

**T.C**  
**KIRŞEHİR AHI EVRAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI ANA SANAT DALI**

**GÜLŞEHİR KARAVEZİR (SEYYİD MEHMED PAŞA) CAMİİ**  
**KALEM İŞİ SÜSLEMELERİ**

**Derya SAÇAN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**KIRŞEHİR-2024**

**©2024- Derya SAÇAN**

**T.C**  
**KIRŞEHİR AHİ EVRAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI ANA SANAT DALI**

**GÜLŞEHİR KARAVEZİR (SEYYİD MEHMED PAŞA) CAMİİ**  
**KALEM İŞİ SÜSLEMELERİ**

**GÜLŞEHİR KARAVEZİR (SEYYİD MEHMED PASHA)**  
**MOSQUE PENCİSE DECORATIONS**

**Hazırlayan**  
**Derya SAÇAN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman**  
**Dr. Öğr. Üyesi Saliha BOZER BAYRAKTAR**

**KIRŞEHİR-2024**

## KABUL VE ONAY

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı yüksek lisans öğrencisi Derya SAÇAN tarafından hazırlanan Karavezir (Seyit Mehmet Paşa) Camii Kalem işi Süslemeleri adlı tez çalışması .....tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından oybirliği / oyçokluğu ile **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Saliha BOZER BAYRAKTAR

Üye

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Oğuzhan KABALCI

Üye

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Şule GEDİKLİ

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım

.../... 2024

Prof. Dr. Cemalettin İPEK

Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Ahi Evran Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin .....yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için, başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporunun tamamı her yerden erişime açılabilir.

..../..../2024

Öğrencinin Adı Soyadı

Derya SAÇAN

İmza

## ÖZET

**GÜLŞEHİR KARAVEZİR (SEYYİD MEHMED PAŞA CAMİİ**

**KALEM İŞİ SÜSLEMELERİ**

**Hazırlayan**

**Derya SAÇAN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Saliha BOZER BAYRAKTAR**

**2024-130**

**Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Geleneksel Türk El Sanatlar Ana Sanat Dalı**

**Jüri**

**Dr. Öğr. Saliha BOZER BAYRAKTAR**

**Dr. Öğr. Üyesi Oğuzhan KABALCI**

**Dr. Öğr. Üyesi Şule GEDİKLİ**

XVIII – XIX. yüzyıl evrensel anlamda, sosyal, siyasal, kültürel, ekonomik ve teknik gelişmelerin meydana geldiği bir dönemi yansıtmaktadır. Bu değişim dünyada, toplumlar ve devletler arasında yayılım alanı bulmuş ve geleneğe bağlı olarak da köklü bir değişim yaşanmasına yol açmıştır. Bu zaman çizelgesinde kendisine yer bulan Osmanlı Devleti de değişen dünyaya sırt çevirmemiş ilk olarak askeri düzende iyileştirmeler için yüzünü Batıya çevirmiştir. Askeri platformda başlayan Batının etki ettiği bu değişim özellikle sanat ve mimaride de etkisini göstermiştir.

XVIII – XIX yüzyılda yapılan duvar resimleri Batı etkisi ile gelişen ve değişen Osmanlı kalem işi sanatının en önemli eserlerini oluşturmuştur. Bu eserlerden birisi de Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'dir.

Nevşehir'in Gülşehir ilçesinde bulunan Karavezir Seyyid Mehmed Paşa Camii, Cumhuriyet Meydanında yer almaktadır. Karavezir Camii, 1778 –1779 yıllarında I. Abdülhamid sadrazamlarından olan Silahtar Karavezir Seyyid Mehmed Paşa tarafından yaptırılmıştır.

Geç Dönem Osmanlı mimarisini yansıtan camii, tek kubbeli ve kare planlıdır. Süslemeler genellikle stilize çiçekler, lale motifleri, vazolar, sarmaşık ve madalyon motifinden oluşmaktadır. Süslemeler son cemaat yeri kubbesinde, mihrap önü bölümü, minber ve pencere alınlıklarında yoğunlaşmıştır.

Bu araştırmada Karavezir Seyyid Mehmed Paşa Camii'nin, tarihi geçmişinin incelenmesi, iç ve dış mekân süslemelerinin ayrıntılı olarak fotoğraf ve çizimlerle tanıtılması amaçlanmıştır. Cami süsleme açısından zengin olmasına rağmen bu konuda sınırlı sayıda kaynakların olması ve bu kaynaklarda yer alan fotoğrafların çizimlerine yer verilmemesi, bu araştırmanın planlanmasındaki amaçlarından birisidir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk-İslam Sanatları, Geç Osmanlı Dönemi, Seyyid Mehmed Paşa Camii, Kalem işi, Süsleme.

## **SUMMARY**

### **GÜLŞEHİR KARAVEZİR (SEYYİD MEHMED PAŞA) MOSQUE**

#### **HANDLING DECORATIONS**

#### **Preparer**

**Prepared by: Derya SAÇAN**

**Advisor: Dr. Lecturer Member Saliha BOZER BAYRAKTAR**

**2024-130**

**Kırşehir Ahi Evran University Institute of Social Sciences**

**Traditional Turkish Handicrafts Main Art Branch**

#### **Jury**

**Dr. Öğr. Saliha BOZER BAYRAKTAR**

**Dr. Öğr. Üyesi Oğuzhan KABALCI**

**Dr. Öğr. Üyesi Şule GEDİKLİ**

XVIII – XIX. The 21st century universally reflects a period in which social, political, cultural, economic and technical developments took place. This change has spread among societies and states around the world and has led to a radical change depending on tradition. The Ottoman Empire, which found its place in this timeline, did not turn its back on the changing world and first turned its face to the West for improvements in the military order. This change, influenced by the West, which started on the military platform, has also shown its impact especially in art and architecture.

The wall paintings made in the XVIII-XIX centuries constitute the most important works of Ottoman hand-drawn art, which developed and changed with the influence of the West. One of these works is the Karavezir (Seyyid Mehmed Pasha) Mosque.

Karavezir Seyyid Mehmed Pasha Mosque, located in Gülşehir district of Nevşehir, is located in Cumhuriyet Square. Karavezir Mosque was built by Silahtar Karavezir Seyyid Mehmed Pasha, one of the grand viziers of Abdulhamid I, between 1778 and 1779.



The mosque, which reflects the Late Ottoman architecture, has a single dome and a square plan. The decorations generally consist of stylized flowers, tulip motifs, vases, ivy and medallion motifs. The decorations are concentrated on the dome of the narthex, the section in front of the mihrab, the pulpit and the window pediments.

In this research, it is aimed to examine the historical background of the Karavezir Seyyid Mehmed Pasha Mosque and to introduce the interior and exterior decorations in detail with photographs and drawings. Although the mosque is rich in terms of decoration, one of the purposes of planning this research is that there are limited resources on this subject and the photographs and drawings in these resources are not included.

**Key Words:** Turkish-Islamic Arts, Late Ottoman Period, Seyyid Mehmed Pasha Mosque, Pencil work, Ornament.

## ÖNSÖZ

Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Külliyesi I. Abdülhamid dönemi sadrazamlarından olan Karavezir Silahtar Seyyid Mehmed Paşa tarafından 1778-1779 yıllarında yaptırılmıştır. Külliye'nin mimarının sekiz akçe yevmiye ile çalışan Ebubekir Veledi Halil Efendi olduğu bilinmektedir. Mimarisiyle Geç Osmanlı Dönemine aittir.

Tez çalışması kapsamında Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Külliyesine bağlı camii, medrese, hamam ve çeşmenin inşa edildiği dönem, camide bulunan kalem işi süslemeleri, inşa edildikleri dönem ve bu dönemin mimarisine zemin hazırlayan unsurlar, Batılılaşma dönemi, barok üslup ve bu dönemin mimariye etkileri araştırılmıştır. Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Külliyesi bazı çalışmalara konu olmuş fakat külliye'yi belli bir sistematik içerisinde ele alıp, camide bulunan kalem işi süslemeleri ile ilgili kapsamlı bir çalışma yapılmamıştır. Bunun sonucunda Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Külliyesini araştırma fikri ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada yapının plan, form ve bezeme özellikleri bakımından incelenerek ayrıntılı tanımının yapılması, camide bulunan kalem işi desenlerinin fotoğraflarının çekilip daha sonra çizimlerinin yapılması, bu yapının sanat tarihi içerisindeki yeri ve öneminin tespit edilmesi amaçlanmıştır.

İlk olarak araştırma konusunu belirlemem ve yapmış olduğum çalışmam süresince bana yol gösteren, tez danışmanım Sayın Dr. Öğr. Üyesi Saliha BOZER BAYRAKTAR'a teşekkürlerimi sunarım. Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Külliyesinde bulunan kitabe çevirilerinde, bana yardımcı olan arkadaşım İmam-Hatibi Hafız Sayın Ayşe Büşra KÖKLÜKAYA'ya, Karavezir Seyyid Mehmed Paşa Camii'ni ziyaretim sırasında bilgilerinden faydalandığım İmam-Hatibi Hafız Sayın Hüseyin DÜZGÜN'e, Karavezir kütüphanesinde görevli olan Onur İBLAR ve Hüseyin ÇELİKEL'e, fotoğraf çekimlerinde yardımını esirgemeyen arkadaşım Sayın Yasir ÇİFTÇİ'ye, fotoğraf çizimlerinde bana destek olan arkadaşım Sayın Hasan ERGEN'e, maddi manevi desteklerini esirgemeyen babam Sayın Abdullah SAÇAN ve annem Sayın Sabahat SAÇAN'a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Derya SAÇAN

KIRŞEHİR - 2024

## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY .....</b>	<b>i</b>
<b>BİLDİRİM.....</b>	<b>ii</b>
<b>ÖZET .....</b>	<b>iii</b>
<b>SUMMARY .....</b>	<b>v</b>
<b>ÖNSÖZ .....</b>	<b>vii</b>
<b>İÇİNDEKİLER .....</b>	<b>viii</b>
<b>KISALTMALAR .....</b>	<b>xii</b>
<b>BÖLÜM I.....</b>	<b>1</b>
<b>1.GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
<b>1.1. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ .....</b>	<b>1</b>
<b>1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ.....</b>	<b>1</b>
<b>1.3. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI.....</b>	<b>2</b>
<b>1.4. VARSAYIMLAR.....</b>	<b>2</b>
<b>2. KALEM İŞİ SÜSLEME SANATI.....</b>	<b>3</b>
<b>2.1. KALEM İŞİ TEKNİKLERİ .....</b>	<b>3</b>
2.1.1. Sıva Üstü Kalem işi Tekniği.....	3
2.1.2. Ahşap Üstü Kalem işi Tekniği.....	4
2.1.3. Taş Üstü Kalem işi Tekniği .....	5
2.1.4. Mermer Üstü Kalem işi Tekniği .....	6
2.1.5. Deri Üstü Kalem işi Tekniği .....	6
2.1.6. Bez Üstü Kalem işi Tekniği.....	6
2.1.7. Malakâri Tekniği .....	6
<b>2.2. KALEM İŞİ SANATINDA KULLANILAN MALZEMELER.....</b>	<b>7</b>
2.1.1. Fırça .....	7

2.2.2. Boya.....	7
2.2.3. Altın .....	8
2.2.4. Vernik .....	8
2.2.5. Kömür Tozu.....	8
2.2.6. Eskiz Kâğıdı.....	8
<b>2.2. KALEM İŞİ SANATINDA KULLANILAN MOTİFLER .....</b>	<b>8</b>
2.3.1. Hatayi.....	9
2.3.2. Penç Motifi .....	9
2.3.3. Goncagül.....	9
2.3.4. Yaprak.....	10
2.3.5. Natüralist Çiçekler .....	10
2.3.6. Bulut Motifi .....	10
2.3.7. Münhani .....	11
2.3.8. Palmet .....	11
2.3.9. Lotus .....	11
2.3.10. Rumi .....	11
2.3.11. Çintemani (Üç Benek) .....	12
2.3.12. Hayvansal Motifler .....	12
2.3.13. Bordürler.....	13
2.3.14. Zencerek .....	13
2.3.15. İnsan, Eşya ve Manzara Tasvirleri.....	13
<b>3. KALEM İŞİ SÜSLEME SANATININ TARİHİ VE GELİŞİMİ .....</b>	<b>14</b>
<b>4. BAROK ÜSLUP.....</b>	<b>29</b>
<b>4.1. Osmanlı Döneminde Barok Üslup.....</b>	<b>31</b>
<b>5. GÜLŞEHİR İLÇESİ.....</b>	<b>34</b>
<b>6. KARAVEZİR (SEYYİD MEHMED PAŞA) KÜLLİYESİ.....</b>	<b>35</b>

<b>6.1. Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii .....</b>	<b>36</b>
6.1.1. Dış Cephe.....	36
6.1.2. Pencereleler .....	38
6.1.3. Minare.....	41
6.1.4. Şadırvan .....	42
6.1.5. Yapının Geçirdiği Onarımlar .....	44
6.1.6. Plan .....	44
<b>6.2. Medrese.....</b>	<b>45</b>
6.2.1. Pencereleler .....	49
<b>6.3. Hamam.....</b>	<b>51</b>
6.3.1. Soyunmalık Bölümü .....	52
6.3.2. Ilıklık Bölümü.....	53
6.3.3. Sıcaklık Bölümü .....	54
<b>6.4. Çeşme .....</b>	<b>54</b>
<b>BÖLÜM II.....</b>	<b>57</b>
<b>2. KAVRAMSAL / KURAMSAL AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ LİTERATÜR</b>	<b>57</b>
.....	57
2.1. Kaynak Araştırması .....	57
<b>BÖLÜM III.....</b>	<b>60</b>
<b>3. YÖNTEM .....</b>	<b>60</b>
3.1 ARAŞTIRMANIN DESENİ/MODELİ.....	60
3.2. ARAŞTIRMANIN EVREN VE ÖRNEKLEMİ .....	60
3.3. VERİ TOPLAMA ARACI.....	61
3.4. VERİLERİN ANALİZİ .....	61
<b>BÖLÜM IV.....</b>	<b>62</b>
<b>4. BULGULAR.....</b>	<b>62</b>

<b>4.1. KARAVEZİR (SEYYİD MEHMED PAŞA) CAMİİ KALEM İŞİ SÜSLEMELERİ .....</b>	<b>62</b>
4.1.1. Mihrap.....	62
4.1.2. Minber.....	71
4.1.3. Vaiz Kürsüsü .....	75
4.1.4. Kubbe.....	76
4.1.5. Kadınlar Mahfili .....	82
4.1.6. Cümle Kapısı .....	83
4.1.7. Son Cemaat Yeri.....	86
<b>4.2. Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'nin Benzeri Diğer Yapılarla Süsleme Özellikleri Açısından Karşılaştırılması.....</b>	<b>88</b>
<b>BÖLÜM V .....</b>	<b>100</b>
<b>5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....</b>	<b>100</b>
<b>5.1. SONUÇ VE TARTIŞMA .....</b>	<b>100</b>
<b>5.2. ÖNERİLER.....</b>	<b>101</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>103</b>
<b>EKLER .....</b>	<b>112</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>114</b>

## KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

<b>Kısaltmalar</b>	<b>Açıklamalar</b>
<b>AÜİF</b>	Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi
<b>DİB</b>	Diyanet İşleri Bakanlığı
<b>MS</b>	Milattan Sonra
<b>MÖ</b>	Milattan Önce
<b>MAD</b>	Madde
<b>TDK</b>	Türk Dil Kurumu
<b>TDVİA</b>	Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi

## **BÖLÜM I.**

### **1.GİRİŞ**

#### **1.1. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ**

Araştırmalar sonucunda, Türk süsleme sanatı olan kalem işi süslemesi ile ilgili farklı biçimlerde yapılmış mevcut araştırmalar incelendiğinde, Gülşehir Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa ) Külliyesi bazı çalışmalara konu olmuştur. Fakat yapılan diğer çalışmalardan farklı olarak çalışmamızda külliye belli bir sistematik içerisinde ele alınıp, çizimleriyle birlikte ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Bu nedenle dönemin süsleme özelliklerini plan, form, bezeme ve üslup bakımından yansıtan Gülşehir Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Külliyesinin tez konusu olarak ele alınması etkili olmuştur.

#### **1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ**

Tez çalışması kapsamında Gülşehir Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'nin kalem işi süslemeleri, inşa edildiği dönem ve bu dönemin mimarisine zemin hazırlayan unsurlar ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Gülşehir ilçesi ziyaret edilerek eser yerinde görülmüştür. Gülşehir Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Külliyesine ait camii, medrese, hamam ve çeşmenin fotoğrafları çekilerek görsel malzemeleri elde edilmiştir. Daha sonra camide bulunan kalem işi süslemeleri illüstratör programında çizilerek belgelenmiştir. Alan araştırması sırasında, yapı ile ilgili olarak bağlı buldukları müftülüklerin arşivlerinden ve cami görevlilerinin bilgilerinden de faydalanılmıştır. Bu çalışmanın amacı yapının sanat tarihi içerisindeki yeri ve önemini tespit etmektir.

Unutulmaya yüz tutmuş, geleneksel sanatlarımız içerisinde önemli bir yere sahip olan kalem işi tezyinatıyla süslenmiş mimari yapılarımız geçmişle günümüz sanatları arasında köprü vazifesi görmektedir. Bu eserler yetişmekte olan yeni neslin, geçmişteki toplumların kültür ve yaşayışı hakkında bilgi sahibi olması açısından göz ardı edilmeyecek bir öneme sahiptir.

Bu araştırma 18. ve 19. yüzyıl Türk süsleme sanatının özelliklerini yansıtan Gülşehir Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii kalem işi süslemelerinin



günümüzde geleneksel sanatlarla uğraşan sanatkârlara yardımcı olması bakımından önemlidir.

### **1.3. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI**

Bu çalışma Nevşehir iline bağlı Gülşehir ilçesinde bulunan Gülşehir Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Külliyesi ile sınırlıdır.

### **1.4. VARSAYIMLAR**

- 1- Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Külliyesi'ne bağlı olan camii hala ibadete açıktır.
- 2- Camide bulunan kalem işi süslemeler Geç Osmanlı Dönemine ait barok süslemelerdir.
- 3- Camide bulunan kalem işi süslemelerde yağlı boya kullanılmıştır.
- 4- Camide bulunan kalem işi süslemeler taş, alçı ve mermer üstü kalem işi tekniği kullanılarak yapılmıştır.

### **1.3.TANIMLAR**

Tezyinat: Sözlükte “süslemek” anlamındaki zeyn kökünden türeyen tezyin “süslemek, donatmak” anlamına gelmektedir (Doğanay, 2012: 41-79-83).

Altın Varak: Çeşitli süsleme sanatlarında kullanılan ve tirşe arasında dövülerek inceltilen altın levhalara denilmektedir (Birol, 1989: 541).

Nakkaş: Sözlükte “birden fazla renkte boyamak, iğne veya özel aletlerle işleme yaparak süslemek” anlamındaki nakş kökünden türeyen nakkaş, bu işi meslek edinenlere verilen unvandır (Bozkurt, 2006: 326-328).

Fresk: İslam sanatında kullanılan bir resim tekniğidir (Mülayim, 1996: 199-200).

Üstübeç: Hâricî boyalarda kullanılan ve esas itibariyle kurşun karbonat olan bir pigment. Kurşun bileşikleri zehirli olduğundan üstübeç daha çok hâricî boyalarda kullanılmaktadır. (Wikipedi, 2024: parag.2).

Rügani: Bir çeşit vernikle kaplayarak meydana getirilen eserlere rügani ve lake adı verilmektedir (Emlak, 2013: 166-163).

Tonoz: Geleneksel mimaride sıkça kullanılan yarım silindir formunda örtü (Mülayim, 2012: 238-240).

Pendantif: Bir kubbeyi taşıyan kemerler ile kubbe kaidesinin arasını kapatan ve kare bir plandan kubbenin dairesel kaidesine geçmeyi sağlayan küresel üçgendir (Çağlar, 2021: 163).

Mükebbire: Cami mimarisinde cemaate sesi ulaştırmak için inşa edilmiş bir birimdir (Eser, 2019: 17).

Revak: Bina duvarına bitişik, üstü örtülü, önü açık, galeri şeklindeki mimari mekâna denilmektedir (Mülayim, 2008: 22-24).

Tromp: Bir bina köşesine bindirmeli olarak örülen tonoz parçasına denilmektedir (Bor; Çağlar, 2021: 164).

## **2. KALEM İŞİ SÜSLEME SANATI**

Kalem işi, dini, sivil mimari yapıların iç ve dış mekân yüzeylerinde, bazen bir duvar, bazen de kubbe ve tavan bezemesi olarak karşımıza çıkmaktadır (Hasol, 1975: 222-224). Bu işi meslek edinen kişilere “Kalemkâr” veya “Nakkaş” adı verilmektedir (Bozkurt, 2006: 326-328).

Mekânı oluşturan yüzeylerde kullanılan süsleme teknikleri Türk-İslam mimarisinin önemli estetik unsurlarından birini oluşturmaktadır. Bu süsleme teknikleri içinde kalem işi sanatı, yapının inşa edildiği tarih ve mimari üsluplarına göre özellikler taşıması, yapıldıkları dönemin sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik değerlerini yansıtması, resim sanatının Türk-İslam sanatı içindeki gelişimini aktarması sebebi ile oldukça önemlidir (Kaya, 2022: 95-123).

### **2.1. KALEM İŞİ TEKNİKLERİ**

#### **2.1.1. Sıva Üstü Kalem işi Tekniği**

Türk süsleme tarihi içerisinde en eski örneklerini alçı ve mermer kireci ile sıvanmış duvarlara çizilen Uygur duvar resimlerinde gördüğümüz sıva üstü kalem işleridir (Çoruhlu, 2007: 242). Sıva üstü kalem işi, geçmişte en çok uygulama alanı bulan ve günümüzde de sıkça kullanılan bir tekniktir. Osmanlı dini ve sivil mimari eserlerinde geniş bir uygulama alanı bulan sıva üstü kalem işi tekniği, çoğu zaman çini süslemelerini tamamlayıcı nitelik taşımış, özellikle duvarların üst kısımlarında,

tavanlarda ve Osmanlılarda kubbe mimarisinin gelişmesiyle kubbe içlerinde ağırlık kazanmıştır (Tosun, 2023: 3-4).

Osmanlı döneminden günümüze ulaşabilen en eski sıva üstü kalem işi süslemeleri, İznik'te bulunan, XIV. yüzyıl ortalarına ait Kırgızlar Türbesinin pencere kemelerinde bulunan süslemelerdir (Demiriz, 1999: 297-303).

Sıva üstü kalem işleri, iki farklı teknikte uygulanmaktadır (Nemlioğlu, 1989: 16-18).

a) Sulu ve tutkallı tabi boyalarla yapılan süslemeler, Edirne Muradiye Camii, Tire Yeşil İmaret Camii, Konya Doğan-Hisar Al-Evi bunlara örnektir (Nemlioğlu, 1989: 16-18).

b) XIX. yüzyılın başlarında keşfedilen suni (yağlı) boyanın kullanılmasıyla uygulanmaya başlanmıştır. Horasan veya çimento harçlı sıva üzerine, alçı sıva ve macun çekilerek düzgün zemin hazırlanmaktadır. Daha sonra suni yağlıboyalar ile kalem işi bezemeler uygulanmaktadır (Hatipoğlu, 2007: 26). Yıldız Sarayı, Abut Efendi Konağı, Kayserili Ahmet Paşa Konağı bu teknikle yapılmış uygulamalara örnektir (Nemlioğlu, 1989: 16-18).

Sıva üstü kalem işleri, malzemenin kalitesine, eserin dayanıklılığına ve bakımına göre uzun yıllar boyunca kalıcı olabilmektedir. Fakat bu teknikte bezeme, kuru sıva üzerine işlendiği için malzemeye derinlemesine nüfuz edememektedir. Sıvanın farklı nedenlerden dolayı dökülmesi, bezemenin de sıva ile dökülmesine sebep olmaktadır. Bu, sıva üstü kalem işlerinin ömrünü azaltan en önemli sebebidir (Hatipoğlu, 2007: 27).

### **2.1.2. Ahşap Üstü Kalem işi Tekniği**

Ahşap üstü kalem işi, Osmanlılar döneminde sıva üstü kalem işlerinden sonra en çok kullanılan tekniklerden biridir. Kullanılan desenlerin inceliği ve çalışma yöntemi bakımından zor ve ustalık gerektiren bir tekniktir. Selçuklular döneminde konsol, giriş ve sütun başlığı gibi mimari unsurların süslenmesiyle başlayan bu teknik, Osmanlılar döneminde büyük bir gelişme göstermiştir (Tosun, 2023: 14-15).

Osmanlılarda ahşap üstü kalem işlerinin en nadide örnekleri XV. ve XVI. yüzyıllara ait dini mimari eserlerde verilmiştir. Bu kalem işleri, daha çok pencere

pervazlarında, dolap kapaklarında ve tavanlarda görülmektedir. Ahşap üstü kalem işleri, sıva üstü kalem işlerine göre daha uzun ömürlüdür. Bunun sebebi ise dış etkenlerden iyi korunan zeminlerde uygulanmış olmasıdır. Dört-beş asırlık çok eski örnekleri hemen hemen hiç restore edilmeden günümüze kadar gelmiştir. Ahşabın yüzeyinde bulunan boyalar dökülse dahi, ağacın içine işleyen bezeme izleri restorasyon için önemli ipuçları oluşturmaktadır (Tosun, 2023: 15-16).

Ahşap üstü kalem işi tekniğinde, ahşabın dayanıklılığını sağlamak ve düzgün bir zemin elde etmek için, ilk olarak kaynamış bezir yağı (Osmanlı beziri), üstübeç ve bir miktar mürdesenk ile hazırlanan macun, terebentin veya petrol yağıyla seyreltilmektedir. Seyreltilen macun daha sonra ahşaba sürülür ve zemin düzgün hale getirilmektedir. Kâğıt üzerine önceden çizilmiş ve iğnelenmiş desen silkelenerek zemine geçirilip, son olarak desen, tezhip tekniğinde, arap zamkı karışımı toprak boyalar ile altınla işlenmektedir (Hatipoğlu, 2007: 29-30).

Ahşap üzeri kalem işi teknikleri içerisinde yer alan üsluba “Edirnekâri” denilmektedir. Edirnekâri bir üsluptur. Kalem işi tekniğinde bahsedilen fırça ve boya gibi malzemelerin kullanılmasıyla natüralist çiçek buketleri, meyve tabakları veya meyve resimlerinin ahşap malzeme üzerine lâke tekniğiyle uygulanmasıdır. Dolayısıyla ahşap üstü kalem işlerini “Edinekâri” olarak değerlendirmek yanlıştır. Ahşap üstü lâke tekniği Osmanlı’da XVII. yüzyıl öncesine kadar çok fazla örneği görülmeyen bir tekniktir (Tuncay, 1964: 228-243). Edirne’ye özgü bir üslûp olan ve ilk defa Edirneli sanatçıların elinde bir özellik kazanan bu teknik, daha sonra İstanbul, Bursa, Erzurum başta olmak üzere Anadolu’nun birçok yerinde yaygın olarak kullanılmıştır (Yücel, 1993: 449-450).

### **2.1.3. Taş Üstü Kalem işi Tekniği**

Bu teknikte, kalem işi süslemeler taşın üzerine (Hatipoğlu, 2007: s.30) ya da taşa uygulanan rozet şekillerinin üzerine boyama ile yapılmaktadır. Camii girişinde portallerin üzerine yapılan kabartma rozetler genellikle altın yıldız yahut mercan kırmızısı renkle boyanmıştır. Cedid Ali Paşa Camii, Sokullu Mehmet Paşa Camii’nde bulunan süslemeler buna örnektir (Gök, Durak, 2022: 152-154).

Anadolu Selçuklu mimarisinin ana malzemesi taştır. Bu sebeple, Selçuklu mimarisinde kalem işi bezemeler genellikle tonoz, ayak, mihrap ve duvar gibi yerlerde temizlenmiş taş yüzeyler üzerine çeşitli renklerde boyalarla, bitkisel ve

geometrik şekiller kullanılarak uygulanmıştır. Osmanlı mimarisinde, taş işçiliğine ölçülü yer verilmesine rağmen, az da olsa taş üstü kalem işi örnekleri görülmektedir. Camilerin taş mihraplarına ve girişlerine yapılan kabartma rozetler, genellikle altın yaldız veya mercan kırmızısıyla bezenmiştir (Tosun, 2023: 15-16).

#### **2.1.4. Mermer Üstü Kalem işi Tekniği**

Mermer üstü kalem işi tekniğinde, herhangi ara bir madde kullanılmadan direkt olarak boya ve varak altınla mermer üzerine uygulanmaktadır. Kullanılan boya tutkallı ve yağlıboya türündedir. Mermer üstü kalem işi tekniğinde altın varak fazlaca kullanılmaktadır. Osmanlı mimarisinde taşa nazaran mermer daha çok kullanılmıştır. Osmanlı sanatının geç dönemlerinde, barok ve rokoko süslemeler çok defa mermere işlenmiş, özellikle çeşme ve sebillerdeki bu tarz mermer kabartmaların birçoğu, boya ve varak altınla bezenmiştir (Tosun, 2023: 16-17).

#### **2.1.5. Deri Üstü Kalem işi Tekniği**

16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülen bu çalışmanın tekniği ahşap üstü kalem işi tekniğinde olduğu gibidir. Kubbe ve mahfil tavanlarında görülen deri üstü kalem işleri, en iyi örneklerini de 16. yüzyılda vermiştir (Hatipoğlu, 2007: 32-38). 16. yüzyıldan sonra kalan örneklerine, İstanbul'daki Kılıç Ali Paşa ve Takkeci Camilerinde rastlanmıştır. Bez üstü kalem işlerinde 18. ve 19. yüzyıllarda Batı üslubunun izleri görülmektedir (İrteş, 2012: 463-470).

#### **2.1.6. Bez Üstü Kalem işi Tekniği**

Ahşap tavan üzerine keten bezinin gerilerek bir tuval teşkil etmesinden sonra üzerine yapılan bezemeye bez üstü kalem işi denilmektedir. Ahşabın zamanla çatlayıp birbirinden ayrılmasından dolayı boyalar döküldüğünden, ahşap üzerine bez gerilerek bezeme yapılmasıyla daha kalıcı olan bu teknik önem kazanmıştır (Hatipoğlu, 2007: 32-33).

