



HATİCE TURHAN VALİDE SULTAN TÜRBESİ'NİN ŞEMSE FORMLU ÇİNİ PANOLARINDA GÖRÜLEN MİTOLOJİK TASARIMLAR ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME¹

Hacer ALPTEKİN* & Vedat KACAR**

* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, hacerenartstudio@gmail.com ORCID: 0000-0001-7195-2277.

** Doç. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları, Çini Anasanat Dalı. kacarvedat@gmail.com ORCID: 000-0003-1700-4713.

Received Date: 20.11.2024. Revised Date: 29.11.2024. Accepted Date: 06.12.2024.

Copyright © 2024 Hacer Alptekin and Vedat Kacar. This is an open access article distributed under the Eurasian Academy of Sciences License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Özet

Türk çini sanatının zengin motif repertuarından beslenen şemse formları, Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi'nin çini panolarında mitolojik hayvan figürleri ile nadir bir şemse tasarım örneği sunmaktadır. Türk sanatının erken dönemleri ve Ortaçağ mezar taşları literatüründe hayvan sembolizmine ait çeşitli tasarımlar kullanıldığı bilinmektedir. Natüralist unsurlarla birlikte stilize edilmiş hayvan sembolizminin mitik temsilcilerinden biri olan ejder fenomeni de Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi'nin şemse formlu kompozisyonlarında çift başlı kartal birlikteliği ile karşımıza çıkmaktadır. Ejder tasarımları, on altıncı yüzyıl çini uygulamalarında özellikle de bulut tipolojisi ile Türk sanat disiplinlerinde yaygın bir tasarım unsuru olarak kullanılmıştır. Ancak çift başlı kartal ve doğrudan çok başlı ejder önermesiyle, bir hanedan türbe mezar yapısı üzerinden karşımıza çıkan bu on yedinci yüzyıl mitosları, Osmanlı çini tasarımlarında önemli bir stilizasyon örneği olarak kendisini günümüze sunmaktadır. Bu çalışmada, Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi'nin şemse formlu çini kompozisyonlarında görülen çift başlı kartal ve ejder figürlerinin ikonografisi ele alınacaktır. Osmanlı çini sanatında başlı başına bir tasarım alanı olan şemse formunda görülen kartal ve ejder figürleri, Türk sanatı örneklerinden alınan referanslarla, karşılaştırma yöntemi üzerinden değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Hatice Turhan Sultan Türbesi, Çini, Şemse, Mitoloji, İkonografi.

AN EVALUATION ON THE MYTHOLOGICAL DESIGNS SEEN ON THE SHAMSE SHAPED TILE PANELS OF HATİCE TURHAN VALİDE SULTAN TOMB

Abstract

The shamsa forms, which are derived from the rich motif repertoire of Turkish tile art, provide a unique example of shamsa design featuring mythological animal figures on the tile panels of the Hatice Turhan Valide Sultan Tomb. It is established that a variety of animal symbolism was employed in the corpus of early Turkish art and on medieval tombstones. The dragon, a mythical creature with naturalistic elements, is a prominent figure in the Hatice Turhan Valide Sultan Tomb's double-headed eagle shamsa compositions. The dragon design was a prevalent element in Turkish art, particularly in sixteenth-century tile work, often associated with the cloud motif. Nevertheless, these myths from the seventeenth century, which feature the double-headed eagle and the suggestion of a multi-headed dragon through the structure of a dynasty tomb, continue to serve as a significant example of stylisation in Ottoman tile designs to the present day. This study will examine the iconography of the double-headed eagle and dragon figures observed in the shamsa tile compositions of the Hatice Turhan Valide Sultan

¹ Bu makale, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Doç. Vedat Kacar danışmanlığında, Hacer Alptekin tarafından hazırlanan *Osmanlı Hanedan Mezar Yapılarında Şemse Formları* başlıklı yüksek lisans tez çalışmasından yola çıkılarak üretilmiştir.



Tomb. The eagle and dragon figures seen in the shamsa from, which represents a distinct design field within Ottoman tile art, will be evaluated a comparative method with references drawn from Turkish art examples.

Keywords: Hatice Turhan Sultan Tomb, Tile, Shamse, Mythology, Iconography.

