlüyol, Aynur, (1995), *Şeriye Sicillerine Göre XVIII. Asrın İlk Yarısında Balıkesir (1700-1730)*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Bursa.

Y.PRK.UM.00021.00092.001(<https://katalog.devletarsivleri.gov.tr>) Erişim Tarihi: 20.12.2025.

Y.PRK.UM.00023.00044.001(<https://katalog.devletarsivleri.gov.tr>) Erişim Tarihi: 20.12.2025.

ÇİZİMLER



Çizim. 1 Balıkesir Yıldırım Cami ve Medresesi planı (Balıkesir Vakıflar Bölge Müdürlüğü).

FOTOĞRAFLAR



Fotoğraf 1. Balıkesir Yıldırım Cami Medresesi genel görünüm.



Fotoğraf 2. Balıkesir Yıldırım Cami Medresesi, arka cephe genel görünüm.



Fotoğraf 3. Balıkesir Yıldırım Cami Medresesi, ön cephe genel görünüm.



Fotoğraf 4. Balıkesir Yıldırım Cami Medresesi, üst katta yer alan bir sınıftan görünüm.



Fotoğraf 5. Balıkesir Yıldırım Cami Medresesi, üst katta yer alan bir sınıftan görünüm.

BİRİNCİ ULUSAL MİMARLIK DÖNEMİNİN BAŞLANGIÇ SÜRECİ ÜZERİNE

Kıvanç KOÇAK¹

1. GİRİŞ

Cumhuriyet dönemi mimarisi ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'yle ilgili çalışmalarda, genellikle bu dönem mimarisinin başlangıç aşaması çok kısa olarak anlatılmıştır. Yapılan araştırmaların büyük bölümünde dönemin genel mimari özellikleri ele alınmış ve ulusal mimarlık üslubunun mimari eserlerinin tanımı yapılmıştır. Milli mimarlık dönemini hazırlayan tarihi ve kültürel şartları ele almak ve süreci irdelemek bu çalışmanın başlıca amacıdır. Çalışmada XIX. yüzyılın ikinci yarısındaki düşünce akımları, dönemin önemli siyasi olayları, Osmanlı İmparatorluğu'nun genel ekonomik durumu ve Türkçülüğün ortaya çıkışının döneme etkisi üzerinde durulmuştur. XIX. yüzyılda batı sanatı kaynaklı mimari üsluplarına dönem mimarlarının tepkisi ve oryantalizmin mimarlıkta "milli" düşünceye etkisi de çalışmada ele alınan hususlardandır. Buna ek olarak dönemin öne çıkan mimarlarıyla önemli fikir insanların görüşlerine ve mimariye bakış açılarına da yer verilmiştir.

¹ Arş. Gör. Dr., Bartın Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, ORCID: 0000-0003-2730-6002.

2. BİRİNCİ ULUSAL MİMARLIK DÖNEMİ'Nİ HAZIRLAYAN ETKENLER

1876 yılında Sultan Abdülaziz'in ölümünden sonra V. Murat padişah olmuştur. V. Murat yalnızca üç ay tahtta kalabilmiştir ve ardından meşruiyeti ilan etme sözünü vererek tahta çıkmıştır. II. Abdülhamit döneminde sarayın harcamaları kısılmıştır. I. Meşrutiyet devri 93 Harbi'nin ardından sonlanmıştır. Sultan Abdülhamit savaştan sonra meclisi süresiz tatil etmiştir. Devletin borçlarını ödeyemez duruma gelmesi üzerine Avrupa devletleriyle Muharrem Kararnamesi imzalanarak 1881 yılında Duyun-u Umumiye idaresi kurulmuştur. Duyun-u Umumiye devletin bütün gelirleri üzerinde kontrol hakkına sahip olmuştur. Bu dönemde büyük ve masraflı saraylar yapımından vazgeçilmiştir (Can, 2011, s. 27.).

II. Abdülhamit 1880'li yılların başında Sadrazam Sait Paşa'ya bir rapor hazırlatmış ve raporda, imparatorluğun toprak kaybettiği, ileride Anadolu'ya sıkışıp kalabileceği yazmaktadır. Bu rapordan sonra Sultan Abdülhamit Anadolu'ya bayındır hale getirmeye çalışmıştır (Can, 2011, s. 39). Anadolu'daki en eski liseler bu dönemde açılmıştır. Buna ek olarak Anadolu'da demir yolları ve tren istasyonları da inşa edilmiştir. İmparatorluğun gerçek anlamda ilk güzel sanatlar okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi ve Arkeoloji Müzesi de bu yıllarda kurulmuştur. Sultan II. Abdülhamit Türklük şuuruna sahip bir padişahtı. Söğüt'ü imar ettirdi ve Osmanlı Devleti'nin kurucusu olan Türk büyüklerinin türbelerini tamir ettirmiştir (Küçük, 1988, s. 221.). II. Abdülhamit'te dillendirilmeyen bir milliyetçilik vardı. Osmanlıların kökenleri ve Osmanlı'nın geleneksel el sanatlarının araştırılmasını istemiştir. Mimari de tarihi Türk mimarisine ait unsurların kullanılmasında da II. Abdülhamit'in etkisi vardır. (Can, 2011, s. 38-39.).

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren imparatorluğun kötüye gidişini durdurmak için çeşitli düşünce akımları ortaya çıkmıştır. Bu akımlar İslamcılık, Osmanlılık ve Türkçülüktür (Karpas, 2019, s. 61-90-105; Ortaylı, 2018, s. 82-83.). XIX. yüzyılda Avrupa'ya giden Jön Türkler, Türk tarihine ve Türk kültürüne dair araştırmaları görünce, ülkeye döndükleri zaman Türk milliyetçiliği fikrinin temellerini atmışlardır (Aybars, 2000, s. 35-36).

Buna ek olarak imparatorluğun toprak kaybetmesi ve ülke içindeki toplulukların ayrılıkçı hareketleri milliyetçi hareketlerin gelişmesine katkı sağlamıştır. Namık Kemal gibi bazı yazarların “vatan” temalı yazıları da toplumun aydın kesiminde milliyetçi görüşlerin güçlenmesine yol açmıştır (Koçak, 2019, s. 21.). İlk Türk sosyoloğu Ziya Gökalp'in Türk milliyetçiliğine dair görüşleri de Türk milliyetçiliğinin gelişmesini sağlayan bir başka önemli etmen olmuştur.