#### **2.1.7. Malakâri Tekniği**

Tavan ve duvarlara, alçı ile alçak kabartma olarak yapılan tezyinata, mala gibi küçük bir aletle yapıldığı için Malakâri denilmektedir. Malakâri, alçı kabartmayla kalem işi tekniğinin birlikte kullanılmasıyla oluşan bir bezemedir (Tosun, 2023: 17-19). Malakâri tekniği, Osmanlılarda XV. XVI. ve XVII. yüzyıllarda yaygın bir şekilde kullanılmıştır. XVIII. yüzyılda da örneklerine

rastlanmaktadır (Hatipođlu, 2007: 32-33). XIX. yūzyılda ise, alçı sūslleme, kalıp yōntemiyle yapılmıřtır (Tosun, 2023: 17-19).

Malakāri tekniđinde, iç sıva ūzerine uygulanacak malakārinin çeřidine gōre 2 mm.'den 2 cm.'ye kadar deđiřen ōlōlerde alçı sıvanmaktadır. Alçının kuruması beklenmeden, sistereyle yūzū peydahlanmaktadır (Tosun, 2023: 32-33). Yapılacak bezemenin deseni, alçı sıva ūzerine sirkelenir daha sonra, ōzel alçı bıçaklarıyla motiflerin kenarları eđimli bir řekilde kesilerek zemine desen çıkartılmaktadır. Son olarak zemin çeřitli renkte boylarla boyanmaktadır. Bu tūr malakāri sade malakāri olarak adlandırılmaktadır (Hatipođlu, 2007: 33-34). Tař iřçiliđinde olduđu gibi motiflerin i detayları kesilip oyulursa mūzeyyen malakāri olarak isimlendirilmektedir. Eđer motiflerin kenarları zeminden sıfırdan bařlarsa ve motifler detaylarla oyulursa bu da rōlyef malakāri olarak isimlendirilmektedir (Tosun, 2023: 32-33).

## **2.2. KALEM İŞİ SANATINDA KULLANILAN MALZEMELER**

### **2.1.1. Fırça**

Boya sūrmek için kullanılan, kıl veya tūyden yapılmış, farklı şekillerde ve kalınlıklarda olan saplı alete fırça denilmektedir. Kalem iři tezyinatında farklı kalınlıklarda çeşitli fırçalar kullanılmaktadır. Bunlardan sivri uçlu, uzun tūylū kalem fırça olarak bilinen tahrir fırçası en ōnemli olanıdır (Hatipođlu, 2007: 18).

### **2.2.2. Boya**

Kalem iři tezyinatında kullanılan boya, bir yūzeyi renklendirmek veya bir şeyin rengini değiştirmek için kullanılan su ve yađ gibi maddelerle karıştırılabilen, değişik renklere doğal, kimyevi, madeni maddedir (Baysal, 2017: 49). Kalem iři tekniğinde kullanılan malzeme içinde en ōnemli yeri boylar tutmaktadır (Hatipođlu, 2007: 11-13).

Kalem iři tekniđinde, klasik ūslupta, kōk, toprak ve madeni gibi tabiī boylar kullanılmaktadır. Toprak boylar, dūz bir mermer levha ūzerinde dest-i senk denilen aletle ezilip ince toz haline getirildikten sonra kazein, kitre, yumurta akı veya arapzamkı gibi yapıřtırıcı ōzelliđi olan maddelerle karıřtırılarak kullanılmaktadır. Gūnūmūzde kimyasal boylar kullanılmaktadır. Bu kimyasal boyların, gelecek asırlarda ne ōlūde kalıcı olabileceđi bilinmemektedir (Hatipođlu, 2007: 11-14).

### **2.2.3. Altın**

Türk tezyinat sanatının vazgeçilmez malzemeleri arasında yer alan, değişik tekniklerde kullanılan önemli malzemelerden biridir. Kolay işlenebilen yumuşaklıkta, parlak ve kıymetli bir maden olan altın, Türk sanatkârları tarafından tezhip, minyatür, cilt, kalem işi, hat gibi tezyini sanatlarında çok eskiden beri kullanılmıştır (Hatipoğlu, 2007: 13-14).

### **2.2.4. Vernik**

Vernik, içerisinde renk verici madde bulunmayan, şeffaf haliyle kullanıldığı yüzeyin doğal görünümünü kapatmayan, güneş, küf, darbe, aşınma gibi dış etkenlere karşı koruyan, kurduğunda sert, saydam hal alan reçine çözeltilisidir (Hasol, 1975: 222). Geleneksel verniğin bileşimi, kuru yağ, reçine, tiner veya solventten oluşmaktadır. Günümüzde daha çok kimyasal vernikler kullanılmaktadır (Baysal, 2017: 173-175).

### **2.2.5. Kömür Tozu**

Kömür tozu – silkme tozu, kâğıt üzerine iğnelenmiş desen, yazı veya resmin diğer bir kâğıt ya da yüzeye aktarmada kullanılan söğüt, kavak, ıhlamur, çırası olmayan çam gibi ağaçlardan elde edilen kömürün toz haline getirilmesi ile oluşturulmaktadır (Arseven, 1983: 1817).

### **2.2.6. Eskiz Kâğıdı**

Kalem işi tasarım ve uygulama aşamasında eskiz kâğıdı adı verilen yağlı kâğıt yani çok hafif yarı saydam kâğıtlar (Hasol, 1975: 222) kullanılmaktadır. Eskiz kâğıtlarının yanında aydıngeç adı verilen saydam, geçirgen kâğıtlar da desen üretiminde tercih edilmektedir (Baysal, 2017: 173-175).

## **2.2. KALEM İŞİ SANATINDA KULLANILAN MOTİFLER**

Türk süsleme sanatı, Türklerin değişen yaşam şekilleri, inançları ve gelenekleri ile beraber değişip gelişerek büyük bir zenginlik kazanmıştır. Motiflerdeki bu zenginliğin İslamiyet'ten sonraki Türk sanatkârlar için heykel ve resim yasağı doğrultusunda hareket etmesi ve güçlü üsluplar oluşturmalarını sağlamıştır (Akar, 1978: 1-3).

Türk İslam sanatında, süslemenin temelini sonsuzluk prensibi oluşturmaktadır (Özdemir, 1998: 60-64). Kompozisyonlar oluşturulurken dikkat

edilen denge (Akar; Keskiner, 1978: 61-71) ölçü ve simetri süslemenin önemli unsurlarını oluşturmuştur (Özdemir, 1998: 60-61).

Kompozisyonda kullanılan motifler toplumun gelenek ve göreneklerini yansıtmakta, zevk, düşünce ve inançlarını ifade edilmiştir (Biol, Derman, 2013: 13). Türk kompozisyon sistemi içinde kalem işi sanatında kullanılan motifler başlıca şunlardır:

### **2.3.1. Hatayi**

Kökeni itibariyle Orta Asya'ya ve Çin'in kuzey kısmında kalan, 'Hata', 'Hatay', 'Hitay', 'Huten' isimleri ile anılan Çin Türkistan'ı diye bilinen Doğu Türkistan'a dayanmaktadır. Her dönemde yoğun bir şekilde kullanılması, giderek tam stilize edilmesine neden olmuştur. Türk süsleme sanatlarının ana motiflerinden biri olan hatayi, çiçeklerin dikine kesitinin stilize edilip çizilmesiyle oluşmuştur. Hatayinin en erken örneklerine 8. ve 9. yüzyıllarda yapılmış, Uygur duvar resimlerinde rastlanılmaktadır (Biol, Derman, 2013: 101).

### **2.3.2. Penç Motifi**

Çiçeğin üstten görünüş biçimlerinin stilize edilip çizilmiş biçimine denilmektedir. Motifin ortasında bulunan göbek kısmı çiçeğin sapa bağlandığı yeridir. Bunun etrafında çiçeğin taç yaprakları yer almaktadır. Yaprak sayısına göre; yekberk (tek yaprak), düberk (iki yaprak), seberk (üç yaprak), ciharberk (dört yaprak), pençberk (beş yaprak), şeşberk (altı yaprak) gibi kökeni Farsça'ya dayanan birçok isimler almışlardır (Karaca, 2021: 32-33).

Penç motifi yalın ve katmerli olmak üzere iki grupta toplanmaktadır. Bazı katmerli penç motiflerinin merkezinde yalın pençler görülmektedir. Top çiçek motifi; yalın ve katmerli pençlerin farklı ölçü ve şekilde birleştirilmeleri ile oluşmaktadır. Aynı yöne dönerek kıvrılan yapraklarla çizilen penç motifi ise çarkı felek olarak adlandırılmaktadır. Büyük boyda çizilen pençler genelde katmerlidir. Katmerli pençlerin dış kanaviçeleri genel olarak yarım pençler şeklinde sonlanmaktadır (Karaca, 2021: 32-33).

### **2.3.3. Goncagül**

Genel olarak çiçek anlamını ifade etmektedir. Yani gonca çiçek anlamına gelen bu motifler bir çiçeğin boyuna kesitinin üsluplaştırılarak çizilmiş şekline



denilmektedir. Goncagül motifi hatayi motifinin ilk adımı gibidir (Derman, 2013: 101).

#### **2.3.4. Yaprak**

Yaprak, penç, goncagül, hatayi gibi motifleri meydana getiren ve desen içinde önemli bir yeri olan temel unsurlardan biridir. Yaprak motifi çeşitli şekillerde doğadaki görünüşü üsluplaştırılarak çizilmiştir (Karaca, 2021: 33-34).

Yarı Üsluplaştırılmış Çiçekler; Doğada bulunan çiçeklerin karakterlerini kaybetmeden üsluplaştırılmalarıyla çizilmiş şekilleridir (Biol, Derman, 2013: 29). Yarı üsluplaştırılmış çiçekler 16. yüzyılın ilk yarısından itibaren yaygın bir şekilde Osmanlı süsleme sanatlarında kullanılmıştır (Akar, Keskiner, 1978: 4).

#### **2.3.5. Natüralist Çiçekler**

Adına “Şukufeler” denilen (Biol, Derman, 2013: 119) bu üslup 18. yüzyıldan itibaren Batı sanatının etkisi altında geliştiği bilinmektedir (Keskiner, 2002: 4-6). Çiçekler tek ya da vazo, saksı veya sepet içerisinde yerleştirilmiş buketler ve kurdeleler ile bağlanmış çiçek demetleri şeklinde uygulanmıştır (Keskiner, 2002: 4-6; Ersoy, 1988: 50-70).

#### **2.3.6. Bulut Motifi**

Selçuklularda şu ana kadar örneğine rastlanmayan fakat XV. yüzyıl Herat ve Şiraz ekolünün sıkça kullanıldığı bulut motifinin, Türk sanatına Osmanlılar zamanında Timurlularla olan ilişkiler sırasında Herat, Şiraz ve Tebriz ekolü ile gelişmiş olması bilinmektedir. Süsleme sanatlarında kullanılan bulutlar, doğanın bir elemanı olma fikriyle değerlendirilip kullanılmışlardır (Boydak, 2017: 125-142).

Bulut Motifi, çizim şekillerine ve kullanım özelliklerine göre ikiye ayrılmaktadırlar (Boydak, 2017: 125-142).

İlk olarak desenin çıkış noktalarına esas teşkil etmek ve minyatürlerde gökyüzündeki bulutu temsil etmek için kullanılan yığma buluttur. İkincisi ise deseni teklikten kurtararak desene bir cazibe kazandırmak amacıyla zemini paftalara ayırmak, desen içinde sapları bağlamak gibi amaçlarla kullanılan dolantı bulut motifidir. Dolantı bulut motifi, kendi içinde serbest dolantı, ayırma dolantı, ortabağ, tepelik, hurde bulut olmak üzere beş çeşide ayrılmaktadır (Boydak, 2017: 125-142).

### **2.3.7. Münhani**

Kelime anlamı "eğri" demektir. Selçuklu yazma eserlerinin tezhibinde önemli bir yeri olan münhani, Beylikler devri Kur'an-ı Kerim'lerinde cazip örnekleriyle karşımıza çıkmaktadır. Tezyinatta, kenar suyu veya müstakil desen olarak kullanılmaktadır (Yıldız, 2019: 11).

### **2.3.8. Palmet**

Bir orta eksenin iki yanına altı ve üstü kıvrık bitki saplarıyla, bunların üst kısımlarındaki boşlukların iki yandan doldurulması ile elde edilen çiçek tomurcuğu şeklinde beş ana hattan oluşan motiftir. Şematik olarak palmiyeyi andırdığı için ve dolaylı olarak da bir el biçimini hatırlattığı için adına "palmet" denilmiştir (Yıldız, 2019: 11-12).

### **2.3.9. Lotus**

Lotus bitkisinden esinlenerek oluşturulmuş bir süsleme ögesidir. En yaygın Mısır sanatında görülmektedir. 5000 yıldan fazla zamandır insanlar için kutsal sayılmış, günlük hayatta ve kalem işi sanatında yaygın bir şekilde kullanılmıştır (Yıldız, 2019: 16-17).

### **2.3.10. Rumi**

Rumi motifi, Orta Asya'dan eski zamanlardan beri tezyinatta kullanılan hayvan şekillerinin tezyini esasıyla üsluplaştırılmasından meydana gelmiştir (Arseven, 1983: 1714-1715). Kelime anlamı "Anadolu'ya ait, Anadolu" demektir (Aksu, 2002: 182-192). Eskiden Doğu Roma İmparatorluğu'na ait Anadolu'ya "Diyar-ı Rûm" ve buraya yerleşen Selçuklulara "Rûmi Selçukluları-Selçukî" denilmesi nedeniyle, Selçuklularda çok fazla kullanılan bu motife Rûmi denilmiştir (Derman, 1998: 104-105; Balcı, 2018: 20-24).

Rumi motifi çizilişine göre ve desen içinde yer aldığı duruma göre;

a.) Çizilişine göre; Sade Rumi, Dendanlı Rumi, İşlemeli Rumi, Sencide Rumi, Sarılma (Piçide) Rumi, Hurde Rumi'dir (Ersoy, 1988: 17; Derman, 2008: 182-183; Gökçe, 1988: 31).

b.) Desen içindeki duruma göre; Ayırma Rumi, Tepelik Rumi, Ortabağ Rumi ve Hurde Rumi olarak iki sınıfa ayrılmaktadır (Ersoy, 1988: 17; Birol, Derman, 2008: 182; Özkeçeci, 1992: 26-27; Gökçe, 1988: 31).

Geometrik süslemeler, İslâm sanatında ve Türk süsleme sanatında geniş bir alana sahiptir. Geometrik süslemenin gelişiminde dini, coğrafi ve tarihi faktörler etkili olmuştur (Gök, Durak, 2022: 154). Geometrik ve soyut bazı motiflerin incelenmesinden sonra, bu motiflerinin kaynağının, Sümerler ve Hititler tarafından kullanılan sembolik şekillere ve yazı işaretlerine kadar dayandığı görülmektedir (Gülendam, 1994: 67-68).

Geometrik süslemeler mimari eserlerde farklı malzeme, teknik ve farklı boyutlarda yüzeyleri süslemiştir. Geometrik süslemeler genel olarak sınırları katı çevrelerle belirlenmeyen yerlerde uygulanarak, başlangıç ve bitiş noktası göstermemektedir. Geometrik motifler bazen rumi ve bitkisel motiflerle birlikte kullanılarak zengin süsleme örnekleri vermiştir (Gülendam, 1994: 68-72).

Geometrik süslemelerin kuruluşlarında yer alan temel figürlere tarih boyunca farklı anlamlar yüklenmiştir. Üçgen, Aşkın ile beşer arasında bağlantı unsuru kabul edilmiştir (Özçelik, 2017: 165). Kare, adaletin sembolü sayılmış ayrıca dört unsurla (ateş, hava, su ve yer) ilişkilendirilmiş, özellikle yeryüzünün değişmez sembolü olmuştur. Dikdörtgen, din, ilim, adalet ve hakikati; sekizgen sonsuzluğu temsil etmiştir (Özçelik, 2017: 165-167). Daire, Gökyüzü ve sonsuzluğun sembolü, evrendeki düzeni, birliği ve bütünlüğün ifadesi olarak kabul edilmiştir (Eryılmaz, Selimgil, 2021: 219). Ayrıca küp: yer, piramit: ateş, üçgen prizma: hava, on ikiyüzlü prizma: suyun sembolü kabul edilmiştir (Ögel, 1986: 94-95).

### **2.3.11. Çintemani (Üç Benek)**

İç içe birbirine aynı noktada teğet olarak degen üç daireden oluşan ve bu biçimde üç ögenin köşelerini merkez olacak konumda yerleştirilmesiyle oluşan bezeme ögesidir. Çintemani motifi, duvar uygulamalarında çini tabaklarda, halılarda, seccadelerde, pek çok günlük eşyalarda, tekstil ve geleneksel sanatların birçoğunda bezeme ve işleme olarak karşımıza çıkmaktadır (Hayırsever, 2020: 11).

### **2.3.12. Hayvansal Motifler**

Türk süsleme sanatında üsluplaştırılarak kullanılan hayvansal motifler süsleme sanatının bir parçası olarak görülmüş gücün, bereketin ve uğurun sembolü olarak özellikle Anadolu Selçukluları döneminde oldukça fazla örnek vermiştir (Karaca, 2017: 42).

Hayvansal motifler iki ana başlık altında incelenebilmektedirler (Birol, Derman, 2013: 129-130).

1. Tabiatla olmayan hayal ürünü efsanevi hayvan motifleri olarak ikiye ayrılmaktadırlar (Birol, Derman, 2013: 129-130).

a) Ejder (Evren): Türk süsleme sanatında üsluplaştırılarak kullanılan ejder; kudret, bereket, saadet ve uğur sembolü olarak gösterilmiştir (Birol, Derman, 2013: 129-130).

b) Simurg (Zümrüd-ü Anka: Farsçada anlam olarak otuz ve kuş kelimelerinden meydana gelmiştir. Devlet kuşu olarak bilinmekte ve kudret sembolü olarak kabul edilmektedir (Birol, Derman, 2013: 129-130).

2. Tabiat kaynaklı olan fakat üsluplaştırılmış hayvan motifleri. Çoğunluğu kuşların oluşturduğu bu grup içinde tavşan, geyik, aslan, pars, leylek gibi üsluplaştırılmış hayvan figürleri yer almaktadır (Birol, Derman, 2013: 129-130).

### **2.3.13. Bordürler**

Bordür, iki yanından sınırlı iki yanından ise sonsuz devam edecek şekilde, genellikle enine boyundan az olan kompozisyon çeşitleridir. Bordürler başlıca taç kapılarda veya mihraplarda niş yarım kubbesi gibi yerler hariç dar ve geniş bir seri bordür süslemeyi oluşturmaktadır (Demiriz, 1979: 33-36).

### **2.3.14. Zencerek**

Biçimi itibariyle geometrik tasarımlara benzetilen zencerekli desenler, çizim usulü ve deseni meydana getiren elemanlar bakımından geometrik motiflerden daha farklı bir yapıya sahiptir (Birol, 2009: 313). Zincirleme halkaların devamı şeklindeki geometrik hatların, hasır örgüsü gibi bir alttan bir üstten geçmesiyle oluşan desenlere geçme ve ya zencerek adı verilmektedir (Ögel, 1987: 1-4).

### **2.3.15. İnsan, Eşya ve Manzara Tasvirleri**

Osmanlılar döneminde kalem işi bezeme kendine özgü bitkisel ve geometrik motifler ile süslenirken 18. Yüzyılın ikinci yarısından sonra Batılı etkilerin sanatımıza girmesi ile duvar resmi denilen bir süsleme türü gelişmiştir (Karaca, 2021: 45-46).

Klasik kalem işi anlayışından farklı olarak kompozisyonlarda Haliç ve boğaz görüntüleri, denize dökülen akarsular, köprüler, bahçeler, yalı, köşk ve çeşme gibi konuların yer aldığı bilinmektedir (Karaca, 2021: 45-46).

### **3. KALEM İŞİ SÜSLEME SANATININ TARİHİ VE GELİŞİMİ**

Orta Asya Hunlarından ve Göktürklerden gelerek Uygurlar ile biçim kazanan sanat gelenekleri, Karahanlılar ve Gaznelilerden, Büyük Selçuklulara oradan Atabeklere ve daha sonra Anadolu Selçukluları ile Anadolu'da kurulan diğer Türk beyliklerine kadar uzanarak geldiği bilinmektedir (Aslanapa, 1973: 7-24).

M.Ö. I. yüzyıldan M.S. XIII. yüzyıla kadar Orta Asya'da yaşamış ve farklı devletler kurmuş olan Uygurlar, resim ve süsleme sanatlarının ilk önemli uygulayıcıları olarak Türk sanatı içerisinde farklı bir yere ve öneme sahip oldukları bilinmektedir (Ögel, 1991: 360). Bu süslemeler Uygur Türklerinin yaşamış olduğu Turfan Havzasında yer almaktadır (Aslanapa, 1990: 14). Uygur duvar resim ve süslemeleriyle, Türk süslemesinin temellerinin burada atıldığı bilinmektedir (Aslanapa, 1973: 11-24).

M.S. VII. ve IX. yüzyıllar arası, Maniheizm'i ve daha sonraları Budizm'i benimseyen Uygurlar, tapınaklarının duvarlarını, din konuları ve ölen kişinin hatıraları ile bezemişler ve resmin dini bir kimlik kazanmasını sağlamışlardır (Başkan, 2010: 35). Uygur resimlerinde perspektifi derinlik, resmedilen kişilerin önemine göre değişiklik göstermiştir. Parlak renkler kullanılmış ve önem verilen kişi resmin orta kısmına çizilmiş, figürün öne çıkması sağlanmıştır (Başkan, 2010: 115).

Hunların, MÖ. 220 ve MS. 216 tarihleri arasında veya en erken IV. yüzyıl'dan itibaren varlığını sürdürdüğü bilinmektedir. Büyük Hun İmparatorluğunun hâkim olduğu Orhun-Selenga ırmakları ve Ötüken Havalisi, Ongin Irmağı üzerindeki Karakurum ile Ordos Bölgesi arasında olduğu bilinen Hun siyasi birliği zamanla bütün İç ve Orta Asya'yı egemenliği altına almış ve bu geniş bölgelerde ilk defa bir kültür ve sanat birliği kurmuştur (Çoruhlu, 1998: 17-41).

Kuzey Çin'de ve Batı Türkistan'da yoğunluk kazanan Budist ve Tabgaç kültür ve sanatı, Şamanist Göktürk sürecinden sonra VIII. yüzyılda Uygurlar döneminde de Türkler arasında Budist ikonografiyle sanatsal diyalektiği

sürdürmüştür. Budist ve Maniheizt halklar tarafından kullanılmış olan Dunhuang mağaraları, VI. yüzyılda Tabgaçlar, VIII. ve XI. yüzyıllar arasında da Uygurlar tarafından kullanılarak içlerindeki 3000'den fazla olan fresklerin önemli bir kısmını yapmışlardır (Esin, 1962: 155).

Göktürkler, yayıldığı bölgeler itibariyle ve daha ileri bir tarihte ortaya çıkması sebebi ile Hun sanatının gelişmiş devamı sayılmaktadır (Ögel, 1984: 32). Hun devrine ait önemli eserler çoğunlukla Katanda, Pazırık, Şibe, Berel, Tula gibi bölgelerde ve daha çok toprak altındaki kurganlardan çıkmasına karşın, Göktürlere ait eserler toprak üzerindeki yazıtlar, heykeller ve sunaklardır (Ögel, 1984: 130). Günümüze kadar ulaşmış en önemli Göktürk eseri, Göktürk Kitabeleridir. Bu kitabelerin çözümlenmesi ile beraber döneme ait bilgiler edinilmesine yardımcı olmuştur. Göktürklerin buldukları yaşam alanlarını ve eşyalarını süslediklerini yapılan kazılar sonucunda ortaya çıkan materyaller sonucu görebilmekteyiz (Ögel, 1978: 542). Çin kaynaklarında, Göktürklerin cenaze merasimlerinden bahsederken, ölümlerin mezarı üzerine bir yapı inşa ettiklerini ve bu yapının duvarlarına ölünün resmi ile hayatında yaptığı savaşların resimlerini yaptıkları anlatılmaktadır (Çoruhlu, 2002: 91-99).

Göktürlere ait resim örnekleri daha çok Sibirya, Yakutistan ile Moğolistan bölgesinde bulunmuştur. Resimlerde konu olarak genellikle avlanma, dini törenler, süvariler ve savaş sahneleri işlenmiştir. Büyük bir imparatorluk kuran Göktürklerin dönemine tarihlendirilen Afrasiyab Sarayı VI. VII. yüzyılda Pencikent'teki mabedin VII. ve VIII. yüzyılın duvar süslerinin yanında, Kurikan'da ata binmiş insanların resmedilmesi kaynaklarda söz edilen örneklerdir. Bununla beraber Türk hükümdarlarına tahta çıkarken hediye edilen kuğu, ördek gibi kuşların resimleri VII. ve VIII. yüzyıl Türkistan saray ve mabetlerinin duvarlarında oldukça fazla görülen ve Göktürk süslemeciliği ile ilgili bizlere fikir veren hayvan tasvirleridir (Baysal, 2013: 23).

Karahanlılar, Orta Asya'da kurulmuş ilk Türk devletidir. Maverünnehir ve Doğu Türkistan'da hüküm süren Karahanlılar Türk-İslam hanedanıdır. Türklerin İslamiyet'i kabul etmesi ile Türklerin toplum ve kültür hayatlarında bir takım değişiklikler meydana gelmiştir. Bunlardan en önemlisi İslam'ın getirmiş olduğu canlı tasvire olan uzaklığıdır. Bu mesafe sonucunda canlı tasvir yapımı azalırken süsleme açısından herhangi bir azalma oluşmamış, figürlerin yerini İslam

sanatçısının stilize ettiği motifler almıştır. Tasvir yasağı olmasından dolayı Karahanlılar, Doğu Türkistan ve Çin’de öğrenmiş oldukları oymalı ve sırlı duvar kaplama tekniğini, İslam mimarisinde başarılı bir şekilde uygulamışlardır (Esin, 1985: 17).

İslam sonrası Türk mimarisinde çininin kullanılmaya başlaması XI. yüzyılda Karahanlılar ile başlamıştır (Çoruhlu, 2000: 49). Orta Asya’da birçok mimari eser vermiş olan Karahanlılar, dönemin önemli yapılarından olan Tirmiz Sarayı girişinin karşısında bulunan taht salonunun duvarlarında boya ile yapılmış geometrik ve bitkisel motifler ile günümüze ışık tutmuşlardır (Çayan, 2012: 41). Figüratif tasvirler ve temsilleri tasvir yasağına rağmen hemen terk edilmemiş Karahanlıların yanı sıra daha sonraki Müslüman Türkler, hatta Selçuklular tarafından da bir süre daha kullanılmıştır (Esin, 1985: 16).

Gazneliler, 963-1186 yılları arasında Horasan, Afganistan ve Kuzey Hindistan’da hüküm süren bir Müslüman-Türk hanedanıdır (Merçil, 1996: 480). Gazneli sanatı, Selçuklu ve Hindistan’daki Türk-İslam sanatını etkilemesi bakımından oldukça önemlidir (Yetkin, 1954: 115). Gazneli dönemine ait en önemli eserlerden biri Arüs-i Felek Camii’dir. Ağaç direkli, düz çatılı bir yapıya sahip olan caminin üzerinde bulunan renkli nakışları anlatılmaktadır (Altun, 1996: 484). Gazneli dönemine ait Sultan Mahmud’un hassa ordusunu canlandıran Sultan Mesud (1030-1041) döneminde yapılan Leşker-i Bazar taht salonunda bulunan duvar resimleri resim sanatı açısından önem arz etmektedir. Taht salonu duvarlarının alt kısmında bulunan renkli duvar resimleri birbiri ardına sıralanmış 44 askeri canlandırmaktadır. Leşker-i Bazar sarayında bulunan duvar resimleri Uygur freskleriyle benzerlik göstermesi bakımından önemlidir (Aslanapa, 2014: 48).

Büyük Selçuklu Devleti, Türk’lerin İslami devirde kurdukları en büyük hanedanlardan biridir (1040-1308). Büyük Selçuklular sanatına ilk kaynak Gazne devridir. Stüko veya taş üzerine tezyinat, Selçuklu yapılarının gerek dış gerek iç bölümlerde önemli rol oynamaktadır (Yetkin, 1954: 156). Büyük Selçuklular önemli eserler vermiştir fakat kalem işi ve duvar resmi konusunda verdikleri eser çok az sayıdadır. Bağdat Mustansiriye Medresesi’nin süslemelerinde, kümbetin içinde Selçukluların en eski kalem işleri, duvarları ve kubbenin içini kaplamaktadır. Kubbede bulunan kalem işleri dökülmüştür. Duvarlarda bulunan zincire asılmış kandil motifleri bunların üzerinde daireler içinde bulunan tavus kuşları, yıldız

süslemeler bulunmaktadır. Bu süslemelerde mavi, açık yeşil, pembe, kahverengi ve siyah renkler kullanılmıştır. Kümbetlerde bulunan bu kalem işi süslemeler Anadolu Türk mimari süslemelerine temel olmuştur (Üçer, 1988: 13).

Anadolu Selçukluları, Anadolu Türk sanatı, Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu sanatlarına uzanan köklerden beslenmiştir (Aslanapa, 2014: 101). Orta Asya resim ve süsleme sanatlarıyla Selçuklu sanatları arasında üslup benzerliği bulunmaktadır (Mülayim, 1992: 215). Bunun en önemli sebebi Selçuklu sultan ve emirlerinin, kâtip ve nakkaşlarının Uygur Türk sanatkârlarından oluşmasıdır. Anadolu Selçuklular ve Beylikler dönemine ait yapılarda, taş, sıva ve ahşap üzerine uygulanmış çok sayıda kalem işi örneklerine rastlanmıştır (Mülayim, 1992: 215). Anadolu'da en erken görülen kalem işi örnekleri Konya Alaeddin Camii'nde (1155) mihrap önü kubbesi ve sultan mahfili kemerlerinde, sıva üzerine "z" şeklinde zikzakları andıran desenlerdir. Anadolu'da ahşap üstüne oldukça fazla örnek bulunmaktadır. Anadolu'da bulunan en erken tarihli ahşap üstü kalem işi örneği Samsun Çarşamba'da bulunan Göçeli-Gökçeli camiinin harim bölümünde yer alan kalem işi süslemeler ahşap tavan, konsül, direk, kemer yüzeylerinde bulunmaktadır (Nemlioğlu, 2001: 118-119; Baysal, 2015: 61-73).

Anadolu Selçuklu camileri içinde ahşap direkli camiler olarak geçen camii türlerinde kalem işi örnekleri vardır. Ahşap camiler arasında en özgün eserin Beyşehir'de bulunan Eşrefoğlu Camii (1297) olduğu bilinmektedir (Aslanapa, 1972: 74). Camide tavan kirişleri ve konsolların araları geometrik yıldız motiflerinden çok renkli ince kalem işi işlemlerle süslüdür. Süslemelerde rumi, geometrik ve bitkisel motifler kullanılmıştır. Yapıdaki tavan kirişleri, mukarnashlı sütun başlıkları, konsollar ve araları, müezzin mahfili kalem işleriyle süslenmiştir (Aslanapa, 1972: 76).