Giriş

Osmanlı çini sanatının hafıza mekanları olarak karşımıza çıkan türbeler; kültürel kimlik, değerler ve tasarım estetiğini yansıtmaları bakımından önemlidir. Hanedan mezar yapılarında görülen şemse formları, Osmanlı'nın sanat üretme motivasyonlarını çini tasarımlar üzerinden yansıtmaktadır. Türk sanat disiplinlerinde görülen tüm motif repertuarını kendi bünyesinde toplayabilen şemse formu, Türk çini sanatındaki özgün yerini korumuştur. Yüzlerce yıllık Türk sanat birikimiyle, birbirini referans alarak gelişen şemse formları, tasarım çeşitliliği ve tasarım boyutunda yakaladığı estetik anlayışı, Türk sanat kronolojisinde görülen form ve biçimleriyle kendisini günümüze aktarmaktadır.

Türk sanatının erken dönemlerinde, mezar ünitelerindeki sanatsal estetiğin yanı sıra ölüme yüklenen anlam ve sonraki yaşamın inanç göstergesi olarak karşımıza çıkan ejder figürlü tasarımlar, erken dönem Türk mitolojisinde ölüm temasıyla yer alan eskatolojik² simgecilikten beslenmektedir. Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi'nin çini panolarında, hatai motifleri arasında dönüşler yaparak gezinen bu mitik unsurları, kartal figürlü şemse formuna uyarlanmış sıradışı bir 17. yüzyıl tasarım örneğinde görmektediriz. Türbe çini uygulamalarında şemse formları üzerinden aktarılan bu eskatolojik tasarımlar, ejder ve kartal figürünün, yüzyıllar boyunca Türk sanatı içinde yaptığı yolculuğu da göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Bir cariye olarak Topkapı Sarayı'na giren Hatice Turhan Valide Sultan, çocuk yaşta tahta çıkan oğlu IV Mehmed'in iktidar yetkilerini kullanarak siyasal, sosyal ve kültürel anlamda Osmanlıya damgasını vurmuştur. İstanbul'da Yeni Camii olarak da bilinen Valide Camisi'ni 1663'te türbesi ile birlikte aynı külliye içinde tamamlamış ve 1683 yılında vefatı üzerine kendisinin yaptırdığı bu türbeye defnedilmiştir.

En büyük hanedan türbesi olması özelliği ile türbede, pano planında tasarlanmış çok sayıda büyük boyutlu çini eser bulunmaktadır. Türbe revak girişinden başlayan 17. yüzyıl mavi beyaz özelliğindeki İznik yapımı olduğu düşünülen bu çinilerin pek çoğunda farklı tipolojilerde şemse formu kompozisyon görülmektedir. Değerlendirmeye almış olduğumuz şemse formları, sandukaların bulunduğu mahfilde, türbe harim kapısının sağ ve solunda, ikiz planda tasarlanmış ve türbe içindeki en büyük ölçülerine sahip olan şemse formu çini panolardır.

Çalışmamıza konu olan şemse formu çini tasarım, kartal ve ejder gibi mitolojik figürlere odaklanmasının yanı sıra Osmanlı devletinin *kadın sultanlar* döneminde, Hatice Turhan Valide Sultan'ın iktidar biyografisini de yansıtan sembolik bir eser olması bakımından önemlidir. Erken dönemlerden itibaren Türk sanat pratiğinin pek çok alanında karşılaştığımız kartal ve ejder ikonografisinin, kültürel bir aktarım zinciri içinde şemse formunda tasarlanmış olması, 17. yüzyıl çini sanatçısının, kendi çağının dinamikleri ile neyi, hangi düşüncüyü aktardığının bilinçli bir göstergesi olarak bugünün çini sanatı okumalarına kendisini sunmaktadır.

² Ölümle ilgili olguları ele alan Eskatoloji; ölenlerin yeniden dirilişi, ruhun ölümsüzlüğü, cennet, cehennem ve ruhların nereye gideceğini araştırmaktadır. Bknz. Orhan Hançerlioğlu (2000). *Dünya inançları sözlüğü* (3. bs.). İstanbul: Remzi Kitapevi; Metin And (2001). *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm mitologyası* (2. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları; Hacer Alptekin (2021). Gevaş Selçuklu Mezarlığı Şahide Taşında Ejder Figürü ss286-306 *II. Uluslararası Mitoloji Sempozyumu, Bildiri Kitabı*, 8-10 Haziran 2021 / Ardahan-Türkiye.