Ziya Gökalp, Milli Terbiye ve Maarif Meselesi'nde, “...İşte, bugünkü türkçülük de aynı davette bulunuyor, Türkleri hayata, tabiata, şe'niyete çağırıyor. Rousseau'dan feyyaz bir romantizm doğduğu gibi, bugünkü türkçülüğten de feyizli bir hayatçılık doğacaktır. Fakat bu hayatçılık, yalnız edebiyata münhasır olmayacağı içtimai müesseselerin hepsine şamil bulunacaktır. Meselâ, konuşulan lisana avdet, lisanda hayatçılıktır. Halk vezinlerine rücu vezinde hayatçılıktır. Halk musikisine dönüş musikide hayatçılıktır. Halk masallarına, eski Türk üsturelerine rücu edebiyatta hayatçılıktır. Bu düsturu, mimariye, oda ve salon tefrişatına, ressamlığa, hatta bütün ince elişlerine tatbil edersek bediiyatta umumi bir hayatçılık husule gelir.” cümleleriyle ifade eder (Sözen, 1984, s. 27-28.). Ziya Gökalp aynı çalışmada Mimar Kemalettin Bey'le ilgili olarak ise “Yalnız Türk mimarlığında Mimar Kemal Bey'i unutmamak lazımdır. Bütün genç mimarların Türkçü olmasında mumaileyhin büyük tesiri vardır.” cümleleriyle düşüncelerini ifade etmiştir.

Ziya Gökalt bu yazdıklarıyla, Mimar Kemalettin'in diğerk mimarların üzerinde etkisi olduğu ifade etmektedir. (Gökalt, 2019, s. 12.).

Sibel Bozdoğan, Milli Mimarlık üslubunun o dönemde “vatansever mimari” olarak algılandığını kaydeder (Bozdoğan, 2015, s. 33). XX. yüzyıl başlarından itibaren, dönemin mimarları imparatorluğun kötü durumundan bir çıkış yolu olarak mimariye “milli” bir görüntü vermeye çalışmışlardır (Sönmez, 2000, s. 65.). Milli Mimarlık üslubu Türk milli üslubu olarak algılanmıştır ve Osmanlı mimari unsurları da Türklüğe ait olarak görülmüştür (Bozdoğan, 2015, s. 34.). Vedat Tek ise 1937 yılında Kandemir isimli dergide yazdığı yazıda esas mimarının Türk mimarisi olduğunu ifade etmiştir (Kandemir, 1937, s. 16). Mimar Kemalettin de yazdığı yazılarda Anadolu Selçuklu Mimarisi, Erken Osmanlı Mimarisi ve Klasik Osmanlı dönemi mimarisinden Eminönü Yeni Camii’ni ele almıştır. Mimar Kemalettin’in Anadolu Selçuklu mimarisi ve Osmanlı mimarisine ait eserlerden övgülerle bahsetmesi bu dönemlerin mimarisini beğendiğini gösterir. Buna ek olarak Mimar Kemalettin’in imparatorluğun durumundan dolayı üzüntü duyduğu ve güçlü olduğu zamanlara özlem duyduğu da söylenebilir (Yavuz, 1981, s. 14-16; Koçak, 2019, s. 22.). Ayrıca, Mimar Kemalettin yazdığı yazılarından birinde, Karatay Medresesi’nin taç kapısıyla ilgili olarak “...Karatay Medresesinin mermer kapısı her türlü mânasıyla mükemmel bir eser-i mimarîdir...” ifadesiyle tarihi Türk mimarisine ilgisini dile getirmiştir (Sözen, 1984, s. 30). Bu da dönem mimarlarının ilham kaynakları konusunda bize fikir vermektedir.

XX. ilk yıllarında yaşamış yazar Rıfat Osman, Mimar Kemalettin’le yaptığı diyalogta, Mimar Kemalettin Bey’in Mimar Sinan hakkında söylediğı olumlu ifadeleri “...Fakat Sinan ne fevkalâde yaratılmış bir dâhidir ki...” sözleriyle kaydetmiştir (Rıfat Osman, 2018, s. 108.; Koçak, 2026, s. 10). Bu ifadelerden

Mimar Kemalettin Bey'in Mimar Sinan'ın mimarlığını beğendiği anlaşılmaktadır. Mimar Sinan'a olan ilgi II. Meşrutiyet Dönemi'nde artmıştır ve Mimar Sinan'ı anma töreni ilk kez II. Meşrutiyet Dönemi'nde yapılmıştır (Tanyeli, 2020, s. 453; Koçak, 2026, s. 9.). Bu bilgiler Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nin önemli mimarlarından Mimar Kemalettin'in ilham kaynakları hakkında önemli ipuçları vermektedir.

Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi hakkında dönem yazarlarının görüşleri de mimarlık ortamını anlama bakımından önemlidir. O dönemin tarihçilerinden Rıfat Osman ise Mimar Kemalettin'in Mimar Sinan'a hayran olduğunu ifade etmektedir (Osman, 2018, s. 108). İhtifalci Mehmed Ziya Bey de yazdığı kitapta Mimar Kemalettin'in ve Mimar Vedat Bey'in eserleri hakkında olumlu ifadeler yazmıştır (Ziya Bey, 2004, s. 362-366.; Ziya Bey, 2004, s. 243.).

1873'te yayımlanan Usûl-i Mimârî-i Osmani isimli çalışma, Osmanlı mimarisine ait önemli yapıların bilgileri ve çizimlerinin bulunmaktadır. Bundan dolayı kitap Osmanlı mimarisinin üstünlüğünü bilimsel olarak ortaya koymaya çalışmış ve milli mimarlık tarzının oluşumundaki basamaklardan biri olmuştur (Sözen, 1984, s. 29).

XIX. yüzyılın ithal üsluplarından, İslam ülkeleri mimarisini esas alan oryantalist üslup, İslam mimarisine ait unsurların kullanılmasından dolayı mimaride geleneksel formların uygulanmasının önünü açmıştır. Oryantalist üslubun akımın uygulayıcılarından August Jasmund ve Alexandre Vallaury, ulusal mimarlık dönemi mimarlarından Mimar Vedat Bey'le Mimar Kemalettin'in mimari tasarımına etkisi olmuştur (Saner, 1998, s. 149). August Jasmund, Mimar Kemalettin'in eğitim aldığı Hendese-i Mülkiye'de ders vermiş olması, Mimar Kemalettin Bey'in oryantalist üslubu tanımasını sağlamıştır

(Yavuz, 1981, s. 13-14.). Bu sürecin Milli Mimarlık akımının başlamasının yolunu açtığı söylenebilir.