Ağaç direkler üzerine ahşap örtülü camiler, Anadolu Selçuklu Camii mimarisinde üçüncü gurup olarak ortaya çıkmıştır. Bunlar Gazneli Sultan Mahmud'un yazılı kaynaklarındaki Arüs-ül Felek Camii ile Karahanlıların eski Türkistan şehirlerindeki direkli camilerin bir devamı olarak Anadolu'ya getirilmişlerdir. Anadolu'da Selçuklu Camii mimarisinin kuvveti ve yaratma gücü cami ve mescitlerde olduğu gibi ağaç direkli ahşap camilerde de sonuna kadar devam etmiştir (Üçer, 1988: 13).



Anadolu'da kurulan diğer beylikler arasından giderek güçlenen ve zamanla topraklarını genişleterek imparatorluk haline gelen Osmanlı Devleti, sanat alanında Anadolu ile sınırlı kalan Anadolu Selçuklularından ve Beyliklerden farklı olarak geniş bir uygulama alanı bulmuştur (Kuran, 2008: 1184-1189). Osmanlı döneminde Türk sanatkarlar süsleme etkinliklerini sürdürmeye devam etmişlerdir. Selçuklu ve Beylikler Döneminin süsleme örnekleri Osmanlıların kendi adlarına yaptırmış oldukları anıtlara esin kaynağı olmuş fakat Osmanlılar bu örnekleri kendi beğenileri doğrultusunda yorumlamışlardır. Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi camilerinin tavan, giriş, sütun, konsol gibi ahşap müstemilata uygulanan örnekler, Osmanlı camilerinde özellikle klasik dönemde hünkâr mahfili tavanları, kapı ve pencere kanatları gibi belirli mekânlarda kullanılmıştır (Baysal, 2017: 142).

Erken dönem Osmanlı mimarisinde, Anadolu Selçuklularının kullandıkları tezyinat malzemesi olan tuğla ve çini yerini zamanla kalem işi tezyinatına bırakmıştır (Ülgen, 1962: 391). Osmanlıya yaklaşık bir asır başkentlik yapan Edirne'de bulunan Muradiye Camii'nde ve Eski Camii'nde kubbe içlerinde ve duvar yüzeylerinde sıva üzerine kalem işi örnekleri bulunmaktadır (Baysal, 2017: 76). Bu dönemde özellikle kubbe içleri tamamen kalem işi tezyinatıyla süslenmiştir. Bunun sebebi ilk olarak; Bizans mimarisinin yoğun freskolarla süslenmiş yapıları için ilham kaynağı olması (Bağcı, 2002: 738). İkinci sebebi ise, yeni arayışlar içerisindeki mimari yapılarda ortaya çıkan oransal bozuklukların tezyinat ile giderilmeye çalışılmasıdır. Osmanlılar ilk dönemden beri cami mimarisinde geniş mekân tasarımı üzerinde durmuşlardır. Osmanlı yapılarının aksine Selçuklu yapılarında örtü sistemi olarak kubbe çok az kullanılmış ve birçoğu dışarıdan külahla örtülmüştür. Beylikler döneminde ise kubbeler hem dıştan hem de içerden görünecek şekilde inşa edilmiştir. Camilerde mekânın tek büyük bir kubbe ile örtülmesi için aranan çareler sonucunda, kubbelerin kasnaklarla yükseltilmesi çözüm olarak görülmüştür (Yılmaz, 1987: 40). Erken dönem camileri bir arayış ve gelişim sürecinde olduğundan dolayı fazla büyümüş, bunun sonucunda oranların uyumu bozulmuştur. Oranların bozulması ile yoğun bir bezeme programı uygulanmıştır. Daha sonraki dönemlerde mimarinin ilerlemesiyle tezyinatta sadeleşmeye gidilmiştir (Cansever, 2007: 337).

Erken dönem Osmanlı mimarisinde desenler simetri esasına dayanmıştır (Baysal, 2013: 45). Birçok desenin simetri olmasıyla beraber, desenler üzerinde

yapılan bazı oynamalar simetriyi bozmuştur. Rumi, hatayi, gibi motiflerle yapılan tasarımlarda ve natüralist üslupta yapılmış tasvirlerde bu uygulamayı görmek mümkündür. Erken Osmanlı mimari tezyinatının bir diğer özelliği, iç mekânlar renkli kompozisyonlarla daha somut bir dünyayı tasvir ederken, sonraki yıllarda tabiat tasvirleri yerini daha somut motiflere bırakmıştır. Birkaç yüzyıl sonra, önceki minyatür-resim karışımı tasvirlerin aksine daha gerçekçi ve doğal tasvirlerle yeniden dönüş olmuştur (Baysal, 2013: 45).

Klasik Osmanlı Dönemi, İkinci Bayezid döneminden 16. yüzyılın sonuna kadar olan süre, Osmanlı mimarisinin “Klasik Dönemi” olarak adlandırılmaktadır. II. Bayezid ile başlayan bu döneme aynı zamanda “Büyük Külliye Devri” de denilmiştir (Demiriz, 2014: 1). Osmanlı sanatının evreleri içinde İstanbul’un fethinden sonraki bu dönem, sadece görsel sanatlarda değil klasizmin yaşandığı bir dönem olmuştur. Osmanlıların, İstanbul’u fethi ile başlayan klasik dönemde, erken dönemdeki arayış heyecanının yerini, belli kurallara uyan, yerleşik bir sanat akımı ortaya çıkmıştır. Bu dönemde saray çatısı altında birleşerek bir meslek loncası oluşturulmuş ve buna dönemin meşhur ustalarından Baba Nakkaş önderlik etmiştir (Mahir, 2011:214; Ersoy, 1988: 50). Nakkaşların koordinesiyle oluşan üslup birliği sonucunda, kompozisyonlar daha dengeli ve sadedir. Süslemeler tavanda, kubbede, duvarların göz hizasının üzerindeki bölümlerde uygulanmıştır. Zeminlerde açıklı koyulu maviler ve lacivertler tercih edilirken, desenlerde kiremit kırmızısı, sarı ve beyaz renkler ön planda olmuştur (Baysal, 2013: 81).

Kalem işi motiflerinden başta rumiler olmak üzere geleneksel stilize motifler tercih edilirken, Selçuklu, Beylikler ve Erken dönem Osmanlılarda sıkça görülen geometrik motifler ise nadiren kullanılmıştır. XVI. yüzyılın ortasından başlayarak Osmanlı süsleme sanatının simgesi haline gelen natüralist bitki motiflerine ilk devirde çok az yer verilmiştir (Demiriz, 1999: 31).

XVI. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren saz yolu üslubu etkili olmuştur. Saz yolu üslubu Kılıç Ali Paşa Camii (1581) ve Atik Valide Camii (1583) tezyinatında ortaya çıkmıştır. Bu üslup en çok ahşap üzeri tezyinata kullanılmıştır. XVI. yüzyıl ve ikinci yarısından sonra etkili bir şekilde çiçek üslubu, yüzyılın sonuna kadar etkin bir şekilde kullanıma devam etmiştir (İrteş, 2012: 463).

XVI. yüzyılın çeyreğinden itibaren Mimar Sinan etkili olmuştur. Bu yapı süslemelerinde sadelik bulunmaktadır. Kalem işleri daha çok mimari elemanların sınırlarını belirlemede kullanılmıştır. Boşluk korkusu olmayan bir süsleme anlayışı hâkim olmuştur. XVI. yüzyıl için kalem işi tekniklerinin hemen hepsinin örneklerinin bulunduğu örnek (1571) Sokullu Mehmet Paşa Camii'dir (Baysal, 2014: 53).

Klasik dönem Osmanlı yapılarının büyük bir kısmında kalem işleri, geç dönemde yapılmış olan onarımlarda, bu onarımın yapıldığı dönemin üslubundaki süslemelerin altında kalarak kaybolmuş veya restore edildiklerinde tamamen yenilenmeleri yoluna gidildiğinden orijinalliklerini kaybetmişlerdir (Renda, 1985: s.79-90). XVI. yüzyıl klasik devir eserleri içerisinde bulunan ve klasik devir süsleme sanatının en önemli örneklerinden biri olan Rüstem Paşa Camii, 1990'lı yıllarda geçirdiği onarımlar sonucunda ortaya çıkarılan kalem işleri, günümüze gelen az sayıdaki örneklerindendir (İrteş, 2012: 463).

Geç Osmanlı Dönemi, Osmanlı devri mimarlığı üç bölümde ele alınmaktadır. Birinci bölüm 14. yüzyıl ile 16. yüzyıl başlarını kapsayan kuruluş ve gelişme evresidir. İkinci bölüm ise klasik dönem olup 16. yüzyıldan 18. yüzyıl başlarından 19. yüzyıl sonlarına kadar devam eden son dönemdir (Eyice, 1981: 163-190).

16. yüzyılın başlarında doğal sınırlarına ulaşmış ve her alanda ileride olan Osmanlı Devleti, yaşadığı duraklama döneminin ardından (Batur, 1985: 1043) 1683 yılına kadar sınırlarını koruduğu ve siyasi anlamda da durumunu koruduğu görülmektedir (Öztuna, 1983: 182). Ülkedeki büyük nüfus artışı, Avrupa'da savaş teknolojisinin gelişmesi ve piyasalardaki gümüş bolluğunun artması sebebi ile Osmanlı'nın askeri ve mali düzenin sarsılması, uzun süren savaşlar ve onun getirmiş olduğu mali sıkıntılar ve sürekli toprak kaybeden Osmanlı Devleti çöküş olarak adlandırılan bir dönemin içine girmiştir. Kanuni'den sonra gelen hükümdarlar ve sadrazamların bir kısmı, İmparatorluğu bu bunalımdan kurtarmak için harekete geçmişlerdir. Genç Osman (1618-1622) Murat IV (1623-1640) ve Köprülü ailesinden gelen vezirler Batıyı göz ardı etmiş, yaptıkları ıslahatlarda, bozulan düzeni tekrar kurmak ve disiplini sağlamak istemişlerdir. Osmanlı tabaka ve yöneticileri Batıya karşı küçümseyici bakış açılarını değiştirmemiş ve kendi

imparatorluğun kendi içinde çözümler bulmaya çalışmışlardır (Hanioglu, 1992: 149).

Yaklaşık yüzyıl süren duraklama döneminden sonra, özellikle 1683 yılındaki sonucu başarısızlıkla sonuçlanan Viyana Kuşatması sonucunda (Cezar, 1988: 40), Osmanlılar 1699 Karlofça antlaşması ile on altı sene sürmüş olan savaşı sona erdirmişlerdir. Osmanlılar bu savaştan hem maddi hem de manevi olarak büyük kayıplarla çıkmışlardır. Bunun sonucunda Osmanlı Devleti, Batıya karşı askeri bakımdan geri olduğunun ve bir şeylerin yolunda gitmediğinin farkına varmıştır (Hatipoğlu, 2007: 128).

XVII. yüzyıl, Batı için bilim ve akıl çağı, XVIII. yüzyıl ise Aydınlanma Çağı olmuştur. Batı, ekonomik ve teknolojik gücünü arttırdıkça, sadece Osmanlı değil bütün doğu dünyası karşısında güçlü duruma geçmiştir. Bu durum sonucunda Batı, öncelikle doğusunda bulunan Osmanlı İmparatorluğunu etki alanına almıştır (Hatipoğlu, 2007: 128).

Tarih boyunca tüm medeniyetlerin, devletlerin, kültürlerin birbiriyle etkileşimleri kaçınılmaz olmuştur. Bu durum sonucunda Osmanlı Devleti de yeniliklerin yaşandığı bir toplum olan Avrupa'dan etkilenmiştir. Bu etkilenmenin sonucunda Osmanlı Devleti'ndeki yöneticiler ve halkın ilgisini çekmesi Batılılaşmanın, sadece siyasi alanda değil sosyal, kültürel, sanat ve mimari gibi birçok alanda kendini göstermiştir (Batur, 1985: 1043).

Avrupa'nın Doğu medeniyetlerine her zaman bir ilgisi olduğu Sömürgeci anlayışın ortaya çıkması ile ham madde ve pazar arayışı içinde olan Avrupa devletleri hem en büyük rakibi hem de ulaşabileceği en büyük pazar alanı olarak gördüğü Osmanlı Devleti ile ticari ve diplomatik ilişkiler kurmuştur (Batur, 1985: 293).

Osmanlı Devleti ilk olarak kendi içinde bir değişim düzenlemesine gitmiş olsa da kuruluş dönemindeki özen ve tedbirlilikten uzak bir şekilde yetiştirilen devlet adamları ve askeri yönetim, bozulmalarda en büyük sebeplerden olup bu değişime karşı çıkan müesseseler olmuşlardır. Bu nedenden dolayı devlet idaresi, kendi içinde oluşan bu aksaklıkları düzeltmek için müesseseleri değiştirme yolunu tercih etmiştir. İlk olarak değişime askeri yapıdan başlamış ve ilk Batılılaşma

hareketi olarak XVIII. yüzyılda Osmanlı Devleti'nde açılan askeri okullarda gerçekleştirmiştir (Eriş, 2014: 593).

Osmanlı Devleti'nin XIX. yüzyılda sosyal ve idare alanında ortaya çıkan değişikliklerde Fransız etkileri görülmeye başlamıştır. Fransa'nın Avrupa siyasetinden avantaj sağlaması, Rusya ve Avusturya'ya karşı gösterdiği özel politik hareketler, askerlik alanında diğer devletlerden üstün olması Osmanlı devlet adamları ıslahat için Fransa'dan faydalanılmasının gerekliliğine inanmıştır (Yenişehirlioğlu, 1993: 58). Bu durum sonucunda Osmanlı Devleti Avrupa ile diplomatik temaslara geçmiş ve bunun sonucunda Avrupa'daki siyasi ve askeri ortamın tanınması hedeflenmiştir. Osmanlı Devleti ilk olarak 1720 yılında Fransa'da daimi olarak bir elçi görevlendirmiş daha sonra diğer Avrupa ülkelerinde elçilikler kurmuştur (Düzbakar, 2009: 184-186).

Devleti yıkılmaktan kurtarmak için girişilen askeri, siyasi ve ekonomik alandaki Batıya yönelik Osmanlı Devleti'nin çöküşü ile paralel bir süreç olarak düşünüldüğü için Batılılaşma kavramı her zaman olumsuz bir durumun göstergesi olarak tanımlanmıştır. Fakat bu durum sanatsal ve kültürel değişimleri de beraberinde getirerek çöküş devri olarak nitelendirilen yorumları az da olsa geride bıraktığını söylemek mümkündür (Hamadeh, 2010: 311).

III. Ahmed zamanındaki iki önemli gelişme Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma sürecinde ön plana çıkmıştır. Bunlardan ilki İbrahim Mütefferika'nın mülteci olarak Osmanlı İmparatorluğu'na gelmesi ve beraberinde matbaayı getirmesi, ikincisi ise Nişli Ahmet Ağa ile Yirmisekiz Mehmed Çelebi gibi devlet bünyesinde görevli kişilerin Avrupa hakkında bilgi edinmek için çeşitli başkentlere elçi olarak gönderilmeleridir (Gülenaz, 2011: 94).

Avrupa'nın doğu komşusu olan Osmanlı Devleti, 1715 yılında Paris'e Türk elçisi olarak giden Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'yi göndermiştir. Batı ile ilişkilerin kültürel düzeyde desteklenmesi amacı ile giden Çelebi Mehmed Efendi (Eyice, 1981: 166) kaldığı süre boyunca oradaki izlenimlerini ve fikirlerini içeren yazıları bir Sefaretnamede toplamıştır. Sefaretnamedeki bilgiler saray erkânlarının alışkanlıkları, sosyal yaşamları, zevklerin üzerinde bir takım etkileri olduğu o dönemde izlenilebilmektedir. Bu etkiler kısa süre içerisinde hayata geçirilmiş ve

birçok yabancı sanatçı mimar İstanbul'a davet edilmiştir. Böylece esas değişim mimari, sanat ve şehircilik alanlarında kendini göstermiştir (Atak, 2018: 61).

A. Arel, Osmanlıdaki Fransız etkisini ortaya koyabilmek için Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin notlarını incelemiş ve Saint-Cloud, Meudan, Versailles Trianon ve Marly sarayları ile ilgili olan notları şu şekilde anlatmıştır (Batur, 1985: 1043):

*Saint-Cloud:" ...hep iki tarafına dümdüz ulu ağaçlar dikilmiş yollardan geçtik, saraya vardık. Öyle güzel bir tertip temaşa eyledik ki tabir olunmaz. Odalarını birer birer seyir ve temaşa ettik. Sırma ile işlenmiş seccadelerle süslü bir sürü görülmemiş, ufak tefek kıymetli şeyler konmuş... Ondan sonra bahçe seyrine gittik. Evvela bir havuza geldik. Etrafı ulu ağaçlarla çevrili idi. Havuzun ortasında bir fiskiyesi mızraktan kalın su fişkırtır. Sual eyledim: Yüz elli kademe fırlarmış. (...) Bu fiskiyenin bütün diyarda benzeri yok diye haber verdiler. Ve bir havuz daha gördük ki yokuştan inişe doğru, nakışlı mermerlerden merdivenler etmişler. Su aktıkça basamaklar örtülmesataiyle yekpare sudan merdiven gibi görünür. Yer yer fiskiyeler koymuşlar, ejder ağızları koymuşlar.*

*Meudan: "Bir saray temaşa ettik ki, vasfı bir veçhile mümkün değil. Kısacası, sarayın mevki bir yüksek yerde olmakla cümle Paris şehrini temaşa ederdi. Gayet hoş makam idi."*

*Versailles: "Akşama yakın geldik. Gönüllere ferahlık veren bir saray ve canlara deva olan acayip düzen müşahede olundu ki güzellikleri dil ile anlatılmaz.*

*Önce bir mahalle götürdüler ki, güya başka bir daire. Birbirine uygun ağaçlarla dolu bir koru. Bunlar arasında düz sokaklar etmişler ki, cümlesi birbirine bağlı ve bunların her birleştiği yerde bir şadırvan ile bir havuz yapmışlar ve her bir şadırvanı da bir başka hayvan şeklinde tunçtan resmetmişler; sular anlardan fişkırtır...*

*Bunlara benzer daha nice havuzlar ve şadırvanlar var ki, her birinde bir başka" sanat göstermişler ki biri bir gayri bahçede görülmemiştir ve bu kadar havuzun ayaklarından bir nehir meydana gelmiş ve bu nehri haç şekline sokmuşlar. Bir sürü kayık var."*

*Trianon: "Bunun tertip tarzı kendine mahsus olup üçer, dörder kat bina ederlerken, bunu yalnız bir kat bina etmişler. Bahçesi dahi öyle tanzim olunmuş ki*

*tabiri mümkün değil. Bunda daha türlü türlü fıskiyeler ve şadırvanlar etmişler ki anlatılamaz''.*

*Marly: "Öyle süslü bir keyif yeri müşahede olmuştur ki misli yok. Bahçesinin tertip tarzı bence hepsine tercih olunur. Burada bulunan birbirine sarılmış ağaçları hiçbir yerde görmedik. Mesela iki tarafta olan ağaçların dallarını birbirine öyle asmışlar ki bir yeşil yüksek kemer peyda olmuş"* (Arel, 1975: 22-24).

Sefaretnamedeki aktarımlar sonucunda (Gülenaz, 2011: 94), Yirmisekiz Mehmed Çelebi Efendi'nin döndüğünde Fransız saray ve bahçeleriyle ilgili anlattıkları, Osmanlı Sarayı'nda büyük ilgi uyandırmıştır (İrepoğlu, 1986: 57). Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, 1722 yılında Kâğıthane Deresi kıyılarında o dönemin sultanı III. Ahmed için Sadâbâd Sarayı'nı yaptırmıştır (Batur, 1985: 1043). Fakat Kâğıthane ve İstanbul 'un çeşitli yerlerinde yaptırılmış olan Fransız rokoko mimarisinden esinlenmiş eserlerden hiçbiri, günümüze ulaşamamıştır. Değişen sivil mimaride Batılı bezemelere yer verilmiş fakat plan değişikliğine gidilmemiştir (Batur, 1985: 1043).

Fransa ile Osmanlı arasındaki diplomatik, ticari ve kültürel ilişkiler 1728 yılında İstanbul'a gelen Fransız elçisi Margius de Villeneuve zamanında daha da güçlenmiş, Fransız elçi, saraya mobilya, saat, değerli silahlar ve çeşitli sanayi ürünlerinden oluşan hediyeler getirmiştir (Kuban, 2007: 61-65). Batı sanatını ve özelliklerini yansıtan bu mallar, Batılı sanat üsluplarının küçük sanatlar yoluyla Osmanlı sanatına girmesini sağlamıştır (Altıntaş, 1992: 6).

Bu dönemde İstanbul'da bulunan yabancı elçiliklerin, Osmanlı kültür ve sanatına büyük etkileri olmuştur. Elçiliklerin başta resim olmak üzere, mimarlık, edebiyat, tiyatro dallarında, elçilerin beraberinde getirdikleri, çağırdıkları sanatçılarla oluşturdukları sanat ortamı, yerli sanatçıları da etkilemiştir. Bu yabancı sanatçıların birçoğu saraya da girmiş ve etkinliklerini sarayda da sürdürme imkânı bulmuşlardır (Altıntaş, 1992: 6).

Batı sanatı etkilerinin, hissedilmeye başladığı Lale Devri'nden itibaren sanatın her dalındaki yenilikleri (Cezar, 1988: 43-64) yönlendiren genelde saray çevresi olmuştur. İlk olarak İstanbul'da sultan saraylarında görülen, yabancı ve yerli sanatçıların yaptıkları bezemeler, giderek diğer bölgelerde de uygulanmış,

Osmanlı sanatına yeni giren barok ve rokoko üslupları yayılmaya başlamıştır (Kuban, 1994: 292).

Osmanlı Devleti gerileme sürecini yaşadığı bu dönemde, mimari alanda da yeniliklere açılma çabası göstermiştir. Lale Devri'nde bu yenilenme düşüncesinden en çok ve en hızlı etkilenen mimari alan olmuştur. Bununla beraber Osmanlı mimarisinin klasik döneminin kendi içindeki orantılı ve ölçülü bezemesi değişmiş, Batıdan gelen bezeme anlayışı benimsenerek kullanılmaya başlanmıştır (Derman, 1992: 33-43). Bu dönemde özellikle Batılı uygulamacılar, mimarlar ve mühendisler getirilmiştir. Türk sanatkârlara Fransız kökenli desenler ve uygulamalar ile rokoko ve barok sanat anlayışı tanıtılmıştır (Hatipoğlu, 2007: 136).

Vazo-sepet, içinde gölgeli boyanarak hacim kazanmış natüralist üslupta çiçekler; bükülmüş, kıvrılmış uzun sazyolu tarzı yapraklar, örgülü şerit kurdeleler bu dönemin bezeme anlayışı sonucunda ortaya çıkan yenilikler olmuştur. Tezyinata görülen bu yeni unsurlar, kitap bezemelerinde, dokunan kumaş ve döşemeliklerde ve kalem işi bezemelerinde artarak uygulanmışlardır. Böylelikle Batılılaşmanın getirdiği barok ve rokokonun sanat anlayışının benimsenmesiyle sonuçlanacak bir anlayış belirtisi oluşmuştur (Arel, 1975: 43-51).

Lale Devri'nin zemin hazırladığı Batılı üsluplar arasında yer alan barok, Avrupa sanatında önce ortaya çıkmış fakat Osmanlı sanatında varlık gösteren Batılı üslup rokoko olmuştur. Rokoko, barok üslubun eğrisel ve bitkisel hatlarından yararlanırken yine baroğun abartılı yoğunluğuna karşı daha sade bir özellik göstermektedir. Rokoko bezemede asimetrik motifler, iç bükey ve dış bükey eğriler, deniz kabuğu motifleri, kartuşlar ve akant yaprakları dikkat çekmektedir. İlk örneğini Mehmet Emin Ağa (1740) (Arel, 1975: 223-224) Sebil' inde veren rokoko (Kuban, 1988: 77). III. Selim döneminde zirve yaptığı bilinmektedir. Topkapı Sarayı Sofa Köşkü, III. Selim ve Mihrişah Valide Sultan Daireleri, Haliçte Aynalı Kavak Kasrı bu üslubu yansıtan örnekler arasındadır (Cezar, 1988: 46-47).

I. Mahmud'un (1730-1754) saltanatının ilk zamanlarında sanatta geçiş döneminin ilkelerinin yavaşça oturmaya başladığı görülmektedir. III. Ahmed devrinde kendini göstermeye başlayan su yapıları, vakıf ve hayırseverlerin desteği ile daha fazla inşa edilmiştir (Gündüz, 2022: 11). Bu dönemde, Avrupa'nın barok sanatı tüm dünyada olduğu gibi Asya kıtasında da kendini göstermiştir. Osmanlı



Devleti barok sanatını 1730-1805 yılları arasında Osmanlı sanatı içinde değerlendirmeye ve yabancı olan bu üslubun prensiplerini geliştirmeye başlamıştır (Aslanapa,1975: 108).

Bu dönemde yapılmış olan Bereketzâde Çeşmesi (1732), Saliha Sultan Sebili gibi su yapılarında ‘‘s’’ ve ‘‘c’’ kıvrımları ile deniz kabuğu gibi Batılı bezeme öğelerinin kullanımı görülmektedir. I. Mahmud dönemi mimarisinde klasik dönem mimarisinin simetrik düzeni yerini asimetrik düzene bırakmaya başlamıştır (Gürbüz, 2022: 11). III. Osman döneminde (1754-1757) yılları arasında, Batıya yönelim eleştirilmiş olsa da bu dönemde bezeme boyutunda kendini gösteren yenilikler yapıların cephelerinde ve yapısal elemanlarında görülmeye başlamıştır.

III. Mustafa (1757-1774) kendisinden önceki padişahlar gibi sanat ve inşaat faaliyetlerinden daha çok bilim ve teknik ile ilgilenen bir padişah olmuştur. III. Mustafa'nın kişisel yöneliminin olmaması hem de 1768 Rus Harbi'nin ekonomik ve siyasi sorunlarından dolayı Osmanlı mimari alanda daha fazla etkilenme yaşamamıştır. Bu duruma karşın yine de bu devrin önemli yapılar arasında yer alan Ayazma Camii ve Laleli Camii barok üslubun özelliklerini taşımaktadır. Barok özellikleri bu dönemde yerli mimarlar, Osmanlı mimari geleneklerine uygun formlara dönüştürüp özümsemişlerdir (Gürbüz, 2022: s.13).

I. Abdülhamid döneminde Avrupa'dan dış borç alma fikrinin ilk kez ortaya atıldığı sıkıntılı bir süreç olmuştur. Buna rağmen Batıya yönelim ve Fransa'ya duyulan hayranlık gitgide artmıştır. Yaşanan ekonomik sıkıntılara rağmen inşaatlara devam edilmiştir. Bu devirde Batılı bezemelerin arttığı hatta bunların konut mimarisine de yansıdığı görülmektedir. Padişahın sarayın dışında da hayatını devam ettirmesi, saray dışındaki konutların inşasına yol açmıştır. Beylerbeyi Camii'nde olduğu gibi bu dönem camilerinde hünkâr mahfili iç mekânla bağlantılı bir şekilde köşkle tasarlanmış ve saray dışında da padişah için bir yaşam alanı oluşturulmuştur (Halıcı, 2020: s.586).

Osmanlı Devleti 18. yüzyılın başından itibaren Batıyı tanımaya çalışmıştır. III. Selim döneminde Batıya sürekli elçi ve eğitim amacı ile İngiltere ve Fransa'ya gençler gönderilmiştir. Bunun sonucunda Fransızca başta olmak üzere yabancı dil öğrenimi yaygınlaşmıştır. Mimaride yapısal öge olmaktan çok bezeme öğeleri olarak karşımıza çıkan Batılı motifler önceleri yapıdan bağımsızken daha sonra

yapıyla bütünleşen bir tasarıma dönüşmüştür. Barok ve rokoko üslupların yerini ampir üsluba hazırlık dönemine bıraktığı bu dönemde tahrip edilen ve yıkılan birçok saray, köşk ve kasır onarılmıştır (Halıcı, 2020: 586).

Kabakçı Mustafa İsyanı ile III. Selim tahttan indirilerek yerine IV. Mustafa geçmiştir. 1807-1808 yılları arasında tahtta kalan IV. Mustafa döneminde yaşanan kargaşa ve sıkıntı içindeki bu süre içerisinde mimaride herhangi bir gelişme yaşanmamıştır. III. Selim'in uygulayamadığı reformları II. Mahmud (1808-1839, gerçekleştirmiş, eğitim alanında önemli adımlar atmıştır (Küçükbatır, 1989: 546-547). Bu dönemde Batıdan etkilenme doruğa ulaşmıştır. Batıya hayranlığın zirve yaptığı bu dönemin neticesinde sosyal ve kültürel zevklerde değişimler yaşanmıştır. Barok üslubun etkisi devam ederken ampir üslubu da kendini göstermeye başlamıştır. Ampir üslubun önemli yapılarından olan Nusretiye Camii (1826) ve Sultan Mahmud Türbesi (1839-1840) bu dönemde inşa edilmiştir (Gündüz, 2022: 12).

Batılılaşmanın en yoğun yaşandığı Abdülmecid (1839-1861) dönemi, devletin kurumsal anlamda Batılılaştığı dönemdir. Yabancı mimarların sayısının artmış olduğu bu dönemde barok ve rokokonun Türk mimarisinde yorumlanıp kendisine yer bulmasının yanında ampir üslubun kullanımı da artmıştır. Bu dönemde Batının saraylarını taklit edecek ölçüde yeni saraylar yapılmıştır. Daha önceki yıllarda padişahların zaman zaman kullandığı Topkapı Sarayı'nı sürekli olarak kullanmayı bırakan Abdülmecid, o dönemin en göz alıcı yapılarından olan Dolmabahçe Sarayı'nı inşa ettirmiştir. Küçüksu Kasrı (1856), Küçük Mecidiye Camii (1848), Dolmabahçe Camii (1853) ve Ortaköy Camii (1853) bu dönemde inşa edilmiştir (Hatipoğlu, 2007: 136-148).