1. Şemse İkonografisi

Türk İslam çini sanatının tasarım ve üslup zenginliğini kendi kadrajından yansıtan şemse formu, sınırları belirlenmiş olan kapalı bir kompozisyon alanıdır. Osmanlı çini sanatı içinde özel bir yeri olan şemse formlarının gövde tasarım planları; motif, desen, renk ve salbek gibi temel kompozisyon unsurlarından oluşturmaktadır.

Türk ve İslam sanatında önemli bir tasarım unsuru olarak yer alan şemse; kelime karşılığı güneş anlamına gelen Arapçada “şems” kelimesinden türetilmiştir (Akar ve Keskiner, 1978: 24-29). Türk kitap ciltlerinde ve tezhip sanatı üzerinden ele alınan şemse tasarımlarında, özellikle altın kullanılması da yine güneş sembolüne uygun bir tezyinatır (Özkeçeci, 2017:110). Ayrıca güneş ışınlarının betimlendiği şemse formlarında, tığ motiflerinin ışınal oklar şeklinde kullanılması da bu kozmolojik tasarıma işaret etmektedir (Bakır, 2005: 97). Yine literatürde rozet, madalyon, kabara veya güneş kursu gibi çeşitli ifadelerle de şemse formlarının tanımlandığı görülmektedir (Bozkurt, 2010: 518).

Tarihsel sürecine baktığımızda Saim Arıtan, şemse formlarının hem tipolojik hem de kronolojik aktarımına şöyle değinmektedir: Anadolu Selçuklulardan itibaren kompozisyon kurulumunda desen nasıl olursa olsun, bordür, köşebent gibi unsurlarla şemse iskeletini oluşturan temel tasarım alanı daima korunmuş ve bu sadakatle dairesel, kare, yıldız formu gibi geometrik biçim çeşitliliği gösteren farklı tipolojik özellikleri ile Erken Osmanlı döneminde de bu aktarım devam ettirilmiştir (2010: 180). Osmanlı çini sanatının Klasik Dönemi'nde ise şemse formu, oval form yapısıyla kendi klasiğine ulaşmıştır (Bakır, 2005: 97). Türk çini sanatındaki özgün yerini koruyan şemse formu, önemli bir tasarım alanı olarak günümüzde de kullanılmaya devam etmektedir.

Tasarım boyutunda kozmolojik bir sembol olarak, şemse formuna çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Meseleyi tasavvufi bir yaklaşımla değerlendiren Ahmet Çaycı'ya göre: Güneş gibi astral verilerle desteklenmiş olan tezyinat, evrenle kurulan bağa işaret etmektedir (2017:38-45). İktidar alanlarının hafızası olarak Sultan mezar yapılarından yansıyan, şemse tasarımlarının kozmolojik bağlamına şöyle dikkat çekilmektedir; Türk hakanlarının tanrıdan kut alması ile iktidarın kutsallığı desteklenmiştir. “İslam öncesinin kut alma işi, İslam sonrası dönemin “zillullah fi'l-arz” şeklindeki transformasyonuna dönüşür”. Böylece “gerçek insan”ın iradesi, “gökyüzünün iradesi” olarak sembolleşmiştir. Mitolojinin genel içeriğinden kendisini ayıran bu göksel içerik, simge boyutuyla dinsel hayatın içindeki konumunu belirlemiştir (Çaycı, 2017: 46-47). Böylece bu kozmik simge unsurunun, İslam kozmolojisindeki temsil değeri de tezyin edilmiş şemse sembolleri üzerinden hakimiyet ve hükümdarlık göstergesi olarak iletilmektedir.