1889'da İttihad-ı Osmani Cemiyeti kurulur; bu cemiyet daha sonra İttihat ve Terakki Cemiyeti adını almıştır (Hanioglu, 2001, s. 476-481.). 1908 yılında Makedonya'da çıkan olaylar sebebiyle, 23 Temmuz 1908 tarihinde Sultan Abdülhamit Meşrutiyet'i ikinci kez ilan etmek zorunda kalır (Karpas, 2019, s. 84). Bu dönemin önemli mimarlarında Mimar Kemalettin Bey'de İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne yakın bir konumdaydı. Bu da İttihat ve Terakki'nin dönem mimarlığına olan etkisini de gösterir.

İttihat ve Terakki'nin iktidar dönemi Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra sona ermiştir. Savaştan sonra imparatorluk çökmüştür. Başkent İstanbul'un ve ülkenin çeşitli yerlerinin işgali devletin bittiğini ve sadece kâğıt üzerinde kaldığını gösterir. Bu ortamda Millî Mücadele başlamış ve 30 Ağustos 1922 tarihinde mücadele zaferle sonlanmıştır (Konuyla ilgili bakınız: İnalcık, 2022.).

Kurtuluş Savaşı'ndan sonra önce saltanat kaldırılmış, daha sonra Cumhuriyet İlan edilmiş ve ardından Halifelik kaldırılmıştır. Cumhuriyet döneminde bir ulus inşa edilmeye çalışılmıştır ve bu amaçla ulusal mimarlık devlet tarafından desteklenmiştir. Buna ek olarak Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi, devletin görsel ve kültürel kimliğini inşa etme ve propaganda amacıyla devlet tarafından teşvik edilen bir mimari tarz olmuştur. Ziya Gökalp Cumhuriyet döneminin ilk zamanlarında konuyla ilgili olarak, *"...Bütün Muasır milletlerle bir ahenkte yürümekle beraber; Türk içtima heyetinin hususî seciyesini ve başlıbaşına müstakil hüviyetini mahfuz tutmayı esas sayar, bu itibarla, milli olmayan cereyanların memlekete girmesini ve yayılmasını istemez"* cümleleriyle milli kültürü diri tutmaya yönelik ve doğal olarak mimaride de tarihi Türk mimarisinin formlarının uygulanmasını önemseddiği söylenebilir (Sözen, 1996, s. 14.).

Ziya Gökalt'ın bu görüşleri dönem mimarlarını etkisi altına almıştır. Bu dönemde birçok devrim yapılarak ülkenin geleceği için önemli adımlar atılmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında milli mimari tarzında okul binaları, bakanlık, belediye, istasyon binaları gibi kamu binaları inşa edilmiştir. Kamu binalarına yönelik yatırımlar çoğunlukla İstanbul dışına yapılmıştır (Konuyla ilgili olarak bakınız, Sözen-Tapan, 1973; Sözen, 1984, Aslanoglu 2010.).

Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi, yaklaşık olarak 1900 yılında başlayıp, 1930'lu yılların başına kadar devam etmiştir (Koçak, 2026, s. 11.). Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında başlamış ve Cumhuriyeti Dönemi'nin ilk yıllarında, devletin desteğiyle, mimariye hakim olmuş bir mimari anlayıştır (Koçak, 2019, s. 24). Milli kültüre dönüşü simgelediği için bu üslup yapılarının dış cephesinde Anadolu Selçuklu ve Klasik Osmanlı döneminin mimari elemanları kullanıldığı için dönem kaynaklarında ‘‘milli mimari’’, "neoklasik Türk üslubu", "millî mimarî rönesansı" veya "Osmanlı canlandırmacılığı" olarak da anılır (Sözen, 1996, s. 13; Bozdoğan, 2015, s. 31.). Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi ve ekonomik durumu kötüye gittiği için dönemin mimarları tarafından, milli kültüre göndermede bulunduğu için tercih edilmiştir.

Mimariye ‘‘Milli’’ çizgilerin hakim olmasına sebep olaran bir başka etken de, XVIII. yüzyıldan itibaren, XIX. yüzyılın sonlarına kadar mimaride etkisini gösteren batı sanatı kaynaklı barok, rokoko, ampir, neoklasik, neogrek, neorönesans üsluplarına tepki olarak da bu mimari anlayış başlamıştır (Özer, 1964, s. 44-46.).

3. SONUÇ

Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarıyla Cumhuriyet'in kurulduğu yıllar, mimari açıdan da büyük dönüşümler ve

etkileşimlerin görüldüğü bir dönemdir. Mimari yapılarda, özellikle cephelerde öze dönüş görölürken, aynı zamanda çağdaş inşa tekniklerinin beraber uygulandığı görölür. O yılların hakim mimari anlayışı olan Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'ni hem devletin içinde bulunduğı kötü durumun, hem mimarların batı sanatı kaynaklı üsluplardan rahatsızlık duyması hemde Sultan II. Abdülhamid'in girişimleri hazırlamıştır. Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'ni oluşturan şartlar, mimarlığın dönem şartlarından etkilendiğı gerçeğini bir kez daha göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Aslanoğlu, İ. (2010), *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı (1923-1938)*. İstanbul: Bilge Kùltür Sanat.
- Aybars, E. (2000). *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*. İzmir: Ercan Kitabevi.
- Bozdoğan, S. (2015). *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kùltür*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Can, S. (2011). II. Abdùlhamid Dönemi Osmanlı Mimarisi ve Sanat Anlayışı. *Devr-i Hamid Sultan II. Abdùlhamid* (Cilt 5, s. 25-41). Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları.
- Gökalp, Z. (2019). *Türkçülüğün Esasları*. Ed. Gökhan Tunç. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Hanioğlu, M.Ş. (2001). İttihat ve Terakki Cemiyeti. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 23, s. 476-484). İstanbul: TDV Yayınları.
- İhtifalci Mehmed Ziya Bey (2004). *İstanbul ve Boğaziçi: Bizans ve Osmanlı Medeniyetinin Ölümsüz Mirası*. Haz. Murat A. Karavelioğlu-Enfel Doğan vd.. Cilt I. İstanbul: Bika Kùltür Kitaplığı.
- İhtifalci Mehmed Ziya Bey (2004). *İstanbul ve Boğaziçi: Bizans ve Osmanlı Medeniyetinin Ölümsüz Mirası*. Haz. Murat A. Karavelioğlu-Enfel Doğan vd.. Cilt II. İstanbul: Bika Kùltür Kitaplığı.
- İhtifalci Mehmed Ziya Bey (2004). *İstanbul ve Boğaziçi: Bizans ve Osmanlı Medeniyetinin Ölümsüz Mirası*.
- İnalcık, H. (2022), *Milli Mücadele Tarihi (1908-1923)*. İstanbul: Kronik Kitap.