Sanat hayatının zirve yaşadığı, müzik, resim, heykel sanatçılarının Avrupa'dan özel olarak getirildiği Abdülaziz (1861-1876) döneminde, Mülkiye Tıbbiyesi, Dar-ül Fünun-u Osmanî gibi eğitim kurumları açılmıştır. Osmanlı padişahları arasında yurt dışına çıkan ilk padişah olan Sultan Abdülaziz 1867'de Fransa'yı ziyaret ettiği esnada Batının yapılarını, kent düzenini ve yaşam tarzlarını yerinde inceleme fırsatı bulmuştur. Gezisi esnasında saraylardan etkilenen Abdülaziz, Batı saraylarının bir yansıması sayılan Beylerbeyi Sarayı (1865) ve Çırağan Sarayı (1874)'ni yaptırmıştır (Eyice, 1984: 285).

V. Murat'ın kısa süren saltanatının ardından tahta II. Abdülhamid (1876-1909) geçmiştir. Bu dönemde Eklektizmden sonra yerli mimarlar Batılı akımlardan sıyrılıp Türk mimarlığına yönelmişlerdir. Bunun neticesinde Türk Neo-Klasik dönem yaşanmıştır (Eyice, 1984: 285; Eyice, 1981: 163-190).

Avrupalılaştırmanın başlaması 17. yüzyılın sonunda kendini hissettirmiş olsa da 18. yüzyılın başında Lale Devri'nde geçiş yaşandıktan sonra kendini tam anlamıyla göstermiştir. İki asır boyunca padişahların şahsi yönelimleri ve İstanbul'a gelen gayrimüslim mimarlar, ressamalar, heykeltıraşlar ile Osmanlı sanatı, artık Batılı üslupların hâkim olduğu bir sanat anlayışına bürünmüştür (Gürbüz, 2022: 17).

18. yüzyılda başlayan Batılılaşma hareketleri XIX. yüzyılda hız kazanarak yol aldığı görülmektedir. XIX. yüzyılda padişahların Osmanlı Devleti'nin bir dünya devleti olduğunu ve Avrupa'nın bir parçası olduğunu ispatlama çabalarının devam ettiği görülmektedir. Osmanlı Devleti'nin XIX. yüzyılda, sanat ve mimarlık alanındaki değişimlerin hızla ilerlediği görülmektedir. Aynı yüzyılda Avrupa'da ise mimari alanda değişimler başlamıştır. Bu değişimin başında 1789 Fransız İhtilali ve 1764'te James Watt'ın buhar makinesini bulması gelmektedir. Fransız İhtilali beraberinde ahlakta, politikada ve dinde değişiklikler getirmiştir. Birçok alanda köklü değişikliklere sebep olan Fransız İhtilalinin sanata yansımaları köklü bir form arayışı ile başlamıştır. Mimarlar ve sanatçılar bu yeni dönemde üslup arayışlarına girmiş ve Rönesans döneminde olduğu gibi eskiye dönerek Antik Yunan mimarisini benimsemişlerdir (Yiğitpaşa, 2022: 242).

Neoklasik bağlantılı bu yeni üsluba Fransızlar "Empire" üslubu adını vermişlerdir. Empire üslubunun adı Napolyon'un Fransa'da kurmuş olduğu imparatorluktan gelmekte ve imparatorluk üslubu anlamına gelmektedir. Osmanlı sanatında XVIII. yüzyıl sonu XIX. ortalarına kadar sivil mimaride kullanılan bir üslup olmuştur (Eyice, 1981: 169).

Türk ampir dönemi III. Selim döneminde başlamış II. Mahmud'un saltanat yıllarında gelişmiş ve Abdülmecid tarafından da saltanatın devamlılığını sağlamıştır. Osmanlı sanatının yeni bir evrimini oluşturan bu yeni üslup aynı zamanda II. Mahmud (1808-1839) zamanında Batılılaşma yöneliminin belirtisi olarak görülmüştür (Hatipoğlu, 2007: 155).

Ampir mimarlığının temel sanat felsefesini yansıtan dekorasyon ve yerleştirme unsurları yabancı mimarlardan farklı olarak, klasik Osmanlı mimari geleneğini sürdüren Hassa Mimarlar Ocağı'nda yetişen mimarlar tarafından daha sade yorumlanmıştır. XVIII. yüzyıl sonunda Türk barok üslubu ile birlikte kullanılan bu üslup anlayışı, dünyadaki ampir üslubundan ayrı bir üslup anlayışı oluşturmaktadır. Bu nedenle birçok kaynakta Osmanlı-Türk ampiri olarak tanımlanmıştır (Aydın, 2012: 364).

XIX. yüzyılda Osmanlı mimarisinde geleneksel yapı detaylarında gevşeme yeniye kabullenme, XVIII. yüzyıl mimarisine göre arttığı görülmektedir. XIX. yüzyıldaki rahat sanat ortamı, kentlerde, dini mimari yapısı olan camilerde etkisini hissettirmiş ve klasik döneme göre daha küçük ölçekli yapılmıştır. Tek mekânlı, ana ibadet bölümü ve son cemaat yeri ile oluşturulan bu camiler mekân kurgusunda klasik geleneği devam ettirmişlerdir (Aslanapa, 2009: 695-703). Barok ve rokoko üslupta bitkisel motifler 19. yüzyılın sonlarında yerini gölgeli ve boyalı bereket boynuzu, kenger yaprakları, fiyonk ve antik vazolar gibi ampir motiflere bırakmıştır (Demirarslan, 2016: 155).

XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başlarında Batı etkisine karşı bir alternatif olarak milli akımlar ortaya çıkmıştır. Bu dönemde klasik motifler ve kalem işlerinden vazgeçilmiş, tavan ve kubbelerde yağlıboya ile geleneksel motifleri çağrıştıran motifler uygulanmıştır. Aksaray Valide Camii'nde ve Yıldız'daki Hamidiye Camii'nde bu bezemelere rastlamaktayız. XX. yüzyıl içerisinde kalem işi tezyinatta büyük bir hareketlilik yaşanmıştır. Bunlar yeni yapılan mimariyi tezyin etmekten çok eskilerin yenilenmesi şeklindedir. Fakat bunlar, birbirini benzeyen üslup bütünlüğü olmayan, sadece bir şeyler yapmak ve renklendirmek için yapılmış motifsiz ve amaçsız tezyinatlardır. Bu onarımlarda uygulama farklılıkları olduğundan dolayı tezyinatların hiçbir özelliği yoktur (Yılmaz, 1991: 288).

#### **4. BAROK ÜSLUP**

Barok, XVII. ve XVIII. yüzyıllarda Avrupa'da resim, heykel ve mimari benzeri tüm sanat dallarında etkili olan; genel olarak simetriye karşı asimetriyi, geometrik biçimlere karşı eğri biçimleri, durağanlığa karşı hareketi ön plana çıkaran bir tarzdır. Rönesans'ın gelişim gösteremediği, yeni bir üslup ortaya koyamadığı sürecin ardından ünlü sanatçıların tarzlarının ve eserlerinin taklit olarak ortaya

konulduğu sanat akımı kendini göstermiştir. Maniyerizm'in etkin olduğu dönemde yapıtların sanatçılar tarafından sürekli tekrara düşmesi, yeni bir akımın ortaya çıkmasına ortam hazırlamıştır (Bakır, 2003: 191).

17. ve 18 yüzyıllarda Avrupa'da resim, heykel ve mimari benzeri tüm sanat dallarında etkili olan barok (Atasoy, 1992: 83), 16. yüzyılda İtalya'da Rönesans ve Maniyerist dönemlerine tepki olarak doğduğu bilinmektedir. Barok kelimesi kökünü, Portekizce'deki "Barocco" ve İspanya'daki "Barucca" sözcüklerinden almıştır. Kelime anlamı "şekli bozulmuş inci" anlamına gelmektedir. İtalyan ressam Federigo Baroccio'nun soyadından geldiği sanılan barok üslup aynı zamanda gösterişli, abartılı ve kurallara aykırı anlamına da gelmektedir. XVIII. yüzyıl ortalarına kadar süren barok üslup mimariden iç mekâna, mobilyadan, resim ve heykele kadar tüm sanat dallarına yayılmıştır. İç mekânda abartılı hacim ve dekorlarla güç ve görkem etkisi yaratılmaya çalışılmıştır (Atasoy, 1985: 81).

Mutlakiyet devri sanatı olan barok, aşırı şaşalı tavrı ile gücü temsil etmektedir. Başlangıcında bir kilise mimarisi olarak ortaya çıkan barok, 16. yüzyılda İtalya'da ortaya çıkmıştır. Cizvitler için 1568 yılında inşasına başlanan Gesu Kilisesi, hareketli çizgileri ile barok üslubun ilk örneklerinden olmuş ve barokun temelini oluşturmuştur (Bakır, 2003: 191).

Cizvit papazları Roma barok sanatının yayılmasında büyük rol oynamışlardır. Barok üslupta tamamen yeni üsluplar ortaya atılmamış, mevcut formlar yeni bir anlayış şeklinde bir araya getirilmiştir (Atasoy, 1985: 35). Dengeli, ölçülü, akılcı ve baskıcı olan Rönesans bu yaradılışın bir yönü olmuştur. Bu yön, Rönesans güçten düşünce, aynı yaradılışın öbür yönünü coşkuyu, ölçsüzlüğü dile getiren baroku bulmuştur. Barok genellikle hareketi aramaktadır. Barok sanatçısı eserine kırık, zikzak, girintili çıkıntılı bir biçim vermek istediği halde, klasik Rönesans sanatçısı sadeliği, anlaşılabilirliği ararken barok sanatçısı, geçici anların yakalanmasını aramıştır. Barok resimde çizgilerin yerini renk geçişlerinin, açıklığın yerini ise belirsizliğin alması ve her şeyin gölge içinde boğulması bundandır (Üçer, 1988: 50).

Süslemeye kabarık ve şişkin biçimler, kuru ve geometrik Rönesans biçimlerin yerini almıştır. Dış yüzeyler dalgalanmaya başlamıştır. Üçgen biçimli alınlığın akıntıları sağ ve sol köşelere uzayacağı halde, küçülerek birbirine

dolanmıştır (Üçer, 1988: 50). Işık ve gölgenin yoğun kullanıldığı barok üslupta, büyük boyutlu tablolarla olduğu kadar, sarayların, kiliselerin ve diğer mimari yapıların duvarları resimlerle süslenmiştir. Resim mimariyi tamamlayan bir öge haline gelmiş, mimaride hiçbir dönemde olmadığı kadar çok süslemeye yer verilmiştir (Baysal, 2013: 58).

XVI. yüzyıl sonunda Avrupa’da ortaya çıkan ve XVIII. yüzyıl ortalarına kadar devamlılığını sürdüren bu üslup XVIII. yüzyıl sonrasında Osmanlı mimarisi ve sanatını da etkisi altına almıştır. III. Ahmet devrinden sonra yaygınlaşan ve XIX. yüzyıl başlarına kadar süren dönem içerisinde barok tarzda camiler, saraylar, çeşme ve sebiller yapılmıştır. Nuruosmaniye Camii, Ayazma Camii, Kurşunlu Camii, III. Ahmet Çeşmesi, Dolmabahçe Sarayı gibi yapılar barok üslubun örneklerindedir (Baysal, 2013: 58).

#### **4.1. Osmanlı Döneminde Barok Üslup**

XVIII. yüzyıl, Batı sanatı üsluplarının giderek Osmanlı sanatında benimsendiği bir yüzyıl olmuştur (Hatipoğlu, 2007: 148). Klasik dönemin ölçülü mimarisi ve sanat zevkini yansıtan bezeme üslubu, bu dönemde yerini yeni ve kendine oldukça yabancı bir üsluba bırakmıştır (Halıcı, 2020: 586). Lale Devri ile başlayan ve mimaride tamamen etkisini gösteren barok, Osmanlı nakkaşları tarafından yorumlanarak aktarıldığı için bu haline “Türk Barok’u” denilmiştir. Bu dönemde düz çizgiler yerini eğriselliğe bırakmıştır. Süslemelerde en çok volütler, çoklu sütunlar, kıvrım dallar, deniz kabuğu, akantus yaprakları kullanılmıştır (Gündüz, 2022: 8).

Batının sanat anlayışından ilk olarak etkilenen saray halkı olmuştur. Bu etkilenmenin sonucu olarak yaptırılan saray, köşk, kasır, cami, sebil, çeşme gibi yapılarda fazlaca barok etkisi görülmüş fakat bu etkinin mahalle ölçeğinde konut mimarisinde pek örneği bulunmamaktadır (Gündüz, 2022: 8). Türk Barok’unun en değerli örneklerini türbe ve sebillerde ortaya koyduğu gözlemlenmektedir. III. Osman’ın annesi için yaptırdığı Nuruosmaniye Külliyesi içinde yer alan Şehsuvar Sultan (Nûrullah) Türbesi (1755), Laleli Külliyesindeki III. Mustafa Türbesi (1763) ve II. Mahmud’un da annesi için yaptırmış olduğu Fatih Külliyesindeki Nakşidil Sultan Türbesi (1818) süsleme, dalgalı cephe, pencere kemeri gibi özellikleri ile Türk Barok’unun başlıca türbe örnekleridir (Batur, 1985: 1043).

Bu dönemde inşası yoğun olarak artan ve Batılılaşmanın etkili olduğu alanların ilk sırasında yer alan su mimarisi, çeşme ve sebillerin Türk Barok’unda önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir. Klasik formun dışına çıkan sebiller, kabartma motifler, barok üsluplu şebekeler, sivri olmayan yuvarlak ve kıvrımlı kemerlerle hareketlendirilmiştir (Eyice, 1981: 163-190). Azapkapı’daki Valide Sultan Çeşmesi (1733), Bâbı Âlî’deki Hacı Beşir Ağa Sebili (1745), Gülhane’deki I. Abdülhamid (Hamidiye) Sebili (1777) ve Eyüp’teki Mihrişah Valide Sultan Sebili (1795) bu dönem Türk Barok’u üsluplu sebillerine örnek verilmektedir (Eyice,1981: 163-190).

Dönemin çeşme, sebil, köşk gibi sivil mimari eserlerinde sadece süsleme anlamında değil, cephe ve plan gibi yapı anlamında da barok yansımalar görülmektedir. Bu durum dini eserlerde süslemeyi aşip yapı boyutuna ulaşmamış klasik şemalar büyük ölçüde korunmaya devam etmiştir. Bu yüzden her ne kadar barok üsluplu camiler denilse de bu yapılarda klasik Osmanlı mimarisinin izleri görülmektedir (Gündüz, 2022: 23).

XVIII. yüzyılda, geleneksel tezyinatın yerini alan duvar resimleri, figürsüz manzara resmi ve mimari tasvirlerden oluşmuştur (Okçuoğlu, 2000: 16). XIX. yüzyıl içerisinde erken dönem tezyinatında görülen minyatür resim karışımı bir anlayış bazı yapılarda duvarları süslemiştir. Minyatür tarzı bu resimler duvar resmi ile kalem işi arasında karma bir üslup olarak uygulanmıştır. Bu tasvirlerde İstanbul’un camileri, köprüleri, evleri, tren, buharlı gemi, Bayezid Kulesi, Haliç manzarası görülmektedir. Merzifon’daki Kara Mustafa Paşa Külliyesinin avlu şadırvanındaki kubbe içinde, kalem işini andıran ve halk resmi olarak da adlandırılan bu üsluptaki tasvirler “Zileli Emin” imzası taşımaktadır (Arık, 1975: 177-190). İlerleyen süreç içerisinde özenle seçilen, sarayda yetiştirilen nakkaş, tezhip sanatçıları ve ressamlar Klasik Osmanlı duvar resimlerini geliştirmişlerdir. Başkentte, Anadolu ve Balkanlar’da tüm sanatçılar resim sanatındaki yenilikleri duvar resimlerinde uygulamışlardır. Önceleri saray süsleme tekniği olarak gelişen bu teknik zamanla halk tarafından da benimsenerek halk sanatı haline gelmiştir (Demirarslan, 2016: 155).

Bu dönem minyatürlerinde, boya tabakaları incelmış, renk değerleri, perspektif ve ışık-gölge gibi Batı resim teknikleri uygulanmıştır. Devrin modasına uygun giysilerle saçını tarayan, müzik icra eden, çiçek tutan kadın figürleri gelişen yeni beğenin ürünü olmuştur (Hatipoğlu, 2007: 148).

Osmanlı barok sanatına giren bir diğer yenilik perspektifli manzara resimleri olmuştur. Bunlar duvar, ahşap ve tavan üzerine uygulanmıştır. Ancak bu yenilik barok ve rokokonun bir parçası olarak değil, Batıya açılmanın bir sonucu olarak değerlendirilmektedir. Bur resimlerin saraya yansması I. Abdülhamid dönemine denk gelmektedir (Cezar, 1988: 58).

Bu devirde anıtsal mimariden söz edilmezken yapılarda Batılı bezeme ve motiflerin arttığı görülmektedir. Sarayda bulunan en eski tarihli duvar resmi 1779 tarihli Gözdeler Dairesinin büyük odasında bulunmaktadır. Fakat saray dışında bulunan 1750 Kavafyan Yalısında ve 1768 tarihli Bursa Abdal mahallesinde bir evde bulunan manzara resimleri saraydan daha eski uygulamalar olduğu bilinmektedir (Cezar, 1988: 58).

Bu yüzyılın siyasi ve sosyal ortamında, Osmanlı Devleti kendi imgesini oluştururken yeniden yapılandırmayı denediği mimari oluşumunda, İstanbul'un en göze çarpan semtlerinde varlığını görünür hale getirdiği görülmektedir (Hamadeh, 2010: 14-29).

Türk sanatından, rokoko bezemeyi, barok ise mimariyi tanımlamak için kullanılsa da bu iki üslubu birbirinden ayırt etmek oldukça güçtür. Avrupa'da birbirine eklenen bu iki üslup Anadolu'da uygulamasında birbiri içinde kullanılmıştır (Kuban, 1998: 76).

Barok Anadolu'da bezemesel bir üslup olmaktan öteye geçememiştir. Mimari tasarımda ise dış kütle kompozisyonunda barok özellik, gösterişli bir plastr düzenlemesi, profil sistemlerinin zenginleştirilmesi ve özellikle profillerin kullanılması ile belirli noktalarda yoğunlaşmıştır (Eyice, 1981: 165; Kuban, 1958: 71-72).

Ayda Arel, barok sanatının dini mimari örnekleri dışında, sivil mimari eserlerine yansmasını Topkapı Sarayı'ndaki III. Osman Köşkü, Valide Sultan'ın Yatak Odası, Hünkâr Sofrası ve Fatih'teki Yusuf Efendi Çeşmesi'ni (1757) diğer örneklerden ayıran güçlü barok etkili yansımalarına değinerek ön plana çıkarmıştır. Bu yapıları Nuruosmaniye'ye benzer güçlü barok etkinin ürünleri olarak kabul etmiş ve bunları III. Osman dönemine tarihlemiştir (Arel, 1975: 59-61).

18. yüzyılda barok üslubun içe işleyici, dramatik etkisi giderek kaybolmuş yerini daha yumuşak bir üslup almıştır. Resimsel nitelikler zayıflamış; dekoratif



süslemeci bir işlev ön plana çıkmıştır. Bu dönemde inşa edilen saray ve köşklerin iç dekorasyonu ile mobilyaları da bu üslubu yansıtmaktadır (Yıldız, 2018: 2).

XIX. yüzyılda giderek artan Batı etkileri teknik açıdan da kendini göstermiştir. Özellikle yağlı boyanın kullanılması önemli bir yeniliktir. Bu duvar resimlerinde av sahneleri yer yer az da olsa figür tasvirleri, tek yapı (cami-konak) gibi konuları içermektedir. Kalamış Koyu, Göksu Çeşmesi, Topkapı Sarayı Harem Dairesi, Soma Hızır Bey Camii'nde bulunan resimler bu tekniğe örnek olarak gösterilmektedir (Rüçhan, 1999: 424).

## 5. GÜLŞEHİR İLÇESİ

Arabsun, Kızılırmak Nehri'nin güney bölgesinde, kuzey-güney yolu üzerinde bir yerleşme yeridir (Şekil 5.1). İsmi Arabsun'a ne zaman dönüştüğü açık değildir. 1530 yılında mezra olarak kaydedilmiş, zamanla önemini yitirmiş ve halkını kaybetmiştir. 1530 yılında Niğde Sancağı Ürgüp Kazası Uçhisar nahiyesinde 34 hane 28 hâsıl 2.426 olarak yazılmıştır. 1530 yılında yerleşim yerinin mezra olduğu ve burada aşiret mensuplarının yaşadığı anlaşılmaktadır. 1582 yılında Arabsun, Uçhisar nahiyesine bağlı bir köy olmuş ve kısa bir süre sonra Kayseri sancağına bağlı Yahyalı kazasından çıkarılarak Niğde'ye bağlanmıştır (Şafakçı, 2020: 152).

Tahrir yapılan tarihler köy sakinlerinin caba ve bennak olarak yazılmaları ekonomik olarak zayıf durumda olduklarını göstermektedir. Klasik köy görünümünde olan Arabsun köyünde, yapılan kayıtlara göre insanlar, daha çok tarım ve hayvancılıkla uğraşmışlardır. 18. yüzyılın ortalarına kadar köyde ekonomik bir ilerleme görülmediği gibi nüfusu da 50-60 hane civarında kaldığı bilinmektedir. Köydeki tek mimari yapı, Aşçıbaşı Süleyman Ağa tarafından yapılan, Kaya Camii olarak bilinen ibadethanedir. Karavezir Silahtar Mehmed Paşa köye bir cami, medrese, 15 ev, bir han, bir ekmekçi dükkânı, üç bakkal dükkânı, 21 demirci dükkânı, bir mahkeme ve altı çeşme yaptırmıştır. Bu yerlerin masraflarının karşılanabilmesi ve çalışanların maaşlarının ödenebilmesi için yaklaşık 82.000 akçelik vakıf kurmuştur. Arabsun sadrazamın yaptırdığı vakıflar sayesinde daha iyi bir duruma gelmiş ve sonrasında kaza olmuştur (Şafakçı, 2020: 153).

Vakıflar, köye büyük bir ekonomik güç kazandırmış, kaza merkezinde yeni mahalleler kurulmuş ve yeni insanlar yerleşmeye başlamıştır. Karavezir Silahtar

Mehmed Paşa köyün ismini değiştirip Gülşehir yapmıştır. 23 Ocak 1781 yılında Arabsun kaza olmuştur. Arapsun'un nüfusunun artması ile buraya kadı tayin edilerek kaza olmuştur. Daha sonra Arabsun olarak bilinen köy, Gülşehir kazası olarak tanınmaya başlanmıştır. Köyün kazaya dönüşmesinin birinci nedenlerinden biri Silahtar Mehmed Paşa'nın Gülşehir'de sadrazam olarak görev yapması olmuştur. İkinci nedeni ise köyünde vakıflar yaptırması ve bu vakıflar sayesinde yerleşim yerini şehre dönüştürmesidir. Üçüncü nedeni ise siyasi, fiziki ortamın hazırlanması ve iskân olmuştur. Bunlarla beraber kazaya kadı ataması yapılarak süreç tamamlanmıştır (şafakçı, 2020: 153).



*şekil 5.1. Gülşehir İlçesi, Genel Görünümü (Saçan, 2022).*

## **6. KARAVEZİR (SEYYİD MEHMED PAŞA) KÜLLİYESİ**

Karavezir Silahtar Seyyid Mehmed Paşa, I. Abdülhamid dönemi sadrazamlarından olup, I. Abdülhamid'in ilk yıllarında sultanın üzerinde etkili olan isimlerinden birisidir (Köşklü, 1999: 76).

Karavezir Mehmed Paşa, doğduğu Arabsun'un kaza olmasını sağlamış ve buraya adını taşıyan bir külliye yaptırmıştır. Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Külliyesi Gülşehir'de Cumhuriyet Meydanı üzerinde bulunmaktadır. Cami, medrese, hamam ve çeşmeden oluşan külliye'nin merkezinde cami, caminin kuzeydoğusunda medrese, kuzeyinde çeşme, batısında (yenilenen) şadırvan ve güneybatısında ayrı bir yerde hamamı bulunmaktadır. Külliye'nin iki yılda tamamlandığı, cami, şadırvan ve çeşme üzerinde bulunan kitabelerde 1193/1779, medresede bulunan kitabede ise 1194/1780 yılında yaptırıldığı anlaşılmaktadır.

Camiinin mimarı sekiz akçe yevmiye ile çalışan Ebubekir Veledi Halil Efendi olduğu bilinmektedir (Köşklü, 1999: 76).

## 6.1. Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii

### 6.1.1. Dış Cephe

Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii kare planlı olup iki renkli kesme ve silme taştan yapılmıştır. Tek kubbeli cami plânında kubbe, plâstırlar şeklinde çıkıntılarla dört sivri kemer ve köşelerde pandantifler ile beden duvarları üzerine oturtulmuştur (Şekil 6.1.1.1). Asıl halini günümüze kadar koruyan camiye halk arasında kurşunla kaplı olmasından dolayı Kurşunlu Camii' de denilmektedir.



*Şekil 6.1.1.1. Karavezir Camii, Genel Görünümü*

*(Saçan, 2022).*

Camiyi, üç kapılı çokgen planlı bir avlu kuşatmakta ve avluda üç ayrı giriş kapısı bulunmaktadır. İlk giriş kapısı doğu cephesinde, ikinci kapı güney cephesinde ve üçüncü kapı batı cephesinde bulunmaktadır. Doğu cephesinde bulunan giriş kapısı bir taç kapı görünümündedir. Güney cephesinde bulunan giriş kapısı daha küçük ölçekli ve süslemesizdir. Batı cephesinde bulunan giriş kapısı ise onarımlardan sonra açılmıştır.

Camiinin avlu duvarları ve kapılarda Gülşehir yöresine ait sarı ve beyaz kesme taş kullanılmıştır. Doğuda bulunan ana kapı, yuvarlak kemerli silme şeklinde iki çerçeve içine alınmış ve üzeri hafif dışa vurgulanan bir formdadır (Şekil 6.1.1.2.). Yanlara doğru genişleyen kapının kenarlarında mihrabiyelelere yer verilmiştir. Sade ve düzgün kesme taş yapılı kapının üzerinde bir ayet kitabesi bulunmaktadır (Şekil 6.1.1.3.).



*Şekil 6.1.1.2. Karavezir Cami, Doğu Kapısının  
(Saçan, 2022).*



*Şekil 6.1.1.3. Karavezir Camii, Doğu Kapısının  
Üzerinde Bulunan Kitabe (Saçan, 2022).*

Kitabe metni şu şekildedir;

Selâmun aleyküm, tibtüm, fedhulûhâ hâlidîn.

Zümer suresinin 73. Ayetinde geçmektedir (Köklükaya, 2024).

Anlamı; “Size selam olsun, tertemiz oldunuz, öyleyse ebedi kalmak üzere oraya (cennete) girin” şeklindedir (Köklükaya, 2024).

Yuvarlak kemerli, üst kısmı geniş bir saçak şeklinde olan güney kapısı daha küçük ölçülerde ele alınmıştır. Kapı kemerinin üst kısmında bir ayet kitabesi bulunmaktadır (Şekil 6.1.1.4), (Şekil 6.1.1.5).



*Şekil 6.1.1.4. Karavezir Camii, Güney Kapısı*

*(Saçan, 2022).*



*Şekil 6.1.1.5. Karavezir Camii, Güney Kapısı*

*Üzerinde Bulunan Kitabe (Saçan, 2022).*

Kitabe metni şu şekildedir: ‘‘Selâmun âleyküm bima sabertüm feni’me ukbeddâr’’. Ra’d Suresinin 24. Ayetinde geçmekte ve anlamı; ‘‘ Sabretmenize karşılık size selam olsun. (Dünya) yurdunun sonu ne güzeldir!’’ şeklindedir (Köklükaya, 2024).

Avlunun batı kanadında yer alan kapı, sokağa açılmaktadır. Orijinal olmayan kapı, 1968 yılında avlunun dış duvarlarına yapılan onarımlar sırasında yapılmıştır (Düzgün, 2022).

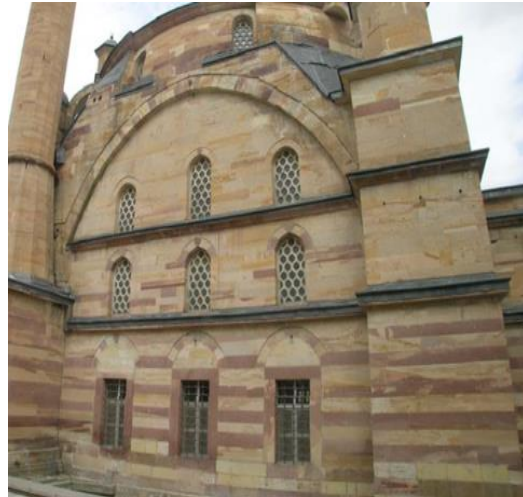
### **6.1.2. Pencereleler**

Camide doğu ve batı cephelerde dokuz adet pencere bulunmaktadır. Bu pencerelelerden üsttekiler, aynı düzeni paylaşacak şekilde üst üste ve simetrik olarak yerleştirilmiştir. Güney cepheye on beş adet pencere yerleştirilmiş ve bu

pencerelerin yedi tanesi beden duvarına yerleştirilmiştir (Şekil 6.1.2.1). Beden duvarına yerleştirilen pencerelerden dört tanesi çıkıntılı kısmın güney duvarına, iki tanesi doğu duvarına, iki tanesi de batı duvarına yerleştirilmiştir. Üst üste yerleştirilen üç sıra halindeki pencerelerden alttakiler boyuna dikdörtgen biçiminde, ikinci ve üçüncü sırada bulunan pencereler sivri kemerli ve alçı şebekelidir (Şekil 6.1.2.2), (Şekil 6.1.2.3.).



*Şekil 6.1.2.1. Karavezir Camii, Güney  
Cephesi (Saçan, 2022).*



*Şekil 6.1.2.2. Karavezir Camii, Batı  
Cephesi (Saçan, 2022).*



*Şekil 6.1.2.3. Karavezir Camii, Doğu Cephesi*

*(Saçan, 2022).*

Kubbe alt bölümünde dışa taşan bir kasmağa oturmuştur. Köşe kulelerinden kubbeye yönelen payanda kemerlerinin yukarı kısmına, üzeri kurşunla kaplı kubbeli küçük altıgen kuleler yapılmıştır. Kubbenin dört yönüne ikişerden sekiz adet pencere karnak duvarına yerleştirilmiştir ve bu pencereler alçı şebekelidir (Şekil 6.1.2.4).



*Şekil 6.1.2.4. Karavezir Camii, Güneybatı*

*Cephesi (Saçan, 2022).*

### 6.1.3. Minare

Caminin kuzeybatı köşesinde yer alan ve kaidesi batı cephesinden taşıntı yapan minare, tek şerefeli ve kesme taş örgülüdür (Şekil 6.1.3.1) Gövdesi çokgen planlı olan minarenin şerefe ve pabuç kısmı ikişer bileziğe sahiptir. Şerefe korkuluğu, mermer levhalardan yapılmıştır. Petek kısmı da gövde bölümünde olduğu gibi çokgen bir silmeyle sonuçlanmıştır.