Meseleye Türk ve İslam kronolojisi üzerinden bakan Halil İnalcık'a göre:

“Avrasya Türk hakanlıklarında, genellikle İslam çerçevesinde Türk hanedanlarında, hükümdarlığın ancak Tanrı tarafından verildiği inancı egemendi, Tahta kimin geçeceği hakkında insanların yaptığı bir kanun (veraset kanunu) veya vasiyet geçerli sayılmazdı. Tanrı iradesinin bir kurultayda seçim yahut savaşta zafer kazanma biçiminde gerçekleştiğine inanılırdı. Galip gelen Tanrı tarafından hükümdarlığa seçilmiş sayılırdı. Osmanlı cülüs belgelerinde buna müeyyed min indillah (Tanrı tarafından destek almış) Eski Türklerde Tanrı lütfuna, talie, kut denirdi. Hükümdar ünvanlarında kut bulmuş, kutluk bunu ifade etmekte idi. Bu inanç Osmanlılarda XVI. Yüzyıl sonuna kadar kuvvetle yaşadı” (2015: 79).

Temsil noktasında gökyüzünün iradesiyle Kut almış veya bir diğer ifadeyle tanrı tarafından seçilmiş ve desteklenmiş hükümdar, alınan bu iradenin değerliliğini de tezyinatlarla yansıtılan şemse sembolünde cisimleştirmiştir.



Nebi Bozkurt; hükümdar alameti olarak bir hazine kıymetini taşıyan şemse tezyinatına şöyle değinmektedir: “Şemse, Abbâsîler’le Fâtımîler’de hükümdarlık alâmeti olarak hilâfet sarayına ve hac zamanı halifenin meşruiyetini ve otoritesini temsilen Kâbe’nin duvarına asılan atlas üzerine altın, gümüş, inci ve değerli taşlarla işlenmiştir³” (2010: 518). Allah’tan aldığı bu iradeyi, değerli tezyinatla cisimleştiren hükümdar, şemse formlarıyla sembolleştirdiği iradenin temsili noktasında önemli bir iktidar göstegesi sunmaktadır.

Orta çağ dünyasının Türk İslam devletlerinde, maddi ve manevi değere sahip pek çok simge ve sembolün, hükümdarlık ve hakimiyetin temsiline büyük önemi olduğu bilinmektedir. Söz konusu simge ve sembollerin, çeşitlilik ve önemine dikkat çeken Erkan Göksu; Hükümdarlar kendilerine özel tuğra, sikke, alem, tuğ, bayrak, taht, otağ, sancak, tac, lakab, çetr, hutbe vb. gibi hakimiyet sembollerinin yanı sıra çeşitli anlamlar taşıyan şekil ve renkleri de iktidar göstergesi olarak kullanmıştır. Söz konusu alametler, bir sultanı diğer sultan ve hanedan üyelerinden ayırmaya yarayan ve sadece sultana özgü sembol ve ifadeler içermesi bakımından son derece önemliydi (2016: 121-122). “Ayrıca sultanların, kendilerine özgü simge ve semboller, İbn Bibi’deki bir kayda nazaran Sultan’ın vefatından sonra türbelerine konulduğu ve burada muhafaza edildiği düşünülecek olursa, bir önceki sultana ait olan bir hakimiyet alametinin, onun vefatından sonra adeta tedavülden kalktığı ve yeni sultanın tahta oturmasıyla birlikte artık yeni sultana ait hakimiyet alametlerinin geçerli hale geldiği fikrine ulaşılabilir” (Göksu, 2016: 122-123). Bu durumda Osmanlı hanedan türbe revaklarında, görülen şemse formları, sultana ve iktidarına özgü hakimiyet sembollerini birbirinden farklı çini tasarımlarıyla geçmişin iktidar alanlarından bugünü selamlamaktadır.

Osmanlı hanedan mezar yapılarında kendisini, simge-sembol boyutuyla, bir gösterge olarak sunan şemse formları, modern zamanların göstergebilim terminolojisine göre: “kendi dışında bir şey gösteren öge” ifadesiyle tanımlanmaktadır (Barthes, 1979:IX). Günümüzde bu “Simge, bilinçli bir biçimde algılanmasa bile, sürekliliğini muhafaza eden bir yönlendirmedir” (Çaycı, 2017:47). Dolayısıyla hakanlık, hükümdarlık, sultanlık, seçilmiş kişi, kutluk ve irade sembolü olarak sultan türbelerinin revak girişlerinde yer alan ve bakışımızı, geçmişin iktidar alanlarına yönlendiren şemse formları, Türk çini sanatında bir çini bezemeden çok daha fazlası olarak karşımıza çıkmaktadır.