- Kandemir (1937). Mimar Vedat: Türk Mektepli Mimarlarının Piri. *Yedigün* (Cilt 8, Sayı 205, 16.).
- Karpat, K.H. (2019), *Kısa Türkiye Tarihi 1800-2012*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Koçak, K. (2019). *İstanbul'un Anadolu Yakasında Birinci Ulusal Mimarlık Döneminde (1900-1930) Yapılmış Eğitim Yapıları* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Koçak, K. (2026). *İstanbul'da Birinci Ulusal Mimarlık Döneminde İnşa Edilen Sivil Yapılar* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Küçük, C. (1988). Abdülhamid II. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 1, s. 216-224), İstanbul: TDV Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2018). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Özer, B. (1964). *Rejyonalizm, Üiversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme* (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Rıfat Osman (2018). *Mimar Sinan'ın İzinde*. Haz. Yasin Beyaz. İstanbul: Pınar Yayınları.
- Saner, T. (1998). *19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında "Oryantalizm"*. İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A.Ş..
- Sönmez, Z. (2000). "Cumhuriyet Dönemi Mimarlığının Fikir Temelleri". *Cumhuriyetin 75 Yılında Kültür ve Sanat* (s. 63-74). İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları.
- Sözen M. ve Tapan M. (1973). *50 Yılın Türk Mimarisi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sözen, M. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Sözen, M. (1996). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi*. Basım Yeri Yok: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tanyeli, U. (2020). *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yavuz, Y. (1981), *Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi*, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliğı.

KADİM ŞEHRİN İMZASI KAYSERİ'NİN PULLAR ÜZERİNDEN OKUNMASI

Banu PARLAK UĞURLU¹

1. GİRİŞ

Pul, üzerinde resim, fotoğraf, Şekil vb. görsellerin bulunduğu, kültürel nitelikler içeren, arkası zamlı, posta gönderilerinin üzerine yapıştırılan değerli kağıt parçasıdır (Toker 2013:10).

Penny Black olarak bilinen ve ressam William Mulready tarafından çizilen ilk posta pulu, 6 Mayıs 1940 tarihinde İngiltere’de tedavüle çıktı. Bu dönemden önceki süreçte, posta ücreti alıcıdan tahsil edilirdi. Alıcının, ödeme ücretinden kaçınması hem karışıklığa hem de postanın iadesine neden olurdu (Tuna, 1977, s. 94-95). Reformcu Sir Rowland Hill, bir taslak hazırladı ve parlamentoya sundu. Taslakta; posta ücretinin peşin alınması ve ücret yerine küçük resimli bir kâğıdın mektuba yapıştırılması tavsiyesi yer aldı. Öneri kabul edildi ve ilk pul tedavüle çıkarıldı (Bezaz Güven, 2006, s. 291-292). Görselde de Kraliçe Viktoria’nın postresine yer verildi. Makasla kesilen ve tek renkten oluşan ilk pul, tamamen zamksızdı. Günümüzde kullanılan, klasik pullara son Őeklini veren ise James Chalmers’tir (Düzenli ve Kavuran, 2004, s.191). İlk tasarım, çizim tekniğıyle oluşturulmuştur. Penny Black’ten itibaren oluşturulan pul tasarımlarında, sanata dair izleri görmek mümkündür.

Pul ön yüzü Şekil motif ve resimlerden oluşan, arka yüzü zamlı veya kendinden yapışkanlı, etrafı genellikle dantelli

¹ Dr. Öğr. Üyesi Banu Parlak Uğurlu, Kapadokya Üniversitesi, Mimarlık Çevre Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü, ORCID:0000-0001-8256-7489.

simetrik, asimetrik veya kare şeklinde tasarlanabilen değişken boyutlu değerli kâğıtlardır (Aydoğmuş, 2015, s. 30). Başka bir ifade ile pul, küçük boyutlu büyük sanattır (Say’dan aktaran Düzenli ve Kavuran, s. 188). İki boyutlu bir sahnenin anlık görüntüsünü, bütün yaşanmışlığıyla yansıtan pullar, ait olduğu ulusun en tabii parmak izini taşır. Pullar birden çok işleve sahip olmakla birlikte, duyu yoğunluğunu sadece illüstrasyon ürünü olan görsellikle değil, diğer duyu organlarının da dâhil olduğu kapsayıcı bir realiteyle yansıtan etkili öğelerdendir (Aycil 2021:714)

Tarih boyunca biręok medeniyete ev sahipliği yapmış olan Anadolu toprakları, her bir köşesinde zengin bir kültürel mirası barındırır. Bu mirasın önemli duraklarından biri olan Kayseri, geçmişten günümüze derin izler taşımaktadır. Kayseri ve çevresi İç Anadolu Bölgesi’nin en eski yerleşim merkezlerinden biridir. Tarihi M.Ö IV. Bin yıllarına kadar uzanmaktadır (Özgünç, 1948:8). Tarih çağlarda adı “Mazaka” olarak bilinen şehre, Kapadokya Karallığı döneminde “Osebria” Romalılar döneminde “Kaeseraea” denilmiştir. Arapların “Kaysariyya” olarak telafuz ettikleri şehrin ismine Türkiye’de Kayseri denilmiştir (Göde, 1991:4).

Tarihte Türklerden önce Kayseri’ye sırasıyla Asurlular’ın, Hititler’in, Frigler’in, Romalılar’ın, Persler’in, Sasanileri’in ve Bizanslıların hakim olduğu bilinmektedir. Daha sonra Kayseri’ye sırasıyla Selçuklular, Eretnalılar, Kadı Burhaneddin Ahmet, Karamanoğulları, Dulkadiroğulları ve Osmanlılar hakim olmuştur (Denктаş,2007;5).

Kayseri'nin çok katmanlı zengin tarihi ve kültürel dokusu, filatelik bir bakış açısıyla incelenerek, pullar aracılığıyla şehrin kimliğine ışık tutulması bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Filateli, yani pul koleksiyonculuğu, çoğu zaman sadece bir hobi olarak algılansa da, aslında geçmişin izlerini sürmek, sanatsal

değerleri keşfetmek ve kültürel değişimleri belgelemek için önemli bir araçtır. Kayseri'yi temsil eden pullar, şehrin binlerce yıllık tarihsel gelişimini, önemli dönüm noktalarını ve kültürel çeşitliliğini yansıtır. Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı medeniyetlerinin izlerini taşıyan Kayseri, pullar üzerinde tasvir edildiğinde ağırlıklı olarak Selçuklu dönemi eserleri ile kentin ne çıkarıldığı görülmektedir. Örneğin, Selçuklu döneminin ihtişamını yansıtan Döner Kümbet, Hunat Hatun Külliyesi ya da Gevher Nesibe şifahanesi gibi yapılar, pullar üzerinde yer alarak o dönemin mimari ve sosyal yaşantısına dair ipuçları sunar. Bu pullar, sadece yapıların görsel bir temsilini sunmakla kalmaz, aynı zamanda bu yapıların inşa edildiği dönemdeki sanatsal anlayışı ve kültürel zenginliği de gözler önüne serer. Kayser’de yer alan Osmanlı dönemi yapılarının günümüzde hala ayakta olduğu fakat pullara yansıtılmadığı dikkat çekicidir. Bu durum pullar üzerinden Kayseri’nin Selçuklu kenti olarak kadim bir kent dokusu imajı sergiletildiğini düşündürmektedir.