*Şekil 6.1.3.1. Karavezir Camii. Minare (Anonim, 2024).*

Gövde kısmı ince ve uzun olan minarenin petek kısmının hemen altında testere dişi şeklinde gövdenin her yüzüne nişler yapılmıştır. Peteğin üst kısmına kurşun kaplı ahşap bir külah oturtulmuştur (Şekil 6.1.3.2).

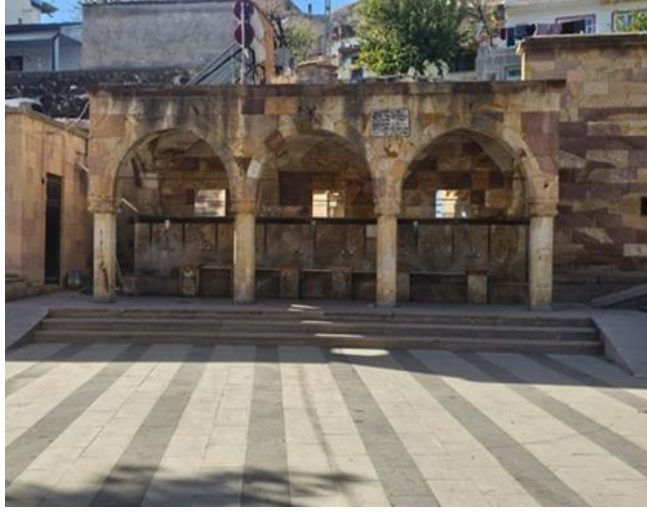


*Şekil 6.1.3.2. Minare Gövdesinde Bulunan  
Nişler (Saçan, 2022).*



#### 6.1.4. Şadırvan

Şadırvan, caminin batı cephesinde avluda yer almaktadır. Caminin ilk yapıldığı yıllarda caminin küçük bir şadırvanı varken, 1895 yılında eski şadırvan yıkılarak yerine bugünkü şadırvanı yapılmıştır (Şekil 6.1.4.1). Üç gözlü şadırvanın arka tarafı düz bir duvarla örtülmüştür. Şadırvanda altı musluk ve abdest alacak insanlara kolaylık sağlamak amaçlı altı tane tabureye yer verilmiştir (Şekil 6.1.4.2). Şadırvanın ön cephesinde altı beyitlik bir ayet kitabesi bulunmaktadır (Şekil 6.1.4.3), (Şekil 6.1.4.4).



*Şekil 6.1.4.1. Karavezir Camii, Şadırvan (Saçan, 2022).*



*Şekil 6.1.4.2. Karavezir Camii, Şadırvan Güney Cephe (Saçan, 2022).*



*Şekil 6.1.4.3. Karavezir Camii, Kitabe Detaylı*

*Görünüm (Saçan, 2022).*

Kitabe metni şu şekildedir;

Şehinşâh-ı muzaffer Hazret-i Abdülhamid Hânın. Cenâb-ı sadr-ı zî-şânı Skender-i merd-i dârâcâh Sümmiye müfahhar-ı âlem hîdîv-i mekremet sürûr. Müşîr-i ma'delet- bahşâ vezir-i merhamet-dergâh Harîs-i men benâ hubbi vatanla sevk idüb el-Hak. Bu dîlcû ayn-i sâfî kıldı icrâ fi sêbilillah Hüdâya sâhibü'l-hayrın kurûn it ömr-ü ikbâlin. Ki böyle tab'-ı pâki menba'il-hayrât ola bir gâh ider târihin işrâb-ı âdil ebu mısra'ı dil-cû. Gel iç dest-i Muhammeden su virdi Hak odur Allah Sevvedehû Veliyyüddin eminû'l-binâ. Min hicret-i eşref-i cemî'i'l-enbiyhâ 1194 (Köklükaya, 2024).

Kitabe metninin anlamı şu şekildedir;

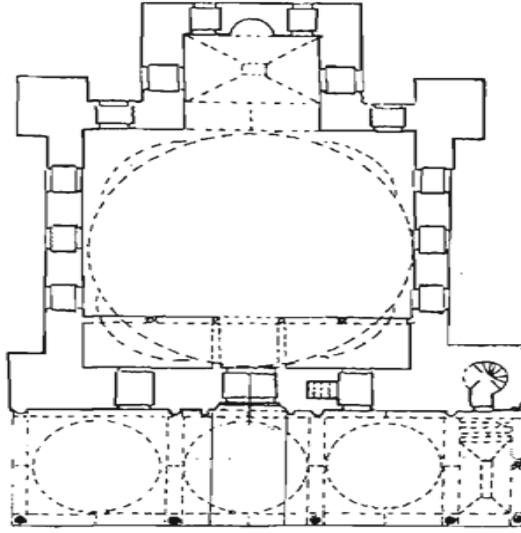
Padişahlar padişahı zaferler sahibi Abdülhamid'in kalbinin savaşı nadir kıymetli tarafı var ki, o kalp sesi çok kıymetli ve âlemin gururu diye isimlenmiş. Mamur olan en güzel yer, Rahman'ın tecelli ettiği dergâh onun sevgili vezir 'ide Hakka karşı edepli vatan sevgisi ile hırslı görevini tertemiz şekilde yerine getirdi. Allah'a karşı hayırlar yapan böylesine hakka tabi olan bir pala'nın (at'ın) durduğu yer hayırların fişkırdığı yerdir. Ki Allah'a ömrünün sonuna kadar bu hayır dolu yer olsun bu sevgili mısra tarihin adaletli akışına erişecektir. Gel Muhammed'i çeşmeden bir damla mahmur kalbinle iç! Onu hak olan ve Allah verdi! Onu bu din'in velisi emniyetli bir bina olarak Peygamberimizin hicretinden sonra 1194 (Miladi 1769) yaptı. Bu beyiti yazdı (Köklükaya, 2024).

### 6.1.5. Yapının Geçirdiği Onarımlar

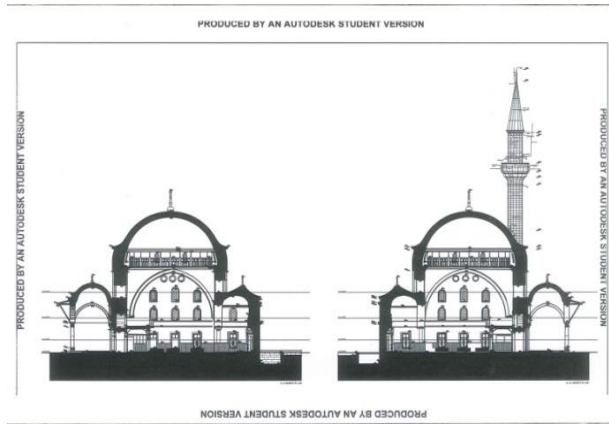
Asli halini günümüze kadar koruyan camide, 1954-1971 yılları arasında avlu duvarlarında, avlu kapısında, şadırvanda ve tuvaletlerde onarımlar yapılmıştır ve halen ibadete açıktır (Ekiz, 2006: 64).

### 6.1.6. Plan

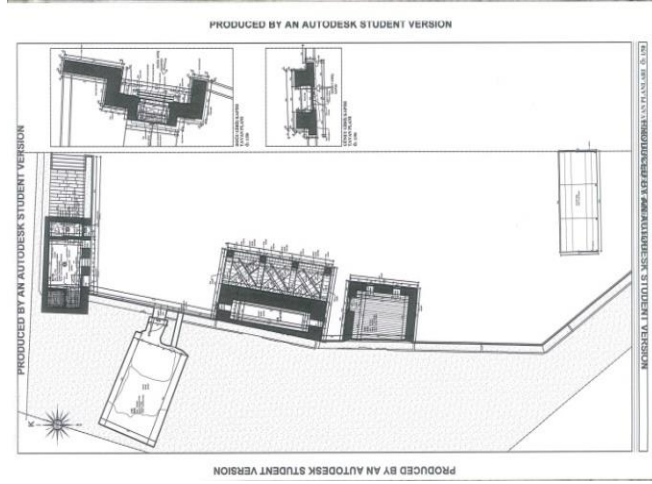
Plan olarak Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii Geç Osmanlı dönemi mimarisinin karakteristik örneklerinden birini teşkil etmektedir. Tek kubbeli ve kare planlı camiler grubuna girmektedir (Şekil 6.1.6.1), (Şekil 6.1.6.2), (Şekil 6.1.6.3), (Şekil 6.1.6.4), (Ekiz, 2006: 64).



Şekil 6.1.6.1. Karavezir Camii Planı (Köşklü, 1993).

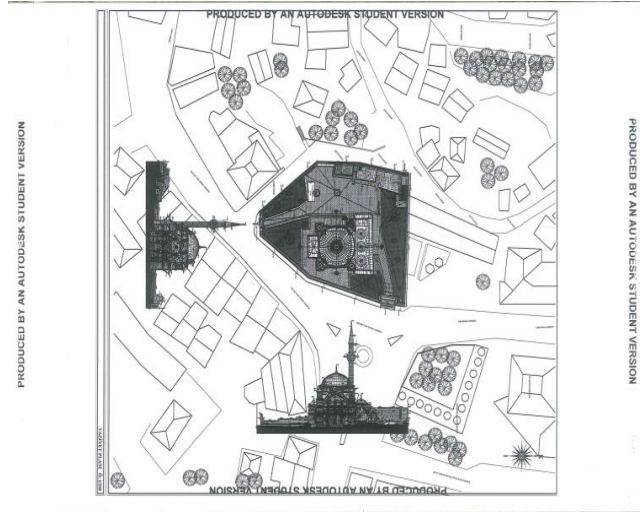


Şekil 6.1.6.2. Karavezir Camii Planı (V.G.M, 2024).



**Şekil 6.1.6.3. Karavezir Camii Giriş Kapısı Planı**

(V.G.M, 2024).



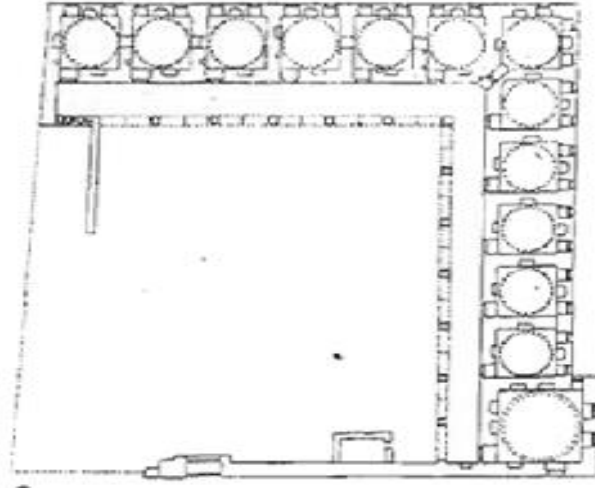
**Şekil 6.1.6.4. Karavezir Camii, Vaziyet Planı (V.G.M,2024).**

## 6.2. Medrese

Günümüzde kütüphane olarak kullanılan medrese, Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'nin kuzeydoğusunda bulunmaktadır (Şekil 6.2.1), (Şekil 6.2.2). Medresesinin doğu cephesinde küçük bir park bulunmaktadır.



*Şekil 6.2.1. Karavezir Medresesi, Genel Görünümü (Saçan, 2022).*



*Şekil 6.2.2. Karavezir Medrese Planı (VGM, 2024).*

Avlu kapısının üst kısmına yerleştirilmiş, sülüs hatlı kitabe kaydına göre, Sultan I. Abdülhamit zamanında Karavezir Silahtar Seyyid Mehmed Paşa tarafından H.1194 M. 1780 yılında yaptırıldığı ve edinilen bilgilere göre 1962/63 ile 1964/65 yıllarında kısmen bir onarım geçirdiği bilinmektedir (Şekil 6.2.3). Eser günümüzde kütüphane olarak kullanılmaktadır.

Kitabe metni şu şekildedir;

Cenab-ı sadr-ı sikenderu zamîru dâra'dar. Şümül-i feyzi adâsî cihâna meşrebeh. Müşîru Mekremet aver, semmiye fahri Rusül ki Nîki fikreti saibü Hemîşe Miskabe. Bu dârı Neşri güzel yaptı. Rahmetenlillah. Lebbeyke ameli ve

neşri Veffeqa galabca. Size yazılsaki babe ımâdü tarihi. Makamı ilmi Mekarim tamamı matlabca. Nammegahü Veliyyüd-din Müteferrigai dergâhı âlî ve emînül binâ 1194 min hicreti men hulika'l arza ves sema (Köklükaya, 2024).

Kitabenin anlamı şu şekildedir;

O (Hz. Muhammed) kalbinin tarafı ve yüreğinin güzelliği, değer en zengin olandır. Onun meşrebinin Fevzi bütün cihanı kaplar. Onun sahip olduğu makamın asaleti: “Nebilerin en şerefli” ünvanıdır. Bu iyilik fikrinin düşüncesinin (medrese yapma fikri) sahibi. Bu eseri, bu evi Allah'ın Rahmetine vesile olması niyetiyle güzelce yaptı. Bu ameli bu eseri kabul buyur ya rabbi! Muvaffak et ya rabbi! Sizler için kapısının direğinin üzerine tarihi yazılsa. Matlubumuz (istediğimiz) ilim makamı ve keremlerin tamamıdır. Din'in velisi bu emniyetli binayı yüce olan dergâh'a bağışladı. Uğruna yerlerin ve göklerin yaratıldığı Nebî'nin hicretinden sonra 1194 senesinde (yapılmış ve medreseye bağışlanmıştır), (Köklükaya, 2024).



*Şekil 6.2.3. Karavezir Medresesi, Giriş Kapısının*

*Üzerinde Bulunan Kitabe (Saçan, 2022).*

Medrese sekiz akçe yevmiye ile çalışan Ebubekir Veledi Halil Efendi'ye I. Abdülhamid tarafından yaptırılmıştır (Köşklü, 1999: 76). Medrese dikdörtgen planlı olup, kuzeydoğu kenarları boyunca sıralanan kubbeli on iki hücreden ve bir de kütüphaneden meydana gelmektedir. Medreseye güney cephede bulunan yuvarlak kemerli bir kapı ile girilmektedir.

Hücrenin ilki kütüphane bölümüdür. Medreselerin odaları, avlunun kuzey ve batı kısımlarına “L” şeması oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Odaların benzer plan özelliklerine sahip olmakla beraber kütüphane mekânı daha büyük ölçülerdedir. Doğu kanadına doğru taşıntılı kütüphane kare planlı ve kübik gövdelidir. Avlu duvarları, düz bir şerit ile sınırlı ve beşik çatı biçimindeki harpuşta ile sonlanmıştır. Batıya doğru yönelen duvar bölümünde avlu kapısı yer almaktadır. İnşa malzemesi, avlu duvarları da dâhil iki renkli düzgün kesme taştır. Revak kemer araları sonradan camekânla kapatılmış olan medresenin, beden duvarları silmeli saçak bir korniş ile kapatılmıştır. Revak bölümünde bulunan cepheler hariç, tüm cepheler üç kademeli bir görünüme sahiptir (Şekil 5.2.5).



*Şekil 6.2.4. Karavezir Medresesi, Revak Bölümü (Saçan, 2022).*

İç mekân duvarları sıvayla kapatılan medresede, kesin bir bilgi olmamakla beraber dış cephe duvarlarında da aynı cins malzeme kullanılmıştır (Şekil 6.2.5).



*Şekil 6.2.5. Karavezir Medresesi, Kütüphane*

*Bölümü (Saçan, 2022).*

Doğu cephesinde hafif taşıntı yapan kütüphane kare planlı ve kübik gövdelidir. Bu mekânların hepsi pandantif geçişli, sekizgen planlı prizmal kasnaklara oturmuş kubbelerle örtülmüştür ve kubbelerin aralarında sekizgen kesitli külahlı bacalar görülmektedir (Şekil 6.2.6).



*Şekil 6.2.6. Karavezir Medresesi, Genel Görünümü (V.G.M, 2024).*

### **6.2.1. Pencereleler**

Medresenin doğu cephesinden kuzeye doğru gidildikçe zeminden yüksekliği artan on iki adet (Şekil 6.2.1.1.), kuzey cepheden batıya doğru gidildikçe aynı şekilde yükselen on üç adet pencere bulunmaktadır (Şekil 6.2.1.2.), (Ekiz, 2006: 78). Boyuna dikdörtgen formunda olan pencerelerin tamamı açıklıklarına uygun birer ahşap çerçeve ve duvar örgüsünden oluşan sövelere, uçları saplanarak birbirine bağlanan yatay ve düşey konumlu demir çubuklardan imal edilmiş şebekelere sahiptir (Şekil 6.2.1.3), (Şekil 6.2.1.4). Revaklı kısım medresenin planına uygun olarak “L” biçiminde yerleştirilmiştir.



*Şekil 6.2.1.1. Kuzey Cephe Pencereleleri (Saçan, 2022).*





*Şekil 6.2.1.2. Karavezir Medresesi, Güney Cephe Pencereleeri  
(Saçan, 2022).*



*Şekil 6.2.1.3. Karavezir Medresesi, Pencereleer (Saçan, 2022).*



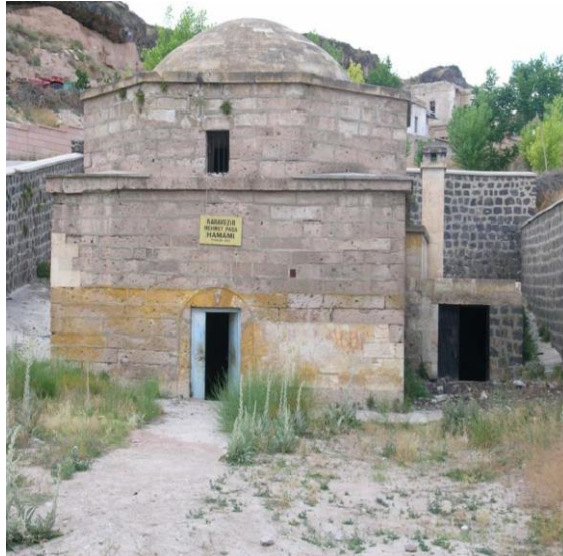
*Şekil 6.2.1.4. Karavezir Medresesi, Pencereleerleer Detaylı  
Görünüümü (Saçan, 2022).*

Medresenin içinde ve dışında süslemelere yer verilmemiştir. Medrese 1962 yılından beri kütüphane olarak hizmet vermektedir (Ekiz, 2006: 78).

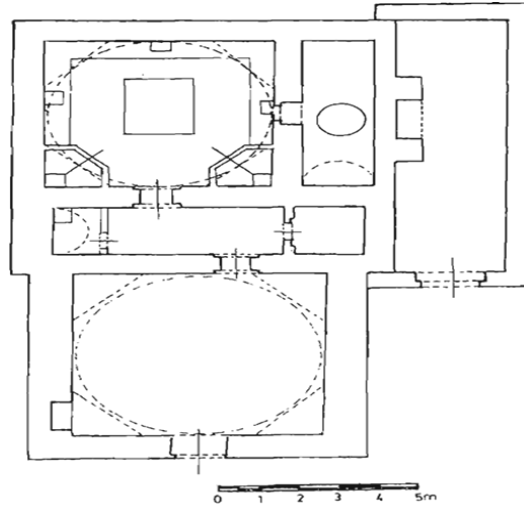
### 6.3. Hamam

Karavezir Camiinin güney batısında, Çayır Mahallesi Kutlu sokakta bulunmaktadır (Şekil 6.3.1), (Şekil 6.3.2). Hamam, güneydoğu yönünde dikdörtgen ve meyilli bir arazinin üzerine yerleştirilmiştir. Üzerinde herhangi bir kitabe bulunmayan eserin inşa tarihi, banisi ve mimarı hakkında herhangi bir belge ya da bilgiye ulaşılamamıştır. İlçedeki cami, medrese, çeşme ve hamamı yaptırdığı bilinen I. Abdülhamid'in sadrazamlarından Karavezir Silahtar Seyyid Mehmed Paşa'nın bu eserlerle ilgili vakfiyesinde bahsedilmemesi ile beraber; hamamın bu binalara yakın konumda olması ve dönemsel özelliklerin benzerliği göz önüne alınarak aynı kişi tarafından yaptırıldığı kabul edilmektedir (Ekiz, 2006: 78).

Eser asıl halini korumakla beraber, eserin iç mekânında ve dış duvarlarında bazı tamirat ve tadilatlar yapılmıştır. Günümüzde terk edilmiş olan bina kullanılmamaktadır. Tek fonksiyonlu olarak inşa edilen hamama giriş, güneyde bulunan dikdörtgen bir kapı ile sağlanmaktadır. Kapının üst kısmı yuvarlak basık bir kemer, yanları yüzeysel bir silme ile sınırlıdır (Şekil 6.3.3). Hamamın, soyunmalık, ılıkılık, sıcaklık mekânları, güneydoğudan kuzeybatıya doğru sıralanmaktadır (Ekiz, 2006: 82).



Şekil 6.3.1. Karavezir Hamamı (Ekiz, 2006).



Şekil 6.3.2. Karavezir Hamamı, Planı (Köşklü,1993).



Şekil 6.3.3. Karavezir Hamamı, Giriş Kapısı. (Saçan, 2022).

### 6.3.1. Soyunmalık Bölümü

Soyunmalık bölümü kare planlı kübik bir hacme sahiptir. Üst kısmı sekizgen prizmal bir kasnağa oturan taş bir kubbe ile örtülüdür. Kubbe eteği hafif girintili ve dar bir kademe halindedir. Kubbeye geçiş tromplarla sağlanmıştır. Kasnak kısmında iki pencere bulunmaktadır. Bunlardan biri güneydoğu yönünde diğer pencere ise kuzeydoğu yönündedir. Sıva ile kaplanmış, sarı renkte badana yapılmış duvarlarda herhangi bir süsleme bulunmamaktadır (Şekil 6.3.1.1), (Ekiz, 2006: s.83).



*Şekil 6.3.1.1. Karavezir Hamamı, Soyunmalık Bölümü (Ekiz,2006).*

### **6.3.2. Ilıklık Bölümü**

Ilıklık kısmı dikdörtgen planlı ve takviye kemerleri ile üç bölüme ayrılarak desteklenen bir beşik tonozla örtülüdür. Tonoz sırtında, dört tane orta bölüme, iki tanesi usturalık, iki tanesi tuvalet mekânlarının yukarı kısmına gelecek şekilde kesitli künkler yerleştirilerek toplamda sekiz adet, ışık deliği açılmıştır. Soğukluk bölümünden yuvarlak kemerli bir kapı ile ılıklığa geçiş sağlanmaktadır. (Şekil 6.3.2.1). İki yanı dikdörtgen bir hol şeklinde olan bu bölüm yanlarda tuvalet ve usturalık kısmından oluşmaktadır (Ekiz, 2006: 83).



*Şekil 6.3.2.1. Karavezir Hamamı, Ilıklık Bölümü (Ekiz, 2006).*

### 6.3.3. Sıcaklık Bölümü

Ilıklık kısmından sonra sıcaklığa girilmektedir. Kare planlı bu bölümün üzeri kubbe ile örtülüdür (Şekil 6.3.3.1.). Giriş kapısının bulunduğu duvarın iki köşesinde sıcaklığa ait birer yıkanma odası bulunmaktadır. Soğukluk kısmında olduğu gibi kubbeye geçiş burada da tromplarla sağlanmıştır (Köşklü, 1993: 71). İnşa malzemesi olarak çoğunlukla düzgün kesme taş, az miktarda mermer ve çok az da tuğla kullanılmıştır. Merkeze yerleştirilen göbek taşı, tamamen mermer levhalarla kaplanmış büyük boyutlu, dikdörtgen bir gövdeye sahiptir. Genel olarak taş kullanımı, beden duvarlarında, kubbelerde, geçiş elemanları, tonozlar, kemerler ve su haznesinde kullanılmıştır. Zemin kaplamasında mermer, külhan ağzında bir miktar tuğla kullanılmıştır. Sıcaklık ve soyunmalık bölümünün kütleleri birbirine benzer görünüme sahiptir (Ekiz, 2006: 84).



Şekil 6.3.3.1. Karavezir Hamamı, Sıcaklık Bölümü (Ekiz, 2006).

Medresede olduğu gibi hamamın iç ve dış mimarisinde süslemelere yer verilmemiştir. Yapı malzemesinde iki renkli kesme taş kullanılmıştır. Yakın tarihte restore edilmiş ve günümüzde kullanılmamaktadır.

### 6.4. Çeşme

Karavezir Camii'nin kuzeyinde yer almaktadır. Önceden Tuz Köyü yolu üzerindeyken cami ve medresenin yakınına getirilmiştir. Halk arasında baş çeşme olarak da bilinmektedir (Şekil 6.4.1), (Şekil 6.4.2), (Ekiz, 2006: 84).



*Şekil 6.4.1. Karavezir Çeşmesi (Şaşmaz, 2019).*



*Şekil 6.4.2. Karavezir Çeşmesi (Saçan, 2022).*

Çeşmenin üzerinde bulunan kitabeye göre 1193 H.-1779 M. yılında yapılmıştır (Şekil 6.4.3). Kitabe metni şu şekildedir;

Hazret-i Sadr-ı mükerrerimin Mehrâ Seyyidin zatı asaf kudsi sıfat-i. Cüd ve ihsan-iyle ol himmetin. Aktı bu nev-i çeşmeden avni firat. Şark ve garbe ola fermanı revan. Raşha'dan şerr-i siper ola bulanmaz mübarek. Gel suyun iç Lutfi oku tarihini. Oldu car-i çeşme aynül hayat (Köklükaya, 2024).

Kitabe metninin anlamı şu şekildedir;

Kıymetli ve iyiliksever yüreği, Erdemli zâtı temiz olan sıfat ile o insanın imkânları ile ihsanı ve yardımı ile bu çeşmeden firat nehri aktı. Doğu ve batıya

ferman gitsin ki; bir damlası şerlere siper olup bulunmayan mübarek su'dur. Gel suyunu lütufla iç ve tarihini oku ki; akıcı bir çeşme hayatın özüdür (Köklükaya, 2024).

Çeşme Karavezir Silahtar Seyyid Mehmet Paşa tarafından yaptırılmıştır. Lütfi isimli bir ustanın eseri olduğu Karavezir Silahtar Seyyid Mehmet Paşa vakfiyesinde kayıtlıdır (Köşklü, 1993: 72).



*Şekil 6.4.3. Karavezir Çeşmesinde Bulunan Kitabe (Saçan, 2022).*

## BÖLÜM II

### 2. KAVRAMSAL / KURAMSAL AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ LİTERATÜR

#### 2.1. Kaynak Araştırması

Aslanapa (1996), “Türk Sanatı” adlı kitabında, İslam sanatı içinde Türk sanatının yerini açıklamış, XVI. yüzyıldan itibaren mimari ve diğer sanatlarda yaratılan eserleri ve üslup özelliklerini ele almıştır.

Balcı (2018), “Konya Şerafeddin Camii Kalem işi Tezyinatı” adlı yüksek lisans tezinde, Türk kalem işi sanatının tarihçesine, kalem işi teknikleri ve kalem işinde kullanılan malzemelere yer vermiştir.

Baysal (2013), “Edirne Osmanlı Erken Dönem Camileri Kalem işi Örnekleri ve Analizleri” doktora tezinde, Osmanlı Erken Dönem tezyinatı ile ilgili genel bilgiler vermiştir. Osmanlı Döneminde Batının etkisi ile gelen yenilikleri açıklamış ve fotoğraflarla desteklemiştir.

Çoruhlu (2005), “Erken Devir Türk Sanatı” adlı kitabında, İç Asya’da Türk sanatının doğuşu ve gelişmesiyle ilgili genel bilgiler vermiştir. İslamiyet öncesi Türk sanatına dair temel bilgileri açıklamıştır.

Demirarslan (2016), “19. yüzyıl Osmanlı Dini Mimarisinde Duvar Resim Sanatı: Balkanlarda Kardelen Cami Örneği” adlı araştırmasında Türk-İslam mimarisinin önemli estetik unsurlarından biri olan kalem işi süslemelerinin önemini vurgulamış ve tarihsel sürecini kaleme almıştır. Osmanlı mimarisinde özellikle Batılılaşmanın etkisiyle gelişen ve değişen kalem işi süslemesiyle ilgili genel veriler sunmuştur.

Demiriz (1979), “Osmanlı Mimarisinde Süsleme” adlı kitabında, Osmanlı Devleti’nin 14. ve 15. yüzyıllardaki tarihini ve çevresindeki devletler ile olan ilişkilerinden söz etmiştir. Osmanlı beyliğinin, ilk çağlarındaki sanatın nasıl bir ortamda doğduğu ile ilgili araştırmalarda bulunmuş ve sanatın daha iyi anlaşılabilmesini sağlamak için genel bilgiler vermiştir.

Durak – Gök (2022), “19. Yüzyıl Osmanlı Mimarisi süsleme sanatında kullanılan malzeme teknik özellikler: Bursa Emir Sultan Cami Örneği” adlı



araştırmasında, Türk süsleme sanatında kullanılan teknik ve kullanılan motifler sınıflandırılmış bu motiflerle ilgili örneklere yer vermiştir.

Erarslan (2021), “Antik Revivalizm. Osmanlı Mimarlığında Ampir Üslubu” adlı araştırmasında, Osmanlı mimarlığındaki Batılılaşmanın etkilerine yer vermiştir. Yenileşme ile değişen üslup özellikleriyle ilgili açıklamalarda bulunmuş ve ampir üslubu ile ilgili genel bilgiler vermiştir.

Erarslan (2020), “Osmanlı Barok Mimarisi; Türk Baroğu” makalesinde, Osmanlı Döneminde Batının etkisiyle değişen sanat ortamı hakkında genel bilgiler vermiştir. Lale Devri ile başlayan Batı etkilerini örneklerle açıklamıştır.

Ekiz (2006), “Nevşehir’de Türk Dönemi Mimari Eserleri” aldı doktora tezinde, Nevşehir ve Gülşehir merkezleri ve köylerindeki Türk mimari eserlerinin tamamını ayrıntılı bir şekilde tanıtmayı ve Türk sanatındaki yerlerini belirlemeyi amaçlamıştır. Gülşehir Karavezir Seyyid Mehmet Paşa Camii’ni kare planlı camiler grubunda inceleyerek mimari ve süsleme özelliklerini açıklamıştır.