2. Şemse Formunda Görülen Mitik Unsurların İkonografik Yaklaşım Yöntemi ile İncelenmesi

Gösterge olarak kendisini Osmanlı hanedan mezar yapıları üzerinden sunan şemse formlarının incelenmesi yönteminde, bakışımızı anlam araştırmalarına yönlendiren Selçuk Mülayim: Türk sanat eserlerinin incelenmesinde, nicel olarak renk, doku, boyut biçim ve yüzeylerin bilgisi formalist bir yaklaşımla bütün görsel ayrıntılar gözleme dayalı olarak sayıp dökülebilir. Ancak taşıdığı anlam nedir, anlatılmak istenen nedir, nasıl bir amaca hizmet etmektedir gibi soruların yanıtlanmasında, kültürel yapının, anlam boyutundaki çözümlemesinde sadece kompozisyon unsurlarının tanımlanması yeterli değildir (2008: 29-30). “Şeklin hangi anlama tekabül ettiğini bilirsek, onu yaratan toplumla ilişki kurabiliriz. Kelimeleri ve grameri ortaya dökebilirsek, şekil üzerinde dile gelenleri, bunları yaratanları anlamış oluruz ki asıl amaç budur” (Mülayim, 2015:122). Türk sanat eserlerinin ikonografik yaklaşımlarla çözümlemesi yönteminde, bilgi ve biçim arasındaki ilişkinin, anlamdan bağımsız düşünülmemeyeceğine dikkat çekilmektedir.

³ “Rivayete göre Cevher es-Sıkkî’nin kırmızı ipekten yaptırdığı şemse on ikişer karış boyutlarında (kare şeklinde) idi ve 30.000 miskal altın, 20.000 dirhem gümüş, 3600 adet kıymetli taşla işlenmişti. Bu ve henüz yapımı tamamlanmayan diğer bir şemsenin 461 (1068-69) yılında çıkan bir isyan sırasında Fâtımî sarayı hazinesinden yağmalanan eşya arasında olduğu nakledilmektedir” Bknz. Nebi Bozkurt (2010). Şemse maddesi. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, Cilt:38, s.518.



Sanat eserlerinin değerlendirilmesinde bir yaklaşım yöntemi olan “İkonografi, şahsî beğenilerin dışında, geleneksel kurallara göre şekillere, işaretlere ve sanat unsurlarına anlam yüklemektir. İkonografinin bir amacı da halkın fizik ötesi duygu ve düşüncesini, felsefesini ortaya koymaktır” (Karamağaralı, 1998: 34). Bu bağlamda sanat eserleri üzerinden sunulan ikonografik verilerin çözümlenmesinde başvurulacak göstergebilim, hem “dünyanın insan için”, hem de “insanın insan için” taşıdığı anlamı araştırır. Bakış açılarını yenilemek, yöntemsel önerilerde bulunmak, yorumlama örnekleri sunmak amacını benimser (Barthes, 1979: XVI). Sanat eserlerinin biçim ve estetik içeriği, kültür içindeki yeri, nasıl yapılandığı ve kültürle kurduğu ilişkinin incelenmesi, gerçeklikle kurulan bağ çözümler (Erzen, 2011: 35). Toplamların kültür tarihi içinde, sosyal ve siyasi değişimlerle birlikte sanatçılar da kendine özgü karakterleri ve yaşadıkları çağın değerleriyle, yeni ifade biçimleri oluşturdukları gibi bazen de geleneksel anlayışa sadık kalmışlardır (Tezcan, 2009: 452). Dolayısıyla gösterge olarak çini sanat eserlerinin kültürel yapı içinde anlaşılmasında, ikonografik yaklaşımlarla ortaya konan bakış, aynı zamanda bir görme ve gösterme yöntemidir.

Bu yöntemin işleyişinde eserle iletişim kurmanın önemine dikkat çeken Mülayim’e göre; Her motif, iletişim kurmaya yarayan bir dilin hecesi gibidir. Tarihsel geçmişleriyle karşımıza çıkan bu motifler, bir iletişim sisteminin kodlarından oluşmaktadır (2008: 27). Buna göre; on yedinci yüzyıl bezemesi olarak karşımıza çıkan