Kayseri tarihi arşısı, Osmanlı döneminden kalma, İstanbul Kapalıçarşı’dan sonra Türkiye’nin en büyük kapalı çarşılarından biri olarak bilinen, 15. yüzyıldan beri uzanan önemli bir ticaret merkezidir(abuk,2012). Kapalı arşı, Bedesten, Hacı Efendi ve Urgancılar arşıları gibi analizlerden oluşan yapı, pullara yansıtılmadığı görülmektedir.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bu alışma, Kayseri’nin filateli üzerinden okumasını sağlarken temel  kavramsal ereve üzerinden hareket etmektedir: Kültürel Bellek, Görsel Temsil ve Meknın Sembolleşmesi.

2.1. Kültürel Bellek ve Nesne İlişkisi

Jan Assmann'ın ifadesiyle kültürel bellek, bir toplumun geçmişine dair imgeleri ve metinleri koruma biçimidir. Pullar, bu belleğın "minyatür taşıyıcıları" olarak işlevini görüyor. Kayseri'nin Selçuklu ve Osmanlı yapısından szlen sanat yapıları (Gevher Nesibe şifahanesi, Sahabiye Medresesi vb.), pullar üzerine nakşedildiğinde sadece bir posta aracı değil, toplumsal hafızayı diri tutan birer "hatırlatıcı nesne" haline dönüşür.

2.2. Görsel Temsil

Mimari tasarımıda görsel düşünme ve algı önemlidir. Tasarım sürecinin görsel temsiller üzerinden ilerlemesi ve bu temsillerin meknın gerçekleştirilmesinde kullanılması grselliğeye verilen önemi artırmaktadır. Ancak mimari tasarım sadece görsellik ile sınırlı kalmamalıdır. Çizimlerin yanı sıra yazılı ve sözlü anlatı da görev almaktadır. Meknsal algı, görsel temsil ve anlatıyla şekillenir. Kayseri'nin pullardaki temsili, şehrin ticari kişiliğinden estetik ve mimari otoritesine odaklanır. Burada Stuart Hall'un temsil kuramına atıf yapılanması; sanat yapılarının pullarda biçim, aı ve dahil edilmesi incelenmelidir (Sipahioğlu&Grer, 2023) Bu seçimler, yönetim Kayseri'yi "Anadolu'nun kadim kenti" olarak sunma iradesini yansıtır.

2.3. Mekanın Sembolleşmesi: Anıtsal Yapılar

Mekn, sadece bakanlığın bir koordinatı değil, anlamı yüklenmiş bir alandır. Kayseri pullarında ortaya çıkan oluşumsal yapılar (kümbetler, medreseler), şehri bir "mekn" olabilmekte bir "sembol" haline gelir. Henri Lefebvre'in "Meknın retimi" kuramı ereve çözümleri; bir medresenin pul üzerinde izdüşümü, o yapıyı taş ve çamurdan ibaret bir inşaat yapılabilmekte, şehrin zamanında sürekli temsilini eden bir göstergeye dönüşmektedir.

3. KAYSERİ'Yİ PULLARLA TANIMAK



Görsel 1 ve 2. 1959 – Büyük Memleket Serisi – Kayseri (PTT Pul Müzesi Türk Pulları Arşivi)

Bu iki pul (5 ve 20 kuruşluk değerlerle), 1959 yılında yayımlanan "Büyük Memleket Serisi" içerisinde Kayseri'yi temsil etmektedir. Pulların ana kompozisyonu, şehrin genel silüetini ve arka planda yükselen, zirvesi karla kaplı Erciyes Dağı'nı panoramik bir şekilde sunar. Ön planda, dönemin modern kentleşme çabalarını yansıtan çok katlı binalar ve şehir dokusu detaylı bir şekilde işlenmiştir. Bu seri, Türkiye'nin farklı şehirlerinin coğrafi ve kentsel özelliklerini vurgulamayı amaçlayan bir temaya sahiptir. Erciyes Dağı'nın belirgin bir şekilde tasvir edilmesi, Kayseri'nin doğal güzellikleri ve coğrafi kimliği açısından taşıdığı önemi vurgular. Pulların minimalist renk paleti ve çizim tekniği, dönemin filatelik estetiğini yansıtmaktadır.



Görsel 3. 1956 - Kayseri Şifaiyesinin Kuruluşu'nun 750. Yılı (PTT Pul Müzesi Türk Pulları Arşivi)

1956 yılında basılan bu pul, Kayseri'nin köklü tarihini ve tıp alanındaki mirasını gözler önüne sermektedir. Pulun merkezinde, Anadolu Selçuklu döneminin önemli yapılarından biri olan Gevher Nesibe Şifahanesi ve Medresesi'nin kuşbakışı bir çizimi yer almaktadır. Pulun alt kısmında "KAYSERİ ŞİFAİYESİ 1206-1956" ibaresiyle yapının 750. kuruluş yıl dönümüne ithaf edildiğı belirtilmektedir. Bu şifahane, tıp eğitimi ve sağlık hizmetleri açısından dönemin en önemli merkezlerinden biri olması nedeniyle pul üzerinde özel bir yer bulmuştur. Pulun kenarlarındaki stilize Selçuklu motifleri, dönemin sanat anlayışına gönderme yaparak kültürel zenginliğı pekiştirmektedir. Bu pul, tarihi yapıların filateli aracılığıyla ulusal ve uluslararası alanda tanıtılmasına dair önemli bir örnektir.