Gürbüz (2022), “Aziziye Camii’nin Batılılaşma Dönemi Osmanlı Camileri Arasındaki Yeri” tezinde, Aziziye Camii’nin inşa edildiği dönem ve dönemin mimarisine zemin hazırlayan unsurlar, Batılılaşma dönemi ve bu dönemin mimariye etkileri ile ilgili genel bilgiler vermiştir.

Halıcı – Yurttaş (2022), “Barok-Rokoko Üsluplarının Mimari Süslemedeki Gücü” adlı araştırmasında; Avrupa’da ortaya çıkan barok ve rokoko üsluplarının sanat üzerindeki etkilerini değerlendirmiştir. İki üslubun süslemede uyguladığı motiflerin biçimsel varyasyonları ve bu üslupların mimari düzendeki süsleme fonksiyonlarının değişimini ayrıntılı şekilde ele almıştır.

Halıcı (2020), “XVIII-XX. Yüzyılda Osmanlı Sanat Ortamı” araştırmasında Osmanlı Devleti’nin bu dönemde yaşamış olduğu siyasal, kültürel, ekonomik ve teknik değişimleri ile ilgili bilgiler vermiştir.

Hatipoğlu (2007), “XIX. Osmanlı Camilerinde Kalem işi Tezyinatı” adlı doktora tezinde, bu dönemde inşa edilmiş camilerin yanı sıra, kalem işi bezemeleri yenilenmiş daha eski tarihli camileri konu kapsamına almıştır. Camilerde yer alan ve dönemin özelliğini yansıtan süslemeler, motif, desen, renk, üslup ve teknik bakımından incelemiştir.

Kaya (2022),”Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarisinde Kalem işi Bezemeli Bir Yapı: Bilecik Kasımlar Köyü Camisi” araştırmasında, ahşap ve sıva üzerine uygulanan kalem işi bezemelerini ele almıştır.

Köşklü (1993), “I. Abdülhamid Dönemi (1774 – 1789) Osmanlı Dini Mimarisi” adlı çalışmasında, I. Abdülhamid döneminin dini yapılarına değinmiş ve dönem içerisindeki yerlerini değerlendirmiştir. Çalışmasında incelediği yapılara ait kitabe okunuşlarını çeşitli kaynaklardan alıntılamış okunuş hatalarını düzeltmeye çalışmıştır. Karavezir Mehmed Paşa Camii’ni fotoğraflarla belgelemiş, mimari ve süsleme özellikleri hakkında önemli bilgiler vermiştir.

Karaca (2017), ”Burdur ve Çevresinde Bulunan Camilerin Ahşap Üzerine Kalem işi Süslemeleri” adlı yüksek lisans tezinde, Burdur ve çevresinde bulunan camilerin ahşap üstü kalem işi süslemelerini detaylı bir şekilde incelemiştir. Çalışmasında camilerde yer alan ve döneminin özelliğini yansıtan ahşap üstü kalem işi süslemeler, kompozisyon ve teknik bakımdan incelemiş ve üzerinde genel bir değerlendirme yapmıştır.

Kuban (2007), “Osmanlı Mimarisi” adlı kitabında, Osmanlı Dönemi ve Osmanlı Dönemi’nde Batının etkisiyle değişen kültür ve sanat ortamı ile ilgili genel bilgilere yer vermiştir.

Üçer (1988), “Klasik, Barok, Rokoko, Ampir Kalem işi Üslupları” yüksek lisans tezinde, kalem işi sanatını genel bilgilerle açıklamıştır. Klasik, barok, rokoko ve ampir kalem işi üslubuna ait camileri örneklerle açıklamıştır.

Yıldızoğlu (2019), “İstanbul Rüstem Paşa Camii İç Mekân Kalem işi Süslemeleri” adlı araştırmasında, 16. yüzyıl Osmanlı cami mimarisinin temel özelliklerinden ve Mimar Sinan’ın tezyinat anlayışından söz etmiştir. Rüstem Paşa Camii’nin plan ve mimari özellikleri üzerinde durmuştur. Yazar çalışmasında klasik dönem kalem işi süslemeleri ile Rüstem Paşa Camii’nin kalem işi süslemelerini karşılaştırmıştır. Yapının kalem işi süslemelerinin devrinin özelliklerini ne derece yansıttığını tespit etmeye çalışmıştır.

## BÖLÜM III

### 3. YÖNTEM

Bu çalışmada, literatür tarama ve yerinde belgeleme yöntemlerinden yararlanılmıştır. Ekim 2022 tarihinde Kayseri Vakıflar Bölge Müdürlüğüne Gülşehir ilçesinde bulunan, Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'nin araştırılması için başvuru yapılmıştır. Vakıflar Bölge Müdürlüğünden gerekli izinler alındıktan sonra Gülşehir ilçesi ziyaret edilerek Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'nde genel bir araştırma ve gözlem yapılmıştır. Camide görevli Uzm. İmam-Hatibi Hafız Hüseyin DÜZGÜN hoca ile görüşmeler yapılmış ve edinilen bilgiler tez çalışmasına aktarılmıştır. Ziyaret sırasında caminin iç mekân süslemeleri ve dış mekânın detaylı fotoğrafları çekilmiştir. Eylül 2022 tarihinden itibaren tez yapılmaya başlanmış ve Şubat 2024 tarihinden itibaren Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii süslemeleri illüstratör programında çizilmiştir. Camii süslemeleri tek tek incelenerek fotoğraflama ve çizim yoluyla belgelenmiştir.

#### 3.1 ARAŞTIRMANIN DESENİ/MODELİ

Bu araştırma bir alan araştırmasıdır. Araştırma, Nevşehir'in Gülşehir İlçesinde, Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Külliyesi görevlileri ile görüşmeler ile gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın materyalini; Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'nin iç mekânında bulunan kalem işi süslemelerinin fotoğrafları ve çizimleri, eserle ilgili yazılı ve görsel kaynaklar oluşturmaktadır.

Konu ile ilgili detaylı literatür taraması yapılmıştır. Alan araştırması kapsamında Gülşehir ilçesinde bulunan Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Külliyesine bağlı camii, çeşme ve hamamı ziyaret edilerek, külliye bulunan görevliler ile yüz yüze görüşmeler gerçekleştirilerek caminin yapımında kullanılan materyaller, süsleme teknikleri, tarihi ve mimarisi ile ilgili bilgiler toplanıp, fotoğraf ve çizimlerle belgelenmiştir.

#### 3.2. ARAŞTIRMANIN EVREN VE ÖRNEKLEMİ

Araştırmanın evren ve örnekleme, Gülşehir ili ve Gülşehir ilçesinde bulunan Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Külliyesi, Karavezir (Seyyid Mehmet Paşa ) Külliyesi'nde görevli olan kişiler, Karavezir (Seyyid Mehmet Paşa) Camii'nde bulunan kalem işi desenlerinin fotoğrafları ve bu fotoğrafların çizimleridir.

### **3.3. VERİ TOPLAMA ARACI**

Araştırmada, Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Kllyesinde alışan görevlilerle yüz yüze görüşülerek araştırma verileri toplanmıştır. Literatür araştırması yapılarak kllyenin yapıldığı dönem, süsleme özellikleri, yapımı ve banisi ile ilgili veriler toplanmıştır. Veriler fotoğraf ve çizimlerle desteklenerek belgelenmiştir.

### **3.4. VERİLERİN ANALİZİ**

Alan araştırması sırasında elde edilen bilgiler, çalışma sırasında çekilen fotoğraflar ve çizimler bulgular başlığı altında sistematik olarak derlenerek sunulmuştur. İlgili bölümler literatür taraması sonucunda elde edilen bilgilerle desteklenmiştir.

## BÖLÜM IV

### 4. BULGULAR

#### 4.1. KARAVEZİR (SEYYİD MEHMED PAŞA) CAMİİ KALEM İŞİ SÜSLEMELERİ

##### 4.1.1. Mihrap

Mihrap önü bölümü, bir kemerle asıl ibadet alanından ayrılmıştır. Kendi başına bir hücre şeklini teşkil eden mihrap bölümü aynalı tonozla örtülüdür. Güney cepheye yedi kenarlı bir planla yerleştirilmiş ve mermerden yapılmış olan mihrap, kible duvarının ortasında bulunmaktadır. Her iki yanında altı ve üstü boğumlu yarım silindirik formulu dekoratif birer sütünce yer almaktadır. Bu sütuncelerin üst kenar ortalarında süslemelere yer verilmiştir (Şekil 4.1.1.1).



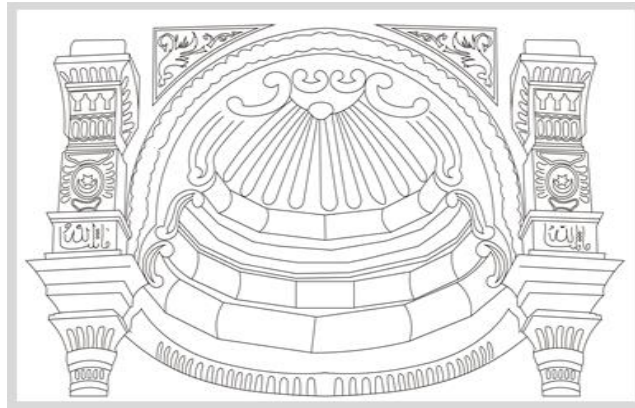
Şekil 4.1.1.1. Karavezir Camii, Mihrap (Saçan, 2022).

En alt çerçevenin içine sülüs hatlarla “Maşallah” yazısı yazılmış ve bir üst çerçevesinde kırmızı ve beyaz renklerde akrep motifine yer verilmiştir.

Bu süslemelerin üzerinde yükselen ve mihrabı iki yandan sınırlamış barok karakterli sütunceler bulunmaktadır. Yuvarlak kemerli mihrap nişinin üst kısmı, barok karakterli istiridye kabuğu görünümündedir (Şekil 4.1.1.2), (Çizim 4.1.1.3).



*Şekil 4.1.1.2. Mihrap Nişi Detaylı Görünüm (Saçan, 2022).*

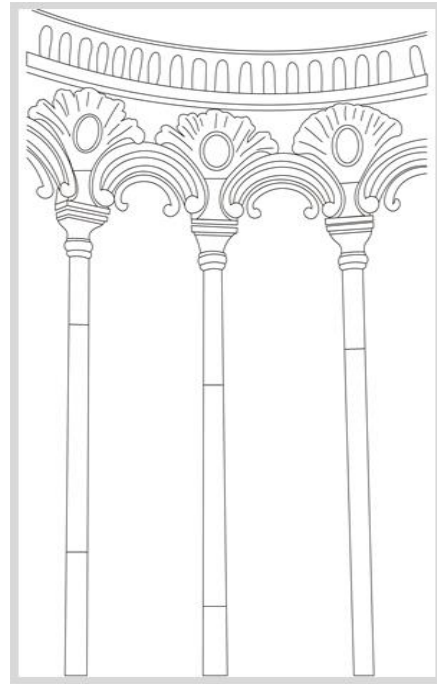


*Çizim 4.1.1.3. Mihrap Nişi Detaylı Çizimi (Ergen, Saçan, 2024).*

Mihrap nişinin içi birbirini kuşatacak şekilde kırmızı, mavi, sarı ve yeşil renklerde boyanmış kemerlerle birbirine bağlanan sekiz adet ince mermer sütunle yedi bölüme ayrılmıştır. Mihrap nişinin her iki kenarında yer alan sütuncelerin yukarı kısmında ve diğer sütunle kemerlerinin aralarındaki boşluklarda, akantus yapraklarıyla taçlandırılmış barok karakterli yelpaze gibi açılan süslemelere yer verilmiştir. Yelpaze görünümde olan bu süslemelerin orta kısmına son olarak yeşil mermerden yapılmış yumurta şekline benzer yuvarlaklar yerleştirilmiştir (Şekil 4.1.1.4), (Çizim 4.1.1.5).



*Şekil 4.1.1.4. Mihrap Nişi Süslemeleri  
(Saçan, 2022).*



*Çizim 4.1.1.5. Mihrap Nişi Süslemeleri  
(Ergen, Saçan, 2024).*

Mihrap nişi üst üste dış bükey bezemesel taşıntılarla tamamlanmıştır. Kavsara kemerinin üzerinde ortada bir kitabe bulunmaktadır (Şekil 4.1.1.6). Kitabenin alt kısmında bulunan köşeliklerin içerisinde zemini yeşil, sarı renkte barok etkili “s” ve “c” kıvrımlardan oluşan yaprak motifleri yer almaktadır.

Kitabe metni şu şekildedir;

“Küllema de hale aleyha zekeriye’l-mihrab” yazısı okunmaktadır. Bu ifade Kur’an-ı Kerim’de Al-i İmran Suresi’nin 37. Ayetinin bir kısmıdır. Kitabenin anlamı “Zekeriyya, onun yanına mabede her girdiğinde” demektir (Köklükaya, 2024).



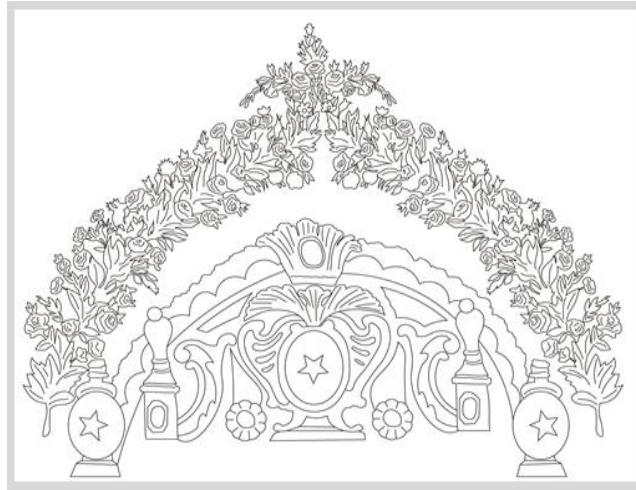
Şekil 4.1.1.6. Kitabe (Saçan, 2022).

Kitabelikten sonra gelen alınlık kısmı, kemer şeklinde düzenlenmiş ve orta kısmına mermer görünümlü yeşil renkte beş kollu bir yıldız motifi yerleştirilmiştir. Alınlığın tepe noktası, akantus yapraklarıyla taçlandırılmış barok karakterli bir rozetle sonuçlanmıştır. İki kenarında küçük dekoratif unsurlara yer verilen alınlık kısmının üstünde kalem işi gül, çiçek ve yaprak demetlerinden oluşan bir çelenk bulunmaktadır (Şekil 4.1.1.7), (Çizim 4.1.1.8). Sıva üzerine yapılan bu kalem işi süslemelerde derinlik etkisi ön planda tutulmuştur. Kompozisyonda mavi, yeşil, kırmızı ve kırmızının tonları hâkimdir.





*Şekil 4.1.1.7. Mihrap Nişi, Alınlık Bölümü Kalem işi Süslemeler(Saçan, 2022).*



*Çizim 4.1.1.8. Mihrap Nişi, Alınlık Bölümü Kalem işi Süslemeler (Ergen, Saçan, 2024).*

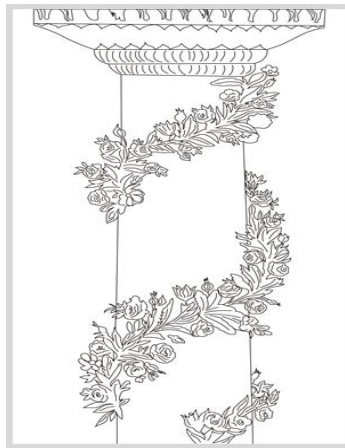
Mihrap çıkıntısının iki yanında renkli görüntüsüyle dikkat çeken, boyama yoluyla elde edilmiş iki sütun bulunmaktadır (Şekil 4.1.1.9). Sarmaşık ve gül yapraklarından oluşan bu sütunlarda, mihrap nişinin üzerinde bulunan süslemedeki derinlik etkisi bu sütunlarda da görülmektedir (Şekil 4.1.1.10), (Çizim 4.1.1.11).



*Şekil 4.1.1.9. Mihrap Bölümü, Sütunceler (Saçan, 2022).*



*Şekil 4.1.1.10. Sütunce. Detaylı Görünümü (Saçan, 2022).*



*Çizim 4.1.1.11. Sütunce Detaylı Çizim (Ergen, Saçan, 2024).*

Mihrap çıkıntısını asıl ibadet alanına bağlayan kemer oldukça süslü ve dikkat çekici bir görüntüye sahiptir (Şekil 4.1.1.12). Mihrabı örten tonoz örtünün merkezine barok etkili, dört çerçevenin içine alınmış ve ortasında stilize edilmiş kahverengi tonlarda bir çiçek motifi yerleştirilmiştir. Çerçevenin kenar kısımlarında koyu kırmızı ve sarı renklerin hâkim olduğu sarılma rumilere yer verilmiştir. Tonoz örtüde bulunan bu süslemeler harim kısmına hareketlilik katmıştır (Şekil 4.1.1.13), (Çizim 4.1.1.14), (Şekil 4.1.1.15), (Çizim 4.1.1.16).



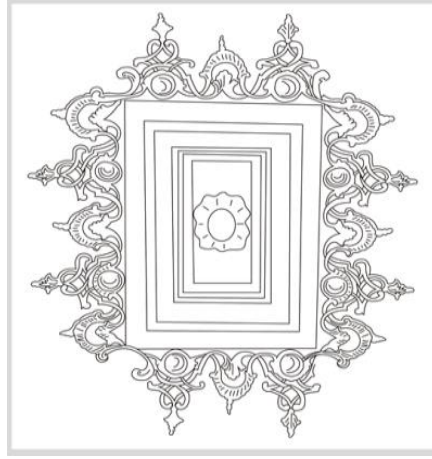
*Şekil 4.1.1.12. Mihrap Bölümü Tonoz Örtü*

*(Saçan, 2022).*



*Şekil 4.1.1.13. Mihrap Bölümü Tonoz*

*Örtü Süslemesi (Saçan, 2022).*



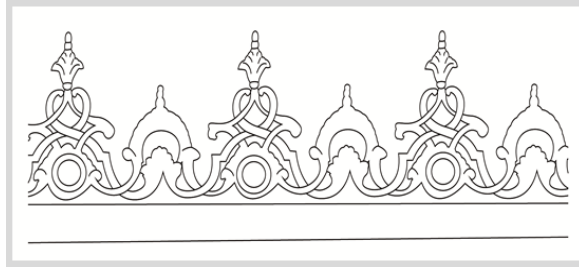
**Çizim 4.1.1.14.** Mihrap Bölümü, Tonoz

Örtü Süslemesi Çizim (Ergen, Saçan,2024).



**Şekil 4.1.1.15.** Mihrap Bölümü, Tonoz Örtü Kenar

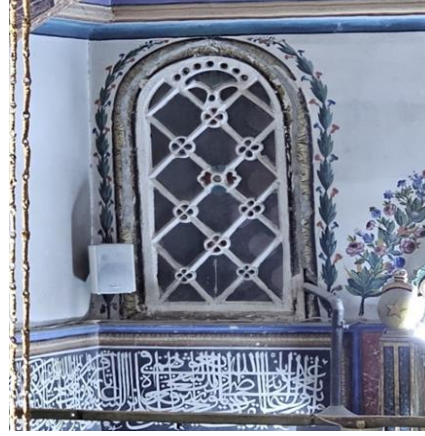
Süslemeleri (Saçan, 2022).



**Çizim 4.1.1.16.** Mihrap Bölümü, Tonoz Örtü

Süslemeleri Çizim (Ergen, Saçan, 2024).

Mihrabın köşelerinde, dört üst dört de alt sırada toplamda sekiz adet pencere bulunmaktadır. Üst bölümde bulunan pencereler yuvarlak çerçevesi ve kenarları stilize edilmiş yaprak ve lale motifleri ile süslenmiştir. Üst bölümde bulunan pencereler alt bölümde bulunan pencerelere göre oldukça sadedir (Şekil 4.1.1.17).



*Şekil 4.1.1.17. Mihrap Bölümü, Üst Seviye Pencere (Saçan, 2022).*

Alt bölümde bulunan pencereler dikdörtgen çerçeveli ve mermer taklidi yağlı boya ile boyanmıştır. Zarif görüntüsü ile dikkat çeken pencerenin köşelik kısımları süslemesiz bırakılmıştır. Pencerenin tepelik kısmında içi renkli çiçek motifleri ile bezenmiş, çerçevesi mavi renkte olan bir madalyona yer verilmiştir. Bu madalyonun köşelerinde stilize edilmiş hançer şeklinde yaprak motiflerinin içinden dışa doğru açan lale motifleri bulunmaktadır (Şekil 4.1.1.18), (Çizim 4.1.1.19).



*Şekil 4.1.1.18. Mihrap Bölümü, Alt Seviye Pencere (Saçan, 2022).*



*Çizim 4.1.1.19. Mihrap Bölümü, Alt Seviye Pencere*

*Çizimi (Ergen, Saçan, 2024).*

Mihrap nişinin kenarlarından başlayıp, ikinci sıradaki pencerelerin altından geçerek kadınlar mahfiline kadar uzanan, siyah bandın üzerine beyaz boya ile Fetih Suresi yazılmıştır (Şekil 4.1.1.20), (Köklükaya, 2024).



*Şekil 4.1.1.20. Mihrap Bölümü, Fetih Suresi*

*(Saçan, 2022).*

#### **4.1.2. Minber**

Harimin batı duvarına yakın bir mesafede bulunan minber mermerden inşa edilmiştir. Kapı korkulukları süslemesiz bırakılan minberin, taç kısmında barok etkili süslemeler bulunmaktadır. Kemerle kuşatılan kapı açıklığının iki yanında ve tepesinde kupaya benzer birer dekoratif unsura yer verilerek kapı sövesinin orta kısmındaki kemere ” Maşallah” yazısı yazılmıştır (Şekil 4.1.2.1).



*Şekil 4.1.2.1. Minber (Saçan, 2022).*

Köşk kısmı kapı açıklığındaki ile aynı şekilde yapılmış dört adet kemerle taşınan külah ve âlemle hazırlanmıştır. Külah ve âlemi sütun başlıkları yarım daire kavisli kavsaradan aşağı doğru daralan, küçük birer mihrabiye görüntüsünde eşit aralıklarla yan yana sıralanmış nişleri olan başlıklara sahiptir. (Şekil 4.1.2.2).



*Şekil 4.1.2.2. Külah, (Saçan, 2022).*

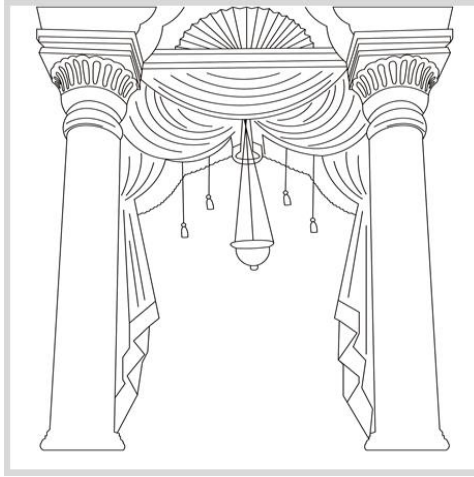
Minberin köşk bölümüne on bir basamakla ulaşılmaktadır. Köşkün güney duvarına bitişen kemerin içine yerleştirilen palmet süslemenin aşağı kısmına, kırmızı renkli bir perdenin ortasından sarkan kandil motifi ve bunun aşağısına mermer taklidi basık bir kemerin kuşatmış olduğu mavi, pembe ve sarı renkli boyalarla bir süsleme yapılmıştır.

Kompozisyonda, mihrap bölümünde bulunan sütunlar ve kavsara kemerinin üst kısmında bulunan süslemelerdeki derinlik etkisi hâkimdir (Şekil 4.1.2.3), (Çizim 4.1.3.4).



Şekil 4.1.2.3. Köşk Bölümü, Kompozisyon

(Saçan, 2022).



Çizim 4.1.2.4. Köşk Bölümü, Kompozisyon

Çizimi (Ergen, Saçan, 2024).

Minberin süpürgelik köşelerinde barok etkili stilize lale motifleri ile bezenmiş beş adet küçük niş bulunmaktadır. Bu nişler beyaz zemin üzerine mavi ve kahverenginin tonlarında renklendirilmiştir (Şekil 4.1.2.5).





*Şekil 4.1.2.5. Minber, Süpürgelik Bölümü*

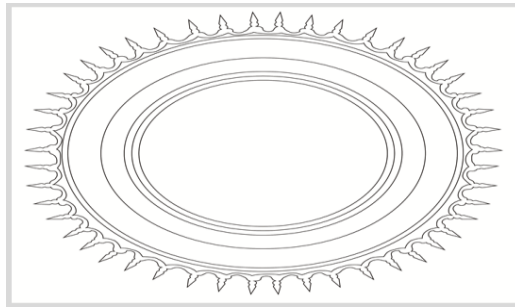
*(Saçan, 2022).*

Minberin üçgen aynalık kısmı, mermer görünümünde olup ortasında çevresi sarı renkle boyanmış yeşil renkli bir madalyona yer verilmiştir (Şekil 4.1.2.6), (Çizim 4.1.2.7).



*Şekil 4.1.2.6. Minber, Aynalık Bölümü*

*(Saçan, 2022).*



*Çizim 4.1.2.7. Minber, Aynalık Bölümü Çizim*

*(Ergen, Saçan, 2024).*

### 4.1.3. Vaiz Kürsüsü

Mihrabın doğu köşesinde bulunan vaiz kürsüsü somaki mermerden yapılmış olup bir sütunce üzerine oturmaktadır. Tek ayak üzerinde taşıntı yapan kürsü kalem işi motifleri ile hareketlendirilmiştir (Şekil 4.1.3.1). Dış yüzü dört bölüme ayrılan vaiz kürsüsünün güney cephelerine, zemini yeşil ve beyaz boyalarla mermer taklidi yapılmış, ortasına mavi, kırmızı ve sarı renklerde stilize edilmiş bir rozet motifi yerleştirilmiştir.



Şekil 4.1.3.1. Vaiz Kürsüsü, (Saçan, 2022).

Dikdörtgen bir çerçeve içerisine alınan rozetin köşelerinde küçük lale motiflerine yer verilmiştir (Şekil 4.3.1.2). Vaiz kürsüsünün köşelerinde bulunan çerçevenin merkezine, sarı renkte dokuz kollu bir yıldız motifi yerleştirilmiştir. Vaiz kürsüsünün ayak kısmı ortasında bir rozet motifi ve kenarlarında stilize edilmiş lale motifleri ile sonuçlanmıştır.

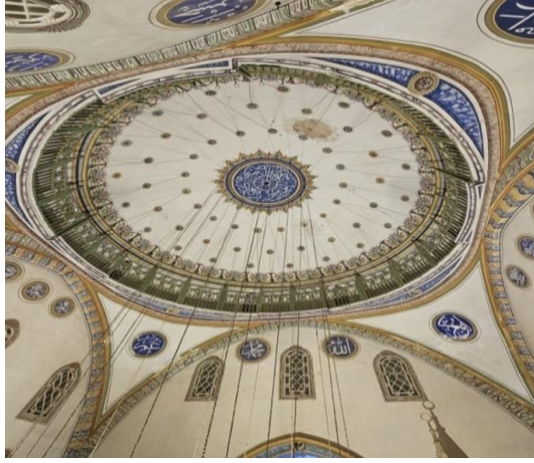


Şekil 4.3.1.3. Vaiz Kürsüsü Ön Cephe Motifleri

(Saçan, 2022).

#### 4.1.4. Kubbe

Tek kubbeli caminin harim bölümü kare planlıdır. Ana mekânın üzerini örten kubbeye geçiş pandantifler ile sağlanmıştır. Kubbe kasnağına altı adet pencere yerleştirilmiştir. Bu pencereler caminin aydınlatılmasına yardımcı olmaktadır. Kubbe ve kubbeyi taşıyan kemerler yoğun bezemelidir. Kubbe kasnağında yer yer nemden dökülmüş yerler bulunmaktadır. Kubbe yuvarlağında barok etkili vazolar, sıralar halinde laleler, stilize yaprak motifleri ile oluşturulan kalem işi kompozisyonlar bulunmaktadır (Şekil 4.1.4.1). Siyah, mavi ve kırmızının hâkim olduğu bu süslemenin üzerinde her kandil noktasında rozet şeklinde motifler görülmektedir (Şekil 4.1.4.2), (Çizim 4.1.4.3).



*Şekil 4.1.4.1. Kubbe Bölümünde Bulunan Süslemeler*

*(Saçan, 2022).*



*Şekil 4.1.4.2. Kubbe Kemerleri, Kalem işi Süslemeleri*

*(Saçan, 2022).*



**Çizim 4.1.4.3.** Kubbe Kemer, Kalem işi Süslemeleri

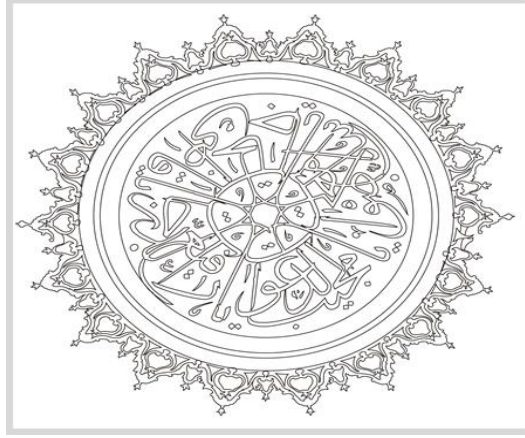
Çizim (Ergen, Saçan, 2022).

Kubbenin yaprak ve kıvrık dal motiflerinden oluşan merkezine yazı ve barok tarzda işlenmiş motifler ile kompoze edilen bir rozet yerleştirilmiştir (Şekil 4.1.4.4), (Çizim 4.1.4.5). Bu kısım camide yer yer görülen mermer taklidi yağlı boya şeklindedir. Kubbenin merkezinde bulunan rozetin ortasında mavi zemin üzerine beyaz renklerle yazılmış ‘‘Ya semi-ul usvad’’ (Ey sesleri duyan), ‘‘Ya mucib-ul davat’’ (Ey duaları kabul eden), ‘‘Ya refi-ul derecat’’ (Ey dereceleri yükselten), ‘‘Ya gadi-el hacat’’ (Ey ihtiyaçları gideren) anlamına gelen bir yazı kompozisyonu bulunmaktadır (Köklükaya, 2024).



**Şekil 4.1.4.4.** Kubbe Merkezinde Bulunan Rozet

Motifi (Saçan, 2022).



*Çizim 4.1.4.5. Kubbe Merkezinde Bulunan Rozet*

*Motifi, Çizim (Ergen, Saçan, 2022).*

Kubbeye geçişte pendentiflerin orta kısımlarında madalyonlar bulunmaktadır. Bu kısım camide yer yer görülen mermer taklidi yağlı boya süsleme şeklinde yapılmıştır. Zemin mavi, köşe kenarları kahverengi tonlarda olan madalyonların, göbek kısımlarında beyaz boya yardımı ile yazılmış dört halifenin ismi yazmaktadır (Şekil 4.1.4.6).