Görsel 4. 2018 - Milli Mücadele Temalı Müzelerimiz Konulu Resmi Pul (Kayseri Milli Mücadele Müzesi), (PTT Pul Müzesi Türk Pulları Arşivi)

Bu pul, Türkiye'nin Milli Mücadele dönemindeki önemli yerleşim yerlerinden biri olan Kayseri'nin bu süreçteki rolünü vurgulamaktadır. Pul, iki ana görselden oluşmaktadır: üst kısımda

döneme ait siyah-beyaz bir fotoğrafın reproduksiyonu ve alt kısımda Kayseri Milli Mücadele Müzesi olarak bilinen tarihi binanın güncel görüntüsüdür. Üst kısımdaki görselde, muhtemelen müze içinde sergilenen veya dönemin önemli anlarından birini yansıtan bir sahne yer almaktadır. Alt kısımdaki bina ise, Milli Mücadele sırasında önemli kararların alındığı, direniş ruhunun şekillendiğı mekanlardan biri olarak Kayseri'nin tarihindeki yerini simgelemektedir. Bu pul, tarihi bilincin ve ulusal mirasın korunmasına yönelik filatelik bir aracı temsil etmektedir



Görsel 5. 2018 - Atatürk Evleri Serisi (Kayseri Atatürk Evi Müzesi), (PTT Pul Müzesi Türk Pulları Arşivi)

2018 yılında basılan "Atatürk Evleri" serisine ait bu pul, Kayseri'deki Atatürk Evi Müzesi'ni konu almaktadır. Pulun ana görseli, geleneksel Türk mimarisinin özelliklerini taşıyan, iki katlı bir konak olan müze binasını detaylı bir şekilde sergilemektedir. Pul üzerinde "Atatürk Evi Müzesi / Kayseri" ibaresi yer almaktadır. Bu pul, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün farklı şehirlerde konakladığı ve cumhuriyetin kurulma sürecinde önemli kararlar aldığı evlerin anısını yaşatmak amacıyla tasarlanmıştır. Bu tür pullar, kültürel

hafızanın pekiştirilmesinde ve tarihi şahsiyetlerin anılmasında önemli bir rol oynamaktadır.



Görsel 7. 2018 - Doğal Koruma Alanları ve Milli Parklar (Sultan Sazlığı), (PTT Pul Müzesi Türk Pulları Arşivi)

2018 yılında basılan bu pul, Kayseri'nin doğal güzelliklerinden ve ekolojik çeşitliliğinden biri olan Sultan Sazlığı'nı konu almaktadır. Pulun ana kompozisyonunda, sazlık alanın geniş bir kuşbakışı görüntüsü ve bölgenin ikonik kuş türlerinden flamingolar öne çıkmaktadır. Arka planda yine Erciyes Dağı'nın silueti yer alarak sazlığın Kayseri coğrafyasındaki konumunu belirtmektedir. Pulun üst kısmında "DOĞAL KORUMA ALANLARI VE MİLLÎ PARKLAR" ibaresi, pulun ekolojik ve çevresel koruma temasına dikkat çekmektedir. Sultan Sazlığı, biyolojik çeşitliliği ve göçmen kuşlar için önemli bir yaşam alanı olması nedeniyle Türkiye'nin önemli sulak alanlarından biridir ve bu pul aracılığıyla ekolojik mirasın korunması bilinci pekiştirilmektedir.



**Görsel 8-9. 1969 - Tarihi Eserler Serisi (Kayseri - Döner Kümbet),
(PTT Pul Müzesi Türk Pulları Arşivi)**

1969 yılında "Tarihi Eserler" serisi kapsamında basılan bu pul, Kayseri'nin önemli Selçuklu dönemi yapılarından biri olan Döner Kümbet'i tasvir etmektedir. Pulun merkezinde, ongen planlı ve geometrik süslemeleriyle dikkat çeken Döner Kümbet'in detaylı bir çizimi yer almaktadır. Pulun sol kenarında dikey olarak "KAYSERİ-DÖNER KÜMBET" yazısı bulunmaktadır. Bu kümbet, Selçuklu mimarisinin anıtsal mezar yapılarına güzel bir örnektir ve pul aracılığıyla bu kültürel mirasın tanıtımı amaçlanmıştır. Pulun genel renk tonu ve sade tasarımı, yapının sanatsal ve tarihi değerini ön plana çıkarmaktadır. Kayseri konulu pulda Selçuklu yapısının iki ayrı pulda karşımıza çıkması Kayseri'nin sanatsal değerinin yanı sıra kadim bir kent olduğu vurgulanmaktadır.



**Görsel 10. 1982 - Anadolu Dağları Serisi (Erciyes - Kayseri), (PTT
Pul Müzesi Türk Pulları Arşivi)**

1982 yılında "Anadolu Dağları" serisi kapsamında basılan bu pul, Kayseri'nin simgesi olan Erciyes Dağı'nı görsel olarak vurgulamaktadır. Pulun ana kompozisyonu, zirvesi karla kaplı, görkemli Erciyes Dağı'nın genel bir görünümünü sunar. Pulun üst kısmında "ERCİYES (Kayseri)" ibaresi yer almaktadır. Bu pul, Türkiye'nin doğal güzellikleri ve dağlık coğrafyası temasını işlemektedir. Erciyes Dağı'nın pul üzerinde yer alması, dağın Kayseri için hem coğrafi bir belirleyici hem de kış turizmi potansiyeli açısından taşıdığı önemi göstermektedir. Pulun dikey tasarımı ve sade arka planı, dağın doğal ihtişamını öne çıkarmaktadır.



Görsel 11. 2010 - Geleneksel Türk Sanatları Serisi (Kayseri - Halı), (PTT Pul Müzesi Türk Pulları Arşivi)

2010 yılında "Geleneksel Türk Sanatları" teması kapsamında basılan bu pul, Kayseri'nin el sanatları ve dokuma kültürü açısından taşıdığı önemi vurgulamaktadır. Pulun ana görseli, canlı renkler ve karmaşık geometrik motiflerle bezeli, otantik bir Türk halısını tasvir etmektedir. Bu halı, tipik olarak Kayseri bölgesinde dokunan ve köklü bir geçmişe sahip olan halı dokumacılığı geleneğini temsil etmektedir. Halının merkezindeki büyük baklava dilimi formundaki motifler ve etrafındaki stilize bitkisel ve geometrik desenler, Türk halı sanatının estetik özelliklerini yansıtmaktadır. Pulun alt kısmında "110+10

KURUŐ" değer ibaresi ve "KAYSERİ" yazısı yer almaktadır. Bu pul, filatelik bir belge niteliği taşımasının yanı sıra, Kayseri'nin kültürel kimliğinin önemli bir parçası olan halı sanatının tanıtılmasına ve gelecek kuşaklara aktarılmasına katkı sağlamaktadır. Bu tür pullar, sadece birer posta aracı değil, aynı zamanda kültürel mirasın görsel bir arşivini oluşturmaktadır

4. FİLATELİNİN KÜLTÜREL MİRASIN KORUNMASINDAKİ ROLÜ

Ankara PTT Pul Müzesi'nden özel olarak seçilen pullar, Kayseri'nin filatelik mirasının ne kadar zengin olduğunu gözler önüne sermektedir. Bu pullar, geçmiş olayları, sanatsal değerleri ve sosyal değişimleri belgeleyerek, Kayseri'nin kimliğini şekillendiren unsurları ortaya koyar. Filatelik koleksiyonlar, bir şehrin tanıtımında ve kültürel mirasının korunmasında önemli bir rol oynar. Pullar aracılığıyla yapılan bu okuma, hem tarihi hem de kültürü daha derinlemesine anlamayı mümkün kılar. Aynı zamanda, bu sanat eserleri, gelecek nesillere aktarılabilecek değerli bir miras niteliği taşır. Kayseri'nin bu filatelik pencereden incelenmesi, şehrin mirasına sanatsal bir bakış açısıyla yeni perspektifler kazandırarak, şehrin zenginliklerinin daha geniş kitlelere ulaşmasına katkıda bulunacaktır. Çünkü insanların içerisinde seyahat etme duygusu her zaman var olmuştur. Seyahat edemeyen insanlar arasında elden ele dolaşan bu pullar sayesinde gitmedikleri kentlerin sanat tarihi eserlerini, kültürel zenginliklerini, doğal koruma alanları ve milli parklarının sergilendiği görülmektedir. Dolayısıyla bu pullar sayesinde insanlar gitmedikleri kentleri görebiliyorlar. Fakat pullar üzerinde yansıtıldığı kadarı ile görebiliyorlar. Bu nedenle kültürel mirasın korunması önemlidir.

5. TARTIşMA

Bu alışma, Kayseri'nin tarihi ve kültürel zenginliğinin pullar gibi küçük bir medya aracıyla ne kadar kapsamlı bir şekilde ifade edilebildiğini göstermektedir. İncelenen pullar, şehrin kimliğini oluşturan temel unsurları kronolojik ve tematik olarak ortaya koymaktadır. Selçuklu mimarisinin ihtişamını simgeleyen Döner Kümbet ve Gevher Nesibe şifahanesi pulları, Kayseri'nin binlerce yıllık medeniyet birikiminin somut kanıtlarıdır. Bu pullar, sadece sanatsal birer eser olmakla kalmaz, aynı zamanda tarih bilincinin pekiştirilmesine hizmet eder.

Cumhuriyet dönemine ait Atatürk Evi Müzesi ve Milli Mücadele Müzesi pulları ise, Kayseri'nin modern Türkiye'nin kuruluşundaki rolünü vurgulamaktadır. Bu pullar, şehrin ulusal hafızadaki yerini hatırlatarak, tarihi olayların ve mekanların önemini filateli aracılığıyla yeniden gündeme taşıtmaktadır.

Sultan Sazlığı ve Erciyes Dağı pulları, Kayseri'nin sadece tarihi ve kültürel yapılarıyla değil, aynı zamanda eşsiz doğal güzellikleriyle de öne çıktığını göstermektedir. Bu pullar, şehrin ekolojik çeşitliliği ve turizm potansiyeli hakkında önemli mesajlar içermektedir. Son olarak, halı motifli pul, Kayseri'nin yerel zanaat ve geleneklerinin, yani soyut kültürel mirasın da filateli alanında temsil edildiğini kanıtlamaktadır. Bu durum, filatelinin sadece somut mirası değil, aynı zamanda bir toplumun yaşam biçimini, sanatını ve geleneklerini de belgeleyebildiğini ortaya koymaktadır.

Bu bulgular ışığında, pulların bir şehrin tanıtım aracı olarak ne kadar etkili kullanılabileceği tartışılabilir. Pullar, ulusal ve uluslararası posta trafiği aracılığıyla, bir şehrin en önemli değerlerini dünya çapında milyonlarca insana ulaştırmaktadır. Bu, zellikle Kayseri gibi köklü bir geçmişe sahip şehirler için kültürel diplomasi ve turizm tanıtımı açısından önemli bir potansiyel sunmaktadır.

Sonuç olarak pullar üzerinden Kayseri modern ve üretim kenti olarak değil kadim medeniyet şehri olarak yansıtılmaktadır.

6. SONUÇ

Bu alışma, filatelinin Kayseri'nin tarih ve kültürel mirasının belgelenmesi, yorumlanması ve tanıtılması noktasında çok yönlü bir araç olarak taşıdığı potansiyeli ortaya koymaktadır. Ankara PTT Pul Müzesi koleksiyonundan seçilen pullar üzerinden gerçekleştirilen bu inceleme, Kayseri'nin tarihsel katmanlarını, coğrafi kimliğini, sosyokültürel dinamiklerini ve estetik değerlerini yansıtan zengin bir görsel anlatı sunmaktadır.

Analiz edilen pullar, Kayseri'nin kimliğini oluşturan üç temel unsuru vurgulamaktadır:

Tarih Derinlik ve Mimari Miras: Selçuklu dönemi eserleri olan Döner Kümbet ve Gevher Nesibe şifahanesi gibi yapılar, pullar aracılığıyla şehrin binlerce yıllık medeniyet birikiminin somut kanıtları olarak öne çıkmaktadır. Bu bulgular, filatelinin sadece bir iletişim aracı değil, aynı zamanda tarih yapıların korunması ve kültürel hafızanın sürekli liğinin sağlanması da önemli bir rol oynayan bir görsel arşiv olduğunu göstermektedir.

Ulusal Kimlik ve Modern Tarih: Milli Mücadele Müzesi ve Atatürk Evi gibi Cumhuriyet dönemi temalı pullar, Kayseri'nin ulusal bağımsızlık mücadelesi ve modernleşme sürecindeki kritik rolünü pekiştirmektedir. Bu pullar, şehrin ulusal kimlik içindeki konumunu güçlendirirken, tarihi olayların ve mekanların filatelik bir bağlamda yeniden yorumlanmasına olanak tanımaktadır.

Doğal ve Somut Olmayan Kültürel Miras: Erciyes Dağı ve Sultan Sazlığı'nı konu alan pullar, şehrin eşsiz doğal güzelliklerine dikkat çekerken, halı dokumacılığı gibi geleneksel el sanatlarını tasvir eden pullar ise Kayseri'nin somut olmayan kültürel mirasının da filatelik alanda temsil edildiğini

göstermektedir. Bu durum, pulların bir bölgenin hem doğal zenginliklerini hem de kültürel yaşam biçimini etkili bir şekilde sergileyebildiğini kanıtlamaktadır.