*Şekil 4.1.4.6. Hz. Ali, Hz. Ömer'in, Hz. Ebubekir'in, Hz. Osman'ın İsimleri (Saçan, 2022).*

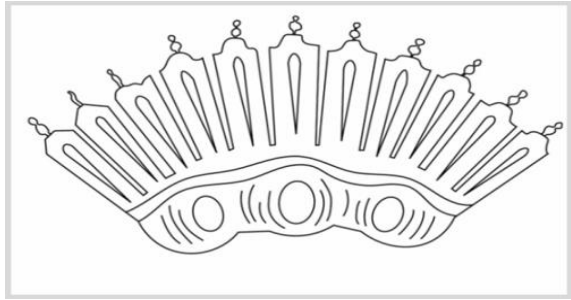
Caminin içini aydınlatan pencereler farklı bir bezeme alanı oluşturmaktadır (Şekil 4.1.4.7). Oldukça sade olan bu pencerelerden üst bölümde bulunanlar, yuvarlak bir çerçeve içerisine alınmış ve bu çerçevenin orta noktasına kahverengi, mavi ve beyaz bir taç motifi yerleştirilmiştir (Şekil 4.1.4.8), (Çizim 4.1.4.9). Pencerelerin kenar ortaları stilize yaprak motifleri ve çiçekli kafesler ile belirlenmiştir (Şekil 4.1.4.10), (Çizim 4.1.4.11).



*Şekil 4.1.4.7. Kubbe Bölümü, Üst Pencereleler, Genel Görünümü (Saçan, 2022).*



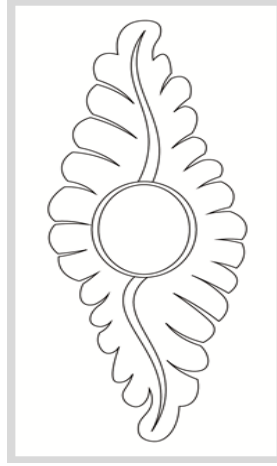
*Şekil 4.1.4.8. Üst Pencere Alınlığında Bulunan Taç Motifi (Saçan, 2022).*



*Çizim 4.1.4.9. Üst Pencere Alınlığında Bulunan Taç Motifi Çizimi (Ergen, Saçan, 2024).*



*Şekil 4.1.4.10. Üst Pencere Kenar  
Süslemesi (Saçan, 2022).*



*Çizim 4.1.4.11. Üst Pencere  
Kenar Süslemesi (Saçan, 2022).*

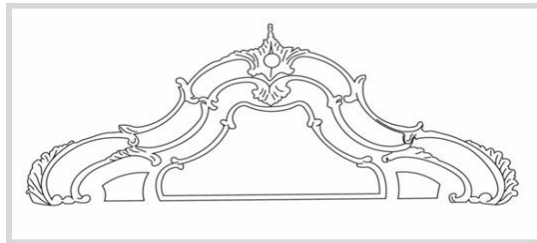
Alt bölümde bulunan pencereler mermer taklidi dikdörtgen çerçevelidir. Üzerinde “s” ve “c” kıvrımlarından oluşan bir taç kısmı bulunmaktadır (Şekil 4.1.4.12), (4.1.4.13), (Çizim 4.1.4.14). Süslemesi oldukça sade olan bu pencerelerde, renk olarak mavi, turuncu ve beyaz renkler hâkimdir.



*Şekil 4.1.4.12. Alt Bölümde Bulunan Pencereler  
Genel Görünüm (Saçan, 2022).*



*Şekil 4.1.4.13. Alt Pencere Alınlığında Bulunan  
Kalem işi Süsleme (Saçan, 2022).*

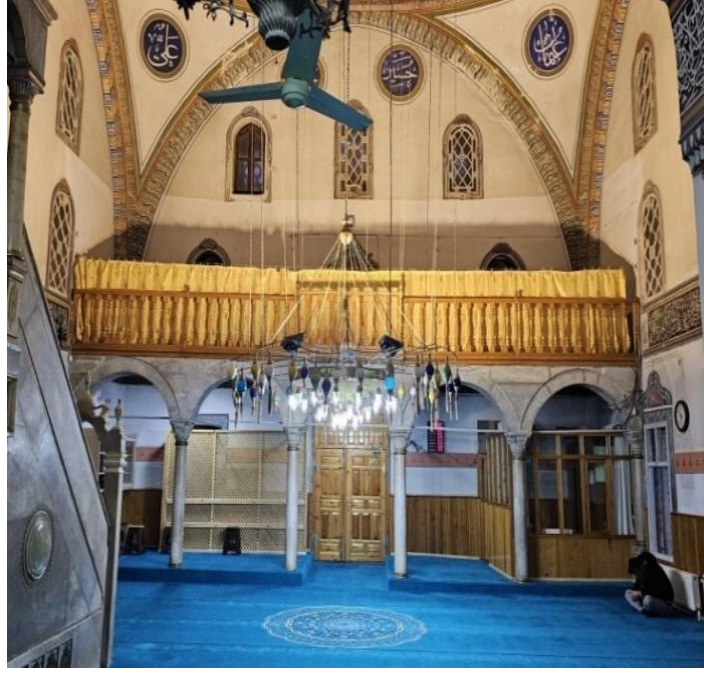


*Çizim 4.1.4.14. Alt Pencere Alınlığında Bulunan  
Kalem işi Süsleme Çizimi(Ergen, Saçan, 2022).*



#### 4.1.5. Kadınlar Mahfili

Caminin kuzeyinde bulunan kadınlar mahfilini, caminin içinde bulunan ve başlıkları akant yapraklarından oluşan 2 m. yüksekliğinde sütunlar taşımaktadır. (Şekil 4.1.5.1). Mahfile, kuzey duvarının batı cephesinde bulunan pencereye açılan kemerli küçük bir kapıdan geçilerek duvarın içine yerleştirilmiş taş basamaklardan oluşmuş bir merdivenle ulaşılmaktadır.



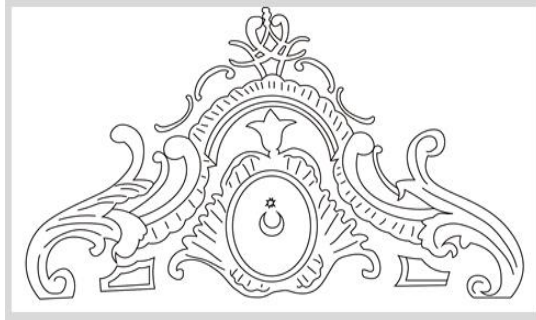
*Şekil 4.1.5.1. Kadınlar Mahfili, Genel Görünümü*

*(Saçan, 2022).*

Mahfil bölümüne girilen kapının alınlık bölümü yarım daire şeklinde kemerli bir açıklık şeklindedir. Taşları koyu yeşil ve pembe renklerde boyanan kemer kavsinin merkezine kırmızı renklerde ve ortasında ay yıldız bulunan bir hatayi motifi yerleştirilmiştir. Hatayi motifinin kenarlarında ve üst bölümünde bulut motifi ve yaprak kıvrımlarından gelişen bir tepelik yapılmıştır. Bu tepeliklerde mavinin tonları ve kahverengi tonlar hâkimdir (Şekil 4.1.5.2), (Çizim 4.1.5.3).



*Şekil 4.1.5.2. Kadınlar Mahfil Kapısı (Saçan, 2022).*



*Çizim 4.1.5.3. Kadınlar Mahfiline Açılan Kapının  
Üzerinde Bulunan Süslemeler (Saçan, 2022).*

#### **4.1.6. Cümle Kapısı**

Camiye cümle kapısı ile girilmektedir. Siyah, sarı, açık yeşil ve kahverengi renklerin hâkim olduğu giriş kapısı, yuvarlak kemerli ve somaki taklidi süslemeler ile kaplıdır. Kapının köşe boşlukları yelpaze şeklinde değerlendirilmiştir (Şekil 4.1.6.1.).



*Şekil 4.1.6.1. Cümle Kapısı, (Saçan, 2022).*

Girişin iki yanında sütuncelere yer verilmiş ve bu sütunce başlıklarının üzerine bir başka sütunce daha yerleştirilerek ortada kitabe için bir zemin oluşturulmuştur (Şekil 4.1.6.2.).



*Şekil 4.1.6.2. Cümle Kapısının Üzerinde Bulunan  
Kitabe (Saçan, 2022).*

Kitabenin yukarı kısmına yarım daire biçiminde bir madalyonun içine de I. Abdülhamid'e ait yıldızlı bir tuğra yerleştirilmiştir (Şekil 4.1.6.3).

Kapı açıklığının yukarısına yerleştirilen inşa kitabesi, enine dikdörtgen biçiminde, büyük bir mermer levhaya kazınarak kabartılan yeşil ve beyaz zemin üzerine sarı renkte harflerle yazılmıştır. Tuğranın bulunduğu çerçevenin köşe boşluklarında yağlı boyadan yapılmış çiçek demetlerine yer verilmiştir. Barok karakterli yaprak ve çiçek motiflerinden oluşan bu süslemeler yer yer dökülmüştür (Şekil 4.1.6.4).



*Şekil 4.1.6.3. I. Abdülhamid'in Tuğrası*

*(Saçan, 2022).*



*Şekil 4.1.6.4. Tuğranın Köşelerinde Bulunan*

*Süslemeler (Saçan, 2022).*

Kitabe metni şu şekildedir.

Şâh'ı şâhan-ı hamidüş Şiyemin sadrı zîşânı Silahdar Paşa.  
Hamidüşşiyem'in şanlı ve şerefli Silahdarı, Paşası. Hayır niyetiyle rıza-i hak için,  
kıldı bu camiye pür-nûri bina (Köklükaya, 2024).

Sıdk ile âsafi âli şâne beş vakitte idelim hayru dua. Tamir taritini itmamında oldu bu beyit ile lütfu güya. Kıldı bu camiye ihya lillah,. Sahibi sadr Muhammed Paşa (Köklükaya, 2024).

Kitabenin anlamı;

Görkemli padişah, sırf Allah'ın rızasını kazanmak için hayır yapmak için hayır yapmak maksadıyla bu camiye yaparak bu binayı tamamı nur'lu bina kıldı. Samimiyet ve erdem ile onun şanına yaraşır şekilde. Beş vakit namazın peşinden ona dua etmeyi unutmayalım. Bu camiye Allah rızası için güzel kalp sahibi Muhammed Paşa onarmıştır (1193) yılında yaptırdığı yazmaktadır (Köklükaya, 2024).

#### **4.1.7. Son Cemaat Yeri**

Son cemaat yeri beş adet mermer sütunla hazırlanmış dört bölümlü bir revak şeklinde, üzeri üç kubbe ve derinlemesine aynalı tonozlu örtülüdür. Mermerden yapılmış sütunlar birbirine basık sivri kemerler ile bağlanmıştır. Sütunların alt kısmı, yastık biçiminde bir kaideye oturmaktadır (Şekil 4.1.7.1). Sütun başlıkları oldukça sade bir görünümündedir. Caminin örtü sistemi kurşun levhalarla kaplanmıştır. Aynalı tonozlu örtülü diğer bölme, kubbeli bölümlerden daha dar ve minareye yakındır. Girişin solunda mükebbire bulunmakta ve bu mükebbirenin ön kısımları ahşap korkuluk şeklindedir (Ekiz, 2006, s.64).



*Şekil 4.1.7.1. Son Cemaat Yeri (Saçan, 2022).*

Son cemaat yerini örten tonoz örtünün kenar köşelerinde yer yer dökülmüş kalem işi süslemeleri bulunmaktadır (Şekil 4.1.7.2). Barok çizgiler taşıyan bu süslemelerde iki renkli taş işçiliği görülmektedir (Şekil 4.1.7.3), (Çizim 4.1.7.3), (Şekil 4.1.7.4).



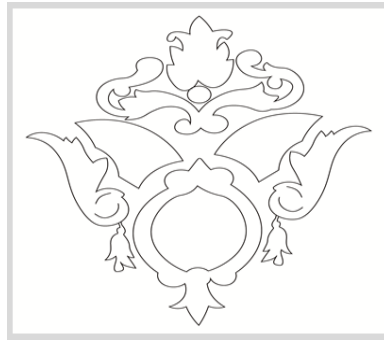
**Şekil 4.1.7.2.** Son Cemaat Yeri, Tonoz Örtü

(Saçan, 2022).



**Şekil 4.1.7.3.** Tonoz Örtüde Bulunan

Süslemeler (Saçan, 2022).



**Çizim 4.1.7.4.** Tonoz Örtüde Bulunan

Süsleme (Ergen, Saçan, 2024).

## 4.2. Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'nin Benzeri Diğer Yapılarla Süsleme Özellikleri Açısından Karşılaştırılması

XVI. yüzyılda Mimar Sinan ile anılan klasik üslup, XVII. yüzyıl sonlarına kadar etkisini devam ettirmiştir. XVIII. yüzyılda Batı ile ekonomik ve siyasal çıkarlara dayanan diplomatik ilişkilerin kurulması mimari alanda da yeni bir görüşün doğmasına sebep olmuştur. Osmanlıların Batı kültürünün çeşitli yönlerine duymuş olduğu ilgi, diplomatik ilişkilere paralel olarak sürmüş ve toplumun sosyo-kültürel yapısına uygun olarak yeni bir üslubun doğmasına yol açmıştır (Arel, 1975: 9; Sözen, 1975: 284).

Lale Devri olarak adlandırılan bu geçiş devri 1740'lerden itibaren mimarimizde kendini iyice hissettirmeye başlamıştır (Köşklü, 1999: 147). Batıdan ilham alınan motifler kısa sürede Osmanlı yapılarına girmiş ve XVIII. yüzyılda Osmanlı mimarisi kendini yenilemeye yönelmiş ve geleneksel biçimler değişikliğe uğramıştır. Klasik Osmanlı geleneğinin yavaş yavaş gerilediği bu dönemde Batılı motifler ilk olarak Avrupa'dan ithal edilen eşyalar yoluyla mimari dışında yorumlanmış, sonrasında yabancı mimarların da katkılarıyla anıtsal mimarimize girmiştir. Bu durum III. Osman (1754-1757) döneminde de devam etmiştir. Bu dönemde mimaride iç ve dış mekânlarda tüm elemanların barok özellikleri benimsediği görülmüştür. Barok motiflerin yeni düzenlemeler içinde bir XVIII. yüzyıl olarak belirlediği I. Abdülhamid (1774-1789) dönemi, anıtsal bir mimarinin gelişmesinden çok yenileşme hareketlerinin hızlandığı bir dönem olmuştur (Arık, 1975: 52).

Batıyı taklit eden yeni akımlar Anadolu camilerine plan tipi ve kuruluş biçimi açısından herhangi bir yenilik getirmemişlerdir. Anadolu camileri plan ve kuruluş bakımından değişime uğramadan yan çeşitlemeler olarak, yapılarda kütlelerin görünüşünde yükseliş etkisi, Batılı dekoratif kemer ve yuvarlak formların benimsenişi, büyük kubbe çevresinde zarif köşe kulecikleri gibi yapıların dış görünüşünde fazla etkili olmayan yenilikler göstermektedir (Köşklü, 1999: 162).

Anadolu'da barok dönemin temsilcilerinden biri olan Karavezir Seyyid Mehmed Paşa Camii'nde bu dönem yapılan başkent yapıları gibi plan ve kuruluş biçimi bakımından geleneksel çizgilere bağlı kalınmıştır. İstanbul Beylerbeyi Camii

(1778) tek kubbeli yapısı ile Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'ni anımsatır şekilde olsa da özellikleri açısından daha anıtsal şekildedir (Şekil 4.2.1). Her iki yapıda ortak özellik olarak, tek kubbeli cami plan tipinin gelenekselliğini korurken dış görünüşlerinde yeni dönemin izlerini yansıtmaktadırlar.



*Şekil 4.2.1. İstanbul, Beylerbeyi Camii (Cambaz, 2024).*

Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'nin duvar payeleriyle bölünmesi ve pencere katlarına yer verilmesi, özellikle köşe payelerinin incelerek masif köşe kulelerine dönüşmesi barok etkilidir. Caminin ön cephesi, yanlara taşmış, üç kubbe ve aynalı bir tonozla örtülüdür. Kubbeye geçiş pandantiflerle sağlanmıştır.

Camiinin mihrap önü bölümü dışa taşkın ve üzeri aynalı tonozla örtülüdür. Mihrap önü bölümünün dört köşe çıkıntılı yapısı, caminin dış görünüş ve kütle biçimlenişinde önemli bir yer tutmaktadır.

Karavezir (Seyyid Mehmed) Paşa Camii, aynı dönemde yapılmış olan Yozgat Çopanoğlu Ulu Camii birinci kısmına tek kubbeli yapısı ile benzerlik göstermektedir (Şekil 4.2.2). Her iki yapıda da geleneksel plan şemasının korunduğu görülmektedir.



*Şekil 4.2.2. Yozgat, Çopanoğlu Ulu Camii (Kalabalık 2023).*



Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii, İstanbul Hekimoğlu Ali Paşa Camii'ne ileri taşkın mihrap önü bölümü ve barok özelliklerin belirginleşmeye başladığı bir yapı olması açısından benzerlik göstermektedir (Şekil 4.2.3).



*Şekil 4.2.3. İstanbul, Hekimoğlu Ali Paşa Camii (Anonim,2024).*

Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii, kare planlı tek kubbeli bir plan şeması gösterirken Hekimoğlu Ali Paşa Camii, tek kubbeli altı istisnalı bir plan düzenlemesine sahiptir. Orta kısımda bulunan merkez kubbe altı ayağa oturmuş dört kemer üzerindedir. Merkez kubbenin köşelerine dört kubbe yerleştirilerek kubbeler dışa taşırılmıştır (Şekil 4.2.4), (Köşklü, 1999: 163). Karavezir Seyyid Mehmed Paşa Camii'nde ise beden duvarları üzerine oturan kubbe içten pandantiflerle, dıştan yüksek bir kasnağa oturmaktadır. Hekimoğlu Ali Paşa Camii'nde kubbeyi desteklemekte olan payeler, Karavezir Camii'nde takviye kulesi şekline dönüşmüştür.



*Şekil 4.2.4. Hekimoğlu Ali Paşa Camii, Kubbe (Cambaz, 2007).*

Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'nde üç katlı olan pencere sırası, Hekimoğlu Ali Paşa Camii'nin cephe kısımları da benzer bir pencere düzeni ile dışa açılmaktadır (Şekil 4.2.5), (Şekil 4.2.6), (Köşklü, 1999: 164).



*Şekil 4.2.5. Hekimoğlu Ali Paşa Camii, Pencereleler*

(Cambaz, 2007).



*Şekil 4.2.6. Hekimoğlu Ali Paşa Camii, Pencereleler*

(Anonim.2024).

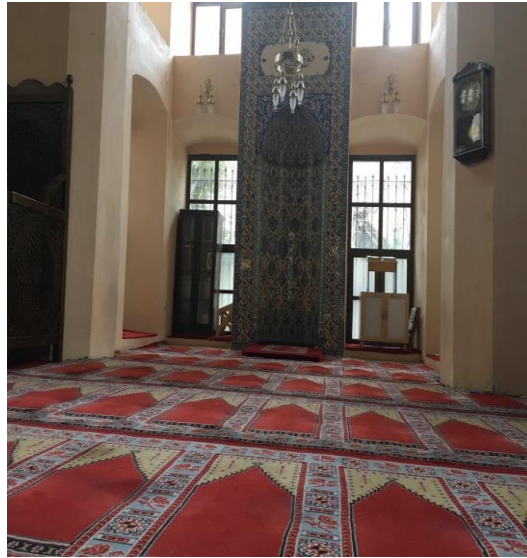
Mihrabın başlı başına bir eleman olarak düşünülmesi, Mimar Sinan'ın eserlerinden bu yana başkent camilerinde de sık rastlanan bir özellik olduğu bilinmektedir. Genelde yarım kubbeyle örtülmüş olan bu kısımlar git gide yaygınlaşmış ve Nur'u Osmaniye Camii'nde yuvarlak bir biçim kazanmıştır (Şekil 4.2.7), (Köşklü, 1999: 164). Nuruosmaniye Camii'nde ana yapı malzemesi olarak mermer kullanılmışken Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'nin yapı malzemesi olarak Gülşehir yöresine ait iki renkli kesme taş kullanılmıştır.



*Şekil 4.2.7. İstanbul, Nuruosmaniye Camii, Mihrap*

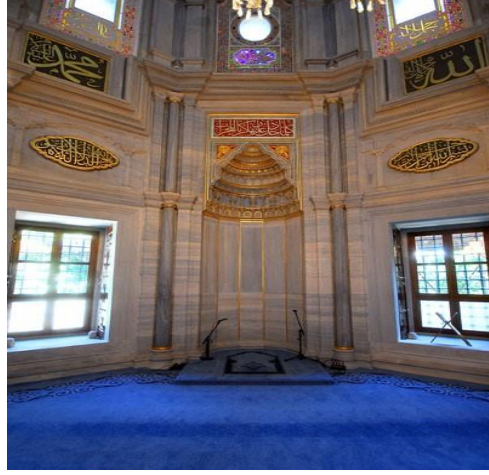
*(Hattat, 2019).*

Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'nin mihrabı, dışa taşkın yapısı ile bu dönemde inşa edilen Uşak'ta Çakaloz Camii (Şekil 4.2.8) ile benzerlik göstermektedir. Ayrıca Nur'u Osmaniye Camii (1748-1755), (Şekil 4.2.9), Laleli Camii (1759-1763), (Şekil 4.2.10), Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii gibi Beylerbeyi Camii'nde de (1778), (Şekil 4.2.11) karşımıza çıkmaktadır.



*Şekil 4.2.8. Uşak, Çakaloz Camii, Mihrap*

*(Sanver, 2018).*



*Şekil 4.2.9. İstanbul, Nuruosmaniye Camii  
Mihrap (Cambaz, 2018).*



*Şekil 4.2.10. İstanbul, Laleli Camii, Mihrap  
(Cambaz, 2018).*



*Şekil 4.2.11. İstanbul, Beylerbeyi Camii,  
Mihrap (Cangül, 2018).*

Karavezir Camii, barok üslupta yapılmış olan Uşak Çakaloz Camii ile kare planlı mihrap önü bölümünün dışa taşkın yapısı ve üç kubbeli son cemaat yeri ile benzerlik göstermektedir (Şekil 4.2.12).



*Şekil 4.2.12. Uşak, Çakaloz Camii, Son Cemaat Yeri*

*(Zeybek, 2023).*

Karavezir Seyyid Mehmed Paşa Camii, son cemaat yerinin kemerlerinde görülen iki renkli taş işçiliği ile Amasya Beyazıt Camii'ne (1486) benzemektedir (Şekil 4.2.13).



*Şekil 4.2.13. Amasya, Beyazıt Camii, Son Cemaat Yeri*

*(Anonim, 2024).*

Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'nin en yakın benzeri kare planlı sekiz gömme paye üzerine tek kubbeli, beş gözlü son cemaat yeri ile Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camii'dir (Şekil 4.2.14).



*Şekil 4.2.14. Nevşehir, Damat İbrahim Paşa Camii*

*Son Cemaat Yeri (Anonim, 2024).*

Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'nde olduğu gibi Damat İbrahim Paşa Camii'nde de mihrap önü bölümü dışa taşkın ve üstü tonozla örtülüdür (Şekil 4.2.15). Karavezir Camii'nde kubbe ağırlığını köşe kuleleri ve duvar payelerinin taşıdığı görülmektedir. Aynı durum Damat İbrahim Paşa Camii'nde de bulunmaktadır.



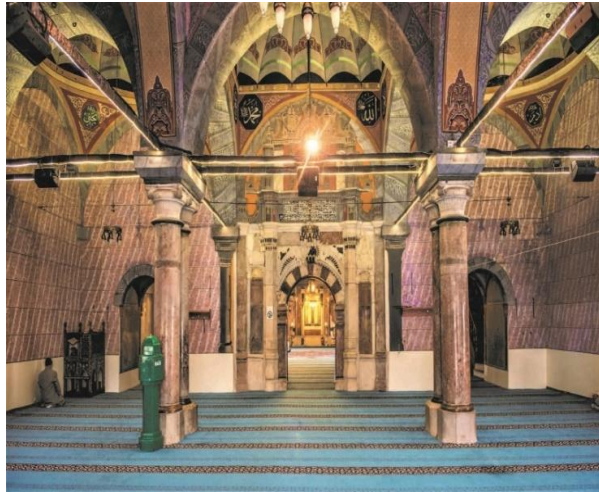
*Şekil 4.2.15. Nevşehir, Damat İbrahim Paşa, Mihrap*

*(Anonim,2024).*

Her iki caminin avlusuna giriş üç kapı ile sağlanmaktadır. Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'nin kubbesine geçiş pandantiflerle sağlanırken, Damat İbrahim Paşa Camii'nde tromplarla geçiş sağlanmıştır.

Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii de diğer barok dönem camilerinde olduğu gibi plan ve mimari bakımdan Batıyı taklit eden akımların etkisinde kalmamış ve bir yenilik de getirmemiştir. İç süslemede görülen Batı etkisi bu dönem camileri ile paralellik göstermektedir (Köşklü, 1999: 164). Caminin içi kalem işi ve mermer taklidi yağlı boyalar ile barok tarzda süslenmiştir.

Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'nin mihrap önü bölümü en süslemeli yerlerden birisidir. Bu bölümü camiye bağlayan kemer, yağlı boya ile mermer hissi uyandıran bir süslemeye sahiptir. Dikdörtgen şeklinde olan bu süslemeler, farklı bir görünüm içindedir. Bu kemerin altında mihrap duvarının iki yanında sarmaşık güllerin dolandığı ve mermer taklidi olan iki sütunce yer almaktadır. 1779-1794 tarihli Yozgat Çapanoğlu Camii sonradan yapılmış olan ikinci bölümünde çifte sütunların bulunduğu, birinci kısma açılan orta kapının iki yanında kemer altlarında Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'nde bulunan sütunlar görülmektedir. Bu sütunlar Karavezir Camii'ndeki sütunlardan daha hacimli ve üzerinde herhangi bir süslemeye yer verilmemiştir (Şekil 4.2.16).



*Şekil 4.2.16. Yozgat, Çapanoğlu Ulu Camii, Sütunlar*

*(Anonim,2024).*

Süsleme sanatımızda Batılılaşma döneminde görülen mermer taklidi yağlı boya süslemeler, camide kubbeyi taşıyan kemerler ve pencerelerin çevrelerinde bulunmaktadır (Köşklü, 1999: 165). Aynı uygulamayı Çapanoğlu Ulu Camii ve Safranbolu İzzet Mehmet Paşa Camii'nde pencere çerçevelerinde ve kemerlerde görmek mümkündür (Şekil 4.2.17).



*Şekil 4.2.17. Safranbolu, İzzet Mehmet Paşa Camii*

*Mihrap Önü Bölümü (Şaşmaz, 2018).*

Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii süslemesine zenginlik katan başka bir unsur da kalem işleridir. Kubbede, kubbe kasmağında, mihrap önü bölümünde, mihrap önü bölümünü örten aynalı tonoz örtüde, mihrap ve çevresinde dönemin üslup anlayışını yansıtan barok etkili motifler, kalem işi ile zengin bezeme alanı oluşturmaktadır. Stilize çiçekler ve stilize edilmiş yaprak motifleri, kıvrık dallar, istiridye kabuğu, akantus yaprağı, stilize edilmiş rumi motifleri, barok karakterlidir.

Mihrap çıkıntısında bulunan pencerelerin alınlık kısmında ortada barok bir çerçeve yer almaktadır. Bu çerçevenin içi çiçek ve gül motifleri, iki yanında hançer motifi ve stilize edilmiş lale motifleri ile süslenmiştir. Aynı uygulamaya Çapanoğlu Ulu Camii'nin 1794 tarihli ikinci kısmında bulunan kemer yüzlerinde, tablo panolar şeklinde yer verilmiştir (Şekil 4.2.18).

Bu dönem camilerinde dekorasyon amaçlı yazılar uygulanmıştır. Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'nde yapıyı üç yandan saran geniş kitabe kuşağı,

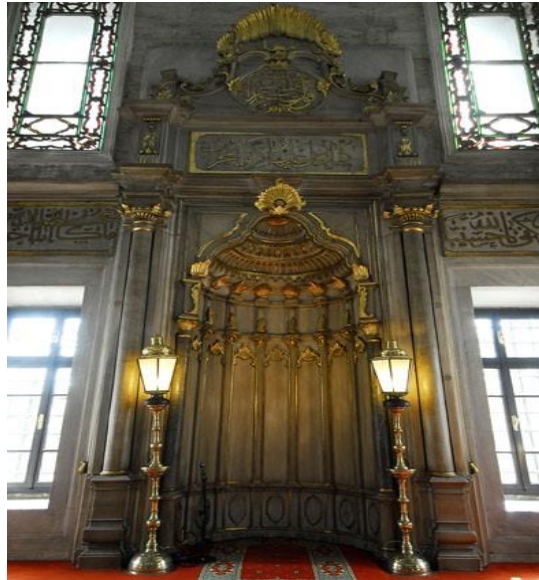


Yozgat Çapanoğlu Ulu Camii birinci kısmını (1779) dolanan girift kuşağı hatırlatmaktadır (Köşkli, 1999: 166).



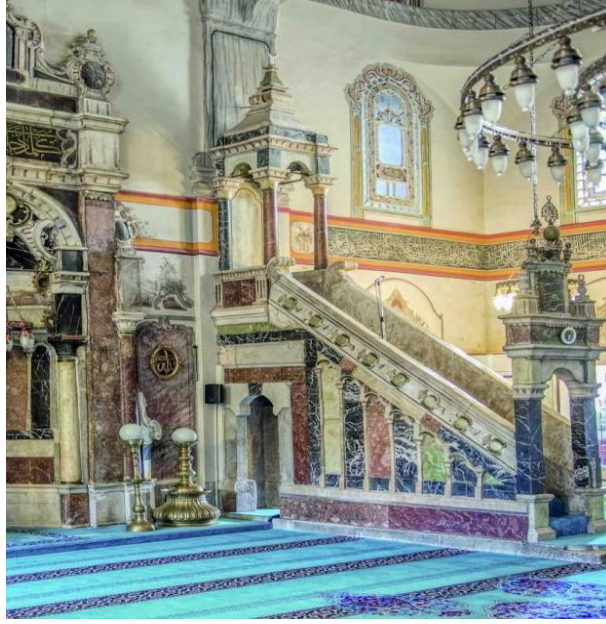
Şekil 4.2.18. Yozgat, Çapanoğlu Camii (Anonim,2024).

Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii süslemeleri ile dikkat çeken mihrap önü bölümünde mermer işçiliğinin dikkat çekici örneklerinden biri olan mihrap, yuvarlak kemerli bir niş şeklinedir. Mihrap nişi istiridye kabuğu şeklinde süslenmiştir. 1798 tarihli İstanbul Eyüp Sultan Camii mihrap nişi, istiridye kabuğu şeklinde süslenmiş yapısı ile Karavezir Camiini hatırlatmaktadır (Şekil 4.2.19).



Şekil 4.2.19. İstanbul Eyüp Sultan Camii,  
Mihrap (Cambaz, 2018).

Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'nde, mermerden yapılmış olan minber oldukça sadedir. Minberin aynalık kısmında bulunan mermerden yapılmış ve madalyon şeklinde olan yeşil rengin hâkim olduğu bu taşın çerçevesinde stilize edilmiş lale motiflerine yer verilmiştir. 1779 tarihli Çapanoğlu Ulu Camii minber yan korkuluklarında oval formlarda ve daha küçük ele alınmıştır (Şekil 4.2.20).



*Şekil 4.2.20. Yozgat, Çapanoğlu Camii, Minber*

*(Anonim, 2024).*

Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'nde bulunan vaiz kürsüsü, mermerden yapılmıştır. Vaiz kürsüsü bir paye üzerinde yükselen gövdeye oturmuş ve üzerinde barok tarzda işlenmiş kalem işi süslemeler bulunmaktadır.

## BÖLÜM V

### 5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

#### 5.1. SONUÇ VE TARTIŞMA

Araştırma kapsamında Nevşehir'in Gülşehir ilçesinde bulunan Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Külliyesi, mimari ve süsleme özellikleri açısından incelenmiştir. Edinilen bilgiler fotoğraf ve çizimlerle desteklenerek ayrıntılı tanımlamalar yapılmıştır.

Araştırma kapsamında incelenen Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Külliyesi, Batılılaşma dönemi içerisinde yapılmış özgün örneklerden birini oluşturmaktadır. Batılılaşma döneminin taşra yapılarından olan Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii, kare planlı camiler grubuna girmektedir. Eserin yapımında Gülşehir yöresine ait iki renkli kesme taş kullanılmıştır. Bu camide görülen mermer taklidi yağlı boya süslemelerde barok üslubun etkisi açıkça görülmektedir.

Bu dönemde 1779-1780 yıllarında Gülşehir ilçesinde yaptırılan Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Külliyesi, cami, medrese, hamam ve çeşmeden meydana gelmektedir. Külliye düzenli bir dağılım göstermemektedir. Camii üç kapısı bulunan bir avlu içerisinde yer almaktadır. Kuzeyinde çeşme, kuzeydoğusunda medrese ve camiden oldukça uzak mesafede hamamı bulunmaktadır. Yapıların birbirinden kopuk ve ilişkilerinin zayıf olması ilçenin topografik yapısıyla ilgili olmasıdır.

Arazinin durumuna göre dağılım gösteren külliye, diğer Batılılaşma dönemi külliyelerini hatırlatır şekilde günün mimari anlayışına uydurulmuştur. Külliye caminin tam merkezde uzaktan görülebilir olması, geleneksel Osmanlı Mimarisinin bir özelliği olduğu bilinmektedir. Şehirle özdeşleşen Karavezir Camii, Gülşehir ilçesinin simgesel bir varlığı olmuştur.

Karavezir külliyesinde cami, medrese, çeşme ve hamamdan oluşan bu yapı grubu, geleneksel külliye şemasına uygun şekilde yapılmıştır. Batılılaşma dönemiyle birlikte özellikle başkentte külliye mimarisinde görülen değişim, Karavezir külliyesinde diğer Batılılaşma dönemi yapıları kadar etkili olmadığı görülmektedir.

Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii'nde bulunan kalem işi süslemeler, sıva ve somaki taklidi mermerin üzerine tatbik edilmiştir. Caminin mimarisi, süslemede kullanılan motifleri ve süsleme teknikleri kompozisyon ve üslup bakımından incelendiğinde 17. ve 18. yüzyıl Geç Osmanlı Döneminde ortaya çıkan barok üslubun süsleme özelliklerini taşımaktadır.

## 5.2. ÖNERİLER

Araştırma kapsamında, Nevşehir'in Gülşehir ilçesinde bulunan Geç Osmanlı Dönemine ait Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Külliyesi, mimari ve süsleme özellikleri bakımından incelenmiştir. Edinilen bilgiler fotoğraflar ve çizimlerle desteklenerek ayrıntılı tanımlamalar yapılmıştır.

Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Külliyesi üslup ve mimari bakımdan incelendiğinde XVIII. yüzyıl süsleme özellikleri taşımaktadır.

- Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii, Son cemaat yeri kubbesinde, mihrap önü ana kubbede, neme bağlı olarak dökülme ve renklerde bozulmalar gözlemlenmiştir. Bunlar aslına bağlı kalarak tamamlanmalıdır.
- Mihrap bölümünde bulunan pencere alınlıklarında yer alan kalem işi süslemelerinde neme bağlı olarak dökülme ve renklerde bozulmalar görülmektedir. Aslına bağlı kalınarak restorasyonu yapılmalıdır.
- Camii içerisinde yer alan kompozisyonlardaki motiflerde bozukluklar bulunmaktadır. Bu yapılacak restorasyon çalışmalarıyla bozukluklar aslına bağlı kalınarak giderilmelidir.
- Cümle Kapısı üzerinde bulunan kitabe kenarında bulunan kalem işi motifleri nemden dökülmüş ve renkleri soluklaşmıştır. Aslına bağlı kalınarak bu süslemeler tamamlanmalıdır.
- Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) camisine bağlı olan hamam bakımsız ve kullanıma kapalıdır. Bazı çevresel faktörler ve doğal koşullardan etkilenmiş, kapı ve duvarlarında bozulmalar görülmektedir. Yenilenme çalışmasıyla bu bozulmalar giderilmelidir.
- Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Külliyesi, bu bölgenin kültürel mirası olarak tanıtılmalıdır.

Çevresel faktörlerden ve doğal koşullardan etkilenmiş olmasına rağmen estetik bir üslupla yapılmış olan Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) Camii, mahalle sakinleri tarafından sıklıkla kullanılmaktadır. Caminin bugünkü durumu, bakımlı ve ibadete açıktır. Karavezir (Seyyid Mehmed Paşa) camisinde görülen eksiklikler kolaylıkla çözülebilecek problemlerdir. Geç Dönem Osmanlı Mimarisi içerisinde yer alan ve önemli bir kültürel mirasımız olan Karavezir Camii'ne gereken değer verilmeli ve geleceğe taşıyacak önlemler alınarak korunmalıdır.

## KAYNAKÇA

- Akar, A.; Keskiner, C. (1978). *Türk Süsleme Sanatında Desen ve Motif*, İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.
- Aksu, H. (2002). *Rumi Motifin İlk Öncüleri*, Ankara: Türkler Ansiklopedisi, Yeni Türkiye Yayınları, C.4, S.182-192.
- Altıntaş, Z. (1992). Batılılaşma Süreci İçinde Pera Elçilikleri, İstanbul: *Türkiyemiz Dergisi*, S.68, s.4-9.
- Arseven, C. E. (1990). *Sanat Ansiklopedisi*, C.V, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi.
- Arseven, C. E. (1983). *Edirne İşi*, İstanbul: Sanat Ansiklopedisi, C.I-V, Milli Eğitim Basımevi.
- Arseven, C. E. (1983). *Bezeme*, İstanbul: Sanat Ansiklopedisi, C.V, Milli Eğitim Basımevi.
- Arseven, C. E. (1977). *Barok Sanatı*, İstanbul: Sanat Ansiklopedisi, C.I-IV, Milli Eğitim Basımevi.
- Arseven, C. E. (1966). *Fırça*, İstanbul: Sanat Ansiklopedisi, C.II, Milli Eğitim Bakanlığı, 913-915.
- Arık, R. (1999). Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri, *Osmanlı Tarihi Ansiklopedisi*, C. 11, 423-436.
- Arık, R.O. (1975). *Türk Sanatı*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Arık, R. (1975). Anadolu'da Bir Halk Ressamı: "Zileli Emin", İstanbul: *Türkiyemiz Dergisi*, S.16, 177-190.
- Arel, A. (1975). 18. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Batılılaşma Süreci, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi Yayınları.
- Aslanapa, O. (1996). *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Remzi Kitabevi.
- Aslanapa, O. (1973). *Türk ve İslam Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Atasoy, N. (1992). Barok, *TDVİA*, İstanbul: C.5, 81-83.

- Atasoy, N. (1985). *17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Atak, E. (2018). *Osmanlı Mimarisi Lale Devri Üslubu (Anadolu'daki Yansımalar)*, Ankara: Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Turkish Studies Social Sciences, Volume 13/10, 57-86.
- Aydın, Ö. (2012). Sultan II. Abdülhamit Dönemi Yapılarında İmparatorluğu Temsil Eden Semboller, Ankara: *Mimarlık Tarihi, Mimarlar Odası Mimarlık Dergisi*, Yıl.49, Mas Matbaacılık, S.364, 74-78.
- Balcı, A. (2018). *Konya Şerafeddin Camii Kalem işi Tezyinatı*, Yüksek Lisans Tezi, Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Türk İslam Sanatları Bilim Dalı.
- Baysal A. F. (2017). *Türk Sanatında Kalem İşleri*, Konya: Palet Yayınları.
- Baysal, A. F. (2015). Üç Şerefeli Camii Avlu Revaklarında Bulunan XV. Yüzyıl Kalem işi Uygulamalı Hat Örnekleri, *İstem*, S.23, 61-73.
- Baysal, A.F. (2013). *Edirne Osmanlı Erken Dönem Camileri ve Analizleri*, Doktora Tezi, Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı.
- Batur, A. (1985). *Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı*, İstanbul: Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, C.4, İletişim Yayınları, 1043-1062.
- Bağcı, S. (2002). *Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar*, Osmanlı Uygarlığı 2, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 737-757.
- Bakır B. (2003). *Mimaride Rönesans ve Barok: Osmanlı Başkenti İstanbul'da Etkileri*, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Başkan, S. (2002). *Eski Türklerde Geleneksel Kültür ve Sanat*, Ankara: Türkler Ansiklopedisi, C.IV., Yeni Türkiye Yayınları, 110-125.
- Birol, İ. A, Derman, Ç. (2013). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Birol, İ. A. (2009). *Türk Tezyini Sanatlarda Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

- Biröl, İ. A. (1989). *Altın Varak*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, (2), 541-542.
- Boydak, F. Ş. (2017). *Osmanlı Kitap Kabı Şemplerindeki Serbest Dolantı Bulut Motifi Örnekleri*, İstem, S.29, Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu İlahiyet Fakültesi, İstem, 125-142.
- Bor, H., Çağlar, B., Vural, O. (2021). Türk Üçgeninin Parametrik Modellenmesi ve Robotik Üretimi Üzerine Bir Yöntem, İstanbul: *Mimarlıkta Sayısal Taraşım XV. Ulusal Sempozyumu*, 159-169.
- Bozkurt, N. (2006). Nakkaş, İstanbul: *TDVİA*, C.32.
- Cansever, T. (2007). *Anadolu'da İslam Kùltür ve Medeniyeti*, Ankara: Diyanet İşleri Bakanlığı.
- Cezar, M. (1988). *17. Yüzyıl Osmanlı Kaynaklarında Sanat Tarihi İle İlgili Noktalar*, İstanbul: 17. Yüzyıl Osmanlı Kùltür ve Sanatı, Sanat Tarihi Derneđi.
- Çayan, S. (2012). *Geleneksel Antep Evlerinde Kalem işi Bezeme Ve Duvar Resimleri*, (Yayınlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çoruhlu, Y. (2007). *Erken Devir Türk Sanatı*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, Kabalcı Yayınevi
- Çoruhlu, Y. (1994). *Türk İslam Sanatı ABC'si*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Demirarslan, D. (2016). 19. Yüzyıl Osmanlı Dini Mimarisinde Duvar Resmi Sanatı: Balkanlardan Kalkandelen Alaca Camii Örneği, Kocaeli: *Türk Kùltürü ve Hacı Bektař Veli Araştırma Dergisi*, S.50, 151-181.
- Derman, F. Ç. (2002). *Tezhip Sanatı*, İstanbul: Türkler Ansiklopedisi, C.XII., 289-299.
- Derman, F. Ç. (1998). *Sanat Tarihi İle Sanat Arasındaki Terim Kargaşasına Dair Düşünceler*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Uluslararası Sanatta Etkileşim Sempozyumu, 104-105.
- Derman, M. U. (1996). *Mürekkep*, İstanbul: TDVİA., C.32, 46-47.



- Demiriz, Y. (1999). *Osmanlı Kalem İşleri*, Ankara: Osmanlı Ansiklopedisi C.11, Yeni Türkiye Yayınları, 297-304.
- Doğanay, A. (1999). “*Osmanlı Mimarisinde Tezyinat*” Osmanlı, C.11, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 324-334.
- Doğan, K. (2007). *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul: Yem Yayınları.
- Doğan, K. (1954). *Barok Mimari Hakkında Bir Deneme*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yeterlilik Çalışması, Pulhan Matbaası.
- Durak, S.; Gök, D. (2022). 19. Yüzyıl Osmanlı Mimarisi Süsleme Sanatında Kullanılan Malzeme ve Teknik Özellikler: Bursa Emir Sultan Cami Örneği, Bursa: *Uludağ Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Uluslararası Bilim, Teknoloji ve Tasarım Dergisi*, 152-154.
- Düzbakar, Ö. (2009). XV-XVIII. Yüzyıllarda Osmanlı Devleti’nde Elçilik Geleneği ve Elçi İaşelerinin Karşılanmasında Bursa’nın Yeri, Bursa: *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S.182-194.
- Eriş, M. (2014). *Osmanlı Devletinde Batılılaşma Hareketleri*, Ankara: Türkler Ansiklopedisi, Yeni Türkiye Yayınları, C.14, 593-605.
- Eryılmaz, İ. H. ; Selimgil, B. (2021). İslam Eserlerinde Kullanılan Altıgen Tabanlı Geometrik Desenlerin Çözümlemesine Yönelik Yen Bir Yaklaşım, İzmir: *Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Mizân-ül- Hak: İslami İlimler Dergisi*, 222-245.
- Esin, E. (1985). *Türk Kültür Tarihi İç Asya’daki Erken Safhalar*, Ankara: Cilt:1, S: 2, 12-17, Atatürk Kültür Merkezi.
- Ekiz, M. (2006). *Nevşehir’de Türk Dönemi Mimari Eserleri*, Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Emlak, S. (2013). “*Tire Necip Paşa Kütüphanesi’nde Bulunan 17. Yüzyıla Ait Tezhipli Yazma Eserler*”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Ersoy, A. (1988). *Türk Tezhip Sanatı*, İstanbul: Ak Yayın.
- Erel, A. (1975). *Onsekizinci Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.

- Eser, B. (2019). *Osmanlı Cami Mimarisinde Mükebbire*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı.
- Eyice, S. (1984). *Batı Sanat Akımlarının Değiştirdiği Osmanlı Dönemi Türk Sanatı*, Ankara: Türkler Ansiklopedisi, C.15, 285.
- Eyice, S. (1981). XVIII'da Türk Sanatı ve Mimarisinde Neo-Klasik Üslubu, *Sanat Tarihi Yıllığı*. S.9-10, 163-190.
- Gündüz, H. (2022). *Aziziye Camii'nin Batılılaşma Dönemi Osmanlı Camileri Arasındaki Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, Konya: Konya Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Gülendam, N. (1994). *Edirne Selimiye Camii Kalem işleri ve Devir Üslubu*, Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bilim Dalı.
- Gülenaz, N. (2011). *Batılılaşma Dönemi İstanbul'unda Hanlar ve Pasajlar*, İstanbul: Akademik Yayınları.
- Halıcı, E. ;Yurttaş, H. (2022). Barok ve Rokoko Üsluplarının Mimari Süslemedeki Gücü, Araştırma Makalesi, *Anasay*, S.19, 3-28.
- Halıcı, E. (2020). XVIII.-XX. Yüzyılda Osmanlı Sanat Ortamı, Erzurum: *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 69, 577-628.
- Hasol, D. (1975). *Ansiklopedik Mimarlar Sözlüğü*, İstanbul: Yem Yayınları.
- Hanioglu, M.Ş. (1992). *Batılılaşma*, Mad, TDVİA, C.V., İstanbul: 182-186.
- Hatipoğlu, O. (2007). *XIX. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem işi Tezyinatı*, Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Hayırsever, B. (2020). Geleneksel El Sanatlarında Kullanılan Çintemani Motifi ve Seramik Sanatına Yansımaları, Araştırma Makalesi, Kayseri: *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 50, 9-22.
- Hayri, S. (1957). İslam Mimarisi, *Ankara İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.IV. S.III.-IV., 68-74.

- Hamadeh, Ş. (2010). *Şehr-i Sefa 18. Yüzyılda İstanbul*, İstanbul: Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, İletişim Yayınları, 751-753.
- İrteş, M. S. (2012). 16. Yüzyıl Ahşap Üstü Kalem İşleri, Trabzon: *Türk Dünyası Mühendislik Mimarlık ve Şehircilik Kurultayı Bildirileri*, 463-470.
- İrteş, M. S. (1985). Kalem İşimizin Bugünü ve Yarını, *Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını*, Ankara: *Hacettepe Güzel Sanatlar Fakültesi I. Ulusal Sanat Sempozyumu, Tebliğler*, 425-432.
- İrepeoğlu, G. (1986). *Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesindeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık-I, 56-72.
- İnci, N. (1985). 18. Yüzyılda İstanbul Camilerine Batı Etkisiyle Gelen Yenilikler, Ankara: *Vakıflar Dergisi*, S.19, 223-236.
- Karaca, B. (2018). *Burdur ve Çevresinde Bulunan Camilerin Ahşap Üzerine Kalem işi Süslemeleri*, Yüksek Lisans Tezi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı.
- Karaca, N. (2021). Türk Çini Sanatında Hatayi ve Şakayık Motifi Örneğinde Çizim Özellikleri, Araştırma Makalesi, Yalova: *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, C.18, S.43, 7085-7101.
- Keskiner, C. (2002). *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler, Hatai*, Ankara: T.C Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Köşklü, Z. (1993). “I. Abdülhamid Dönemi (1774-1789) Osmanlı Dini Mimarisi”, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Kuban, D. (2007). *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul: Yem Yayınları.
- Kuban, D. (1994). *Barok Mimari*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Mad., DBİA, II.
- Kuban, D. (1988). *Kent ve Mimarlık Üzerine Yazıları*, İstanbul: Yem Yayınları.
- Kuban, D. (1980). *Mimarlık Kavramları*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi, Yem Yayınları.

- Kuran, A. (2008). *Osmanlı Sanatı Ve Mimarlığı*, İstanbul: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.3, Yem Yayınları.
- Küçükatur, H. (1987). *Altunzade İsmail Zühtü Paşa'nın İnşa Ettirdiği Eserler*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaya, G. T. (2022). Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarisinde Kalem işi Bezemeli Bir Yapı: Bilecik Kasımlar Köyü Camisi, *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 9/23, 95-123.
- Mahir, B. (2011). Ehli Hiref Kayıtlarında Müzehhipler ve Eserlerinden Örnekler, *Tezhip Buluşması Sempozyumu*, İstanbul:212-217.
- Mülayim, S. (2012). Tonoz, İstanbul: *TDVİA.*, C.41, 238-240.
- Nemlioğlu, C. (2001). Göçeli (Gökçeli) Camii, Konya: *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildirileri, (II)*, 117-136.
- Nemlioğlu, C. (1989). *15. 16. Ve 17. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Orijinal Kalem İşleri*, Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı.
- Okçuoğlu, T. (2000). *18. Ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ögel, S. (2010). *18. Yüzyıl Mimarisinin İstanbul'daki Yaratıcı Değişimi*, İstanbul: Sanat Tarihi Defterleri, Ege Yayınları.
- Ögel, S. (1987). *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı, 2.bs.*, Ankara: Türk Tarihi Kurumu Yayınları.
- Ögel, S. (1986). *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, İstanbul: Matbaa Teknisyenleri Basımevi.
- Ögel, B. (1984). *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi, VII.*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Tarih Kurumu Yayınları.
- Ögel, B. (1978). *Türk Kültür Tarihine Giriş, C.5*, Ankara: Kültür Yayınları, 638 Yayınlar Dairesi Başkanlığı Kültür Eserler Dizisi.
- Özönder, H. (2003). *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Sözlüğü*, Konya: Sebat.

- Öztuna, Y. (1983). *Türkiye Tarihi*, İstanbul: Ötüken Yayın Evi.
- Renda, G. (1985). 19. *Yüzyılda Kalem işi Nakış-Duvar Resmi*, İstanbul: Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, C.VI, S.1531.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1992). *Edirnekari*, İstanbul: Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü.
- Sözen, M. (1975). *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ülgen, A.S. (1962). XVI. Yüzyılda Türk Mimarisinin İç Dekorunu Nasıl Vücut Buldu?, Ankara: *Milletler Arası I. Türk Sanatları Kongresi*, 389-400.
- Üçer, K. (1988). *Klasik, Barok, Rokoko, Ampir Kalem işi Üslupları*, (Basılmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sayın, A.Z. (2018). Baysal, A. F. (2017). Türk Tezyinat Sanatında Kalem işleri, Konya: Palet Yayınları, *İstem*, S.31, 173-175.
- Şafakçı, H. (2020). 1781 Tarihli Avarız Defterine Göre Arabsun (Gülşehir) Kazası, Araştırma Makalesi, Hatay: *Mustafa Kemal Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü Dergisi*, 154-166.
- Tuncay, R. (1964). *Edirne Sanat Eserlerindeki Süslemeler, Türk Kültürü*, Ankara: Türk Kültürünün Araştırma Enstitüsü, Ayyıldız Matbaası.
- Tosun, G. (2023). Mimari Restorasyon Programı Kalem işi Uygulamaları, Karacasu: *Adnan Menderes Üniversitesi Karacasu Memnune İnci Meslek Yüksek Okulu Mimari Restorasyon Programı Kalem işi Uygulamaları*.
- Yenişehirlioğlu, F. (1993). *Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi*, İstanbul: Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu Kitabı.57-68
- Yenişehirlioğlu, F. (1985). *Onaltıncı Yüzyıl Osmanlı Yapılarında Görülen Çini Süsleme Programının Gelişimi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Yetkin, S. K. (1954). Doğu'nun Batı Sanatına Tesirleri, Ankara: *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.I-II,180-185.

- Yıldız, H. (2019). *Anadolu Selçuklu Devri Kayseri Yapılarında Palmet, Rumi ve Lotus Motifi*, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Yılmaz, C. (1991). *Tezyinat Restorasyonu, Örnekler ve Karşılaşılan Sorunlar*, Ankara: VIII Vakıf Haftası Kitabı, 275-289.
- Yılmaz, Ö. (1987). *Erken Osmanlı Dönemi Osmanlı Türk Sanatına Genel Bir Bakış (1300-1453) ve Hacı Bayram Veli Türbesi*, Ankara: IV. Vakıf Haftası Kitabı.
- Yiğitpaşa, N.T. (2022). Fransız Mimarisinin Osmanlı-Türk Mimarisinde Etkisi Üzerine Bir Değerlendirme, Ordu: *Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, ISSN:1309-9302, S.241-260.
- Yücel, E. (1994). *Edirnekari*, İstanbul: TDVİA, C.10, 449-450.

### **İnternet Kaynakları**


- İslamansiklopedisi. (2023, Eylül 3). [İslamansiklopedisi.org.tr/yirmisekiz-celebi-mehmed-efendi](https://islamansiklopedisi.org.tr/yirmisekiz-celebi-mehmed-efendi)
- Yayin-dergi. (2022, Kasım 7). [cdn.vgm.gov.tr/yayin/dergi/restorasyon11.pdf](https://cdn.vgm.gov.tr/yayin/dergi/restorasyon11.pdf)
- Yayin-dergi. (2023, Ekim 15). [cdn.vgm.gov.tr/yayin/dergi/vakiflarhaftasi/4vakif-haftasi.pdf](https://cdn.vgm.gov.tr/yayin/dergi/vakiflarhaftasi/4vakif-haftasi.pdf)
- İslamansiklopedisi. (2023, Ağustos). <https://islamansiklopedisi.org.tr/nakkas>

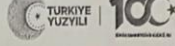
### **Kaynak Kişiler**

- Hüseyin DÜZGÜN, Sözlü Görüşme, Gülşehir: (2022-2024).
- Ayşe Büşra KÖKLÜKAYA, Sözlü Görüşme, Tokat: (2024).
- Hasan ERGEN, Sözlü Görüşme, Kastamonu: (2024).
- Onur İBLAR, Sözlü Görüşme, Gülşehir (2023).
- Mehmet ÇELİKEL, Sözlü Görüşme, Gülşehir (2022-2023).

## EKLER

### EK 1. Resmi Yazışma ve İzin Belgesi

 T.C.  
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI  
Vakıflar Genel Müdürlüğü



Sayı : E-87772441-150.05-563371 26.12.2023  
Konu : Araştırma İzinleri

GENEL MÜDÜRLÜK MAKAMINA

İlgi : Kayseri Vakıflar Bölge Müdürlüğü (Sanat Eserleri ve Yapı İşleri Şube Müdürlüğü)nün  
21.12.2023 tarihli ve E-86118660-150.05-561233 sayılı yazısı.

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı öğrencisi Derya Saçan "Nevşehir Gülşehir Kurşunlu (Seyyid Mehmet Paşa) Camii'nin Kalem İşi Süslemeleri" konulu çalışmasında Kayseri Vakıflar Bölge Müdürlüğü arşivinde ve belirtilen yerde belgeleme çalışması yapmak için ilgi yazı ile araştırma izni talep etmektedir.

Yapılacak araştırmanın bir suretinin Kültür ve Tescil Daire Başkanlığı ile Basın ve Halkla İlişkiler Müşavirliğine gönderilmesi şartıyla, 28.05.2020 tarih ve 2020/23 sayılı genelge çerçevesinde adı geçene belirtilen konularda (restorasyonda bulunan ve uygun görülmeyen eserler hariç tutulmak üzere) araştırma izni verilmesi hususunu;  
Tensiplerime arz ederim.


Mevlüt ÇAM  
Kültür ve Tescil Daire Başkanı

OLUR  
Hayrullah ÇELEBİ  
Genel Müdür Yardımcısı

Dağıtım:  
Gereği:  
Kayseri Vakıflar Bölge Müdürlüğüne

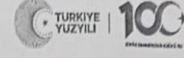
Bilgi:  
Sanat Eserleri ve Yapı İşleri Daire Başkanlığına

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.  
Doğrulama Kodu: 634D7D22-AECO-4AB1-B3C1-4D8C5E0C0949 Doğrulama Adresi: <https://www.turkiye.gov.tr/vgm-ebys>  
Vakıflar Genel Müdürlüğü Kültür ve Tescil Daire Başkanlığı Atatürk Blv. No:10, 06050 Altındağ/Ankara Bilgi için: Ayhan TERZIOĞLU  
Telefon No: (0312) 509 6000 Faks No: (0312) 324 4722 Bilgisayar İşletmeni  
Internet Adresi: [www.vgm.gov.tr](http://www.vgm.gov.tr) Telefon No: (312) 509 60 72





T.C.  
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI  
Vakıflar Genel Müdürlüğü  
Kayseri Vakıflar Bölge Müdürlüğü



Sayı : E-86118660-150.05-569533

04.01.2024

Konu : Araştırma İzinleri Hatice Gözüküçük

Sayın Derya SAÇAN  
NASUH DEDE MAH. 384 SOK.NOVA SUİT 5 ZEMİN KAT: NO:2 Kırşehir

Nevşehir Gülşehir Kurşunlu (Seyyid mehmet Paşa) Camii'nin Kalem İşi Süslemeleri konulu araştırma izin talebiniz yapılacak çalışmanın bir suretinin Kültür ve Tescil Daire Başkanlığı ile Basın ve Halkla İlişkiler Müşavirliğine gönderilmesi şartıyla uygun görülmüş olup gerekli izin belgesi yazı ekindedir.

Bilgi gereğini rica ederim.

Murat SEÇİLİR  
Bölge Müdürü

Ek: 26/12/2023 tarihli E-87772441-150.05-563371 sayılı yazı.

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Doğrulama Kodu: 8EDDE69C-66CF-4476-8411-95EB37DAFF5D

Doğrulama Adresi: <https://www.turkiye.gov.tr/vgm-ebys>

Kayseri Vakıflar Bölge Müdürlüğü Sahabiye Mah. Bor Sokak No: 4 - 38400

Kocasinan/KAYSERİ

Telefon No: (0352)-2226640 Faks No: (0352)-2310587

İnternet Adresi: [www.vgm.gov.tr](http://www.vgm.gov.tr)

VGM Adresi: Kayseri Sahabiye Mah. Bor Sokak No: 4

Bilgi için: Tülay BİÇAKÇIO

Temizlik İşçisi

Telefon No: (352) 222 66 40-

7212





## ÖZGEÇMİŞ

### **Kişisel Bilgiler:**

Adı ve Soyadı: Derya SAÇAN

### **Eğitim Durumu:**

Lise: Cizre Çok Programlı Lise

Lisans: Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Halı-Kilim ve Türk Kumaşları Ana Sanat Dalı (2017-2021).

Formasyon: Kırşehir Ahi Evran Eğitim Fakültesi (2021-2022).

Yüksek Lisans: Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
2021.

### **Deneyim:**

Kaymakam Mümin Heybet İlköğretim Okulu Kadrosuz Usta Öğretici (2002-2003).

Metin Bostancıoğlu İlköğretim Okulu Kadrosuz Usta Öğretici (2003-2004).

Kaymakam Mümin Heybet İlköğretim Okulu Kadrosuz Usta Öğretici (2004-2005).

Sevgi Anaokulu Kadrosuz Usta Öğretici (2005-2006).

Atatürk İlköğretim Okulu Kadrosuz Usta Öğretici (2006-2009).

**Bilinen Bilgisayar Programları:** Word, Excel, Powerpoin, Outlook, İllüstratör, Scratch, Photoshop.

**İlgi Alanları:** Karakalem, Ebru Sanatı, Keçe Sanatı, Kalem işi Sanatı, Dekoratif Tasarım.

**Katıldığı Kurslar:**

Bilgisayar Kursu (2006), Girişimcilik (2013), Gitar Kursu (2013).

Drama Kursu (2006), Şırnak Milli Eğitim Bakanlığı Oryantasyon Kursu (2002).