Bu bulgular ışığında, filatelik materyallerin bir şehrin tanıtımı ve kültürel diplomasi çabalarında stratejik bir kaynak olarak kullanılabileceği önerilmektedir. Pullar, sadece koleksiyonculara değil, aynı zamanda ulusal ve uluslararası ölçekte geniş bir kitleye hitap ederek bir şehrin kültürel kimliğini ve değerlerini etkili bir biçimde yayma potansiyeli taşımaktadır. Gelecekteki çalışmalar, bu perspektifi genişleterek, Kayseri'ye ait diğer tematik pulların analiziyle şehrin kültürel mozağine dair yeni bulgular ortaya koyabilir. Bu tür araştırmalar, filateliyi sanat tarihi, kültürel miras yönetimi ve turizm gibi disiplinlerarası alanlarda yeni metodolojik yaklaşımlar için değerli bir kaynak haline getirecektir.

Kayseri'yi pullar üzerinden okuma çabası, filatelinin bir hobi olmanın ötesinde, bir şehrin tarihini, kültürünü ve kimliğini yansıtan çok yönlü bir arşiv ve tanıtım aracı olduğunu göstermiştir.

KAYNAKÇA

- Aydoğmuş, N. (2015). Bir Görsel İletişim Aracı Olarak Posta Pulu Tasarımının Dünya'daki ve Türkiye'deki Tarihi Gelişimi ve Grafik Tasarım Ürünü Olarak İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Yaşar Üniversitesi, İzmir.
- Aycil, S. (2021), Gaziantep University Journal of Social Sciences, 20(2) 711-731 729
- Bakacak G, A. (2009), “Cumhuriyet Dönemi Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme”. Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi 44.
- Begiç, H. N., ve Çelebilik, G. (2015). Kültürel Zenginliklerimizin Posta Pullarıyla Tanıtılmasına Dair Bir Çalışma; Pul Sanatçısı Pınar Olgaç'ın "Türk Kadın Başlıkları". Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi, 7(12), 266-276.
- Bezaz G.Y. (2006). Haberleşme ve tarihçesi. Ankara: Türkiye Haber-İş Sendikası Yayınları.
- Bozhkova, T., Sheterev, K., ve Spiridonov, I. (2017). Overview of security printing types and trends in its future development. Bulgarian Chemical Communications, 49(L), 195-201.
- Brennan, S. A. (2018). Stamping American Memory: Collectors, citizens, and the post. Michigan: Ann Arbor, MI: University of Michigan Press., <http://dx.doi.org/10.3998/mpub.9847183>
- Çabuk, S. (2012). Kayseri'nin Cumhuriyet dönemindeki ilk kent düzenlemesi: 1933 Çaylak planı. METU JFA, 29(2), 63-87. <https://doi.org/10.4305/METU.JFA.2012.2.3>
- Çelik, İ. (2008). Efsane adam Ali Nusret Pulhan için tarihe bir not. Paylaşım Kartonsan A.Ş. Yaşam Kültürü Dergisi, 32-37.

- Daldal, E. (2020). Posta tarihi ve organizasyonu. Ankara: Midas Ajans Ortaklığı.
- Dirndl. (2017). Austrian philatelic society(197). Erişim tarihi: 03.05.2020, <https://austrianphilately.com/ausmag/Austria-197.pdf>
- Drier, M. (2010). German stamps get scented. Erişim tarihi: 09.10.2020, <https://wwd.com/beauty-industry-news/fragrance/german-stamps-get-scented-3034575/>
- Düzenli, ř. (1998). İletişim Aracı Olarak Pulun Önemi, Cumhuriyet Dönemi Cumhuriyet konulu Posta Pullarının İncelenmesi ve Cumhuriyetin 75. Yıl dönümü anma serisi pul tasarımı Önerileri. Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Düzenli, ř., ve Kavuran, T. (2004). Görsel İletişim Aracı Olan Pul'un Tarihi Gelişimi ve Grafik Ürün Olarak Önemi. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 28 (2). 187-204.
- Fausto, J. (2018). Special postal issue old radios. Erişim tarihi: 05.06.2020, <https://infofilatelia77.files.wordpress.com/2019/02/edital201819.pdf>
- Ferreira, L. E. (2006). A certain look at philately. Portugal: Ediçöes Húmus Ld^a, Clube Nacional de Filatelia.
- İnce, M. (2017). Pulun işlevleri ve tasarımın işleve katkısının incelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, İstanbul.
- Fırat, F.S. (2019), Türkiye Cumhuriyeti Posta Pullarında Geleneksel Sanatlar Teması, Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.
- Güner, T. (1975). Bütün Yönleriyle Pulculuk, TTK, Ankara.
- Göle, N.(2010), Modern Mahrem. İstanbul: Metis Yayınları.

- Jan, A. (2015). Kültürel Bellek / Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik, Ayrıntı Yay.
- Johnson, B. L. (2008). Philateli-graphics. Grapics Philately Association, 30(1), 1-118.
- Karpat, K. (2010). Türk Demokrasi Tarihi. İstanbul: Timaş Yayınları.
- M.Vahdettin Toker, Pul Tasarımındaki Algı,İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi,2013,s.10.
- Ömer Alp (2019), Osmanlı Maliyesinde Varidatın Tahsil Yöntemi Olarak Fiskal Pullar (1830-1873: Matbu Fiskaller), Türk Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi /Journal of Turkish Social Sciences Research Ekim, Cilt:4 Sayı:2.
- Murat, Y. (2010). Sanat Tasarım, Sanatçı-Tasarımcı, Dorlion Yay, Ekim 2020, s.217.
- Nikolay, G.Ç. (2012), Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri, İstanbul,Evrensel Basım Yay.s.13.
- Sipahioğlu, N., & Grer, E. (2023). Meknsal Algının Görsel Temsil ve Yazılı Anlatı üzerinden llmesi. Journal of Computational Design, 4(1), 121-144. <https://doi.org/10.53710/jcode.1233517>.
- Vahdettin, T. (2013), Pul Tasarımındaki algı, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarımı Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Yellice, G. (2018). “Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Kadınını Modernleştirme Girişimleri, Türk ve Dünya Basını (1926-1934)”. Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı 24:321-368.
- Yılmaz, M. (2012). “Ulus İnşası Sürecinde Türk Basınında Makbul Vatandaş”. International Symposium on

Language and Communication: Research Trends and Challenges. İzmir:1217-1228.

SANAT TARİHİ
ALANINDA BİLİMSEL ARAŞTIRMALAR

yaz
yayınları

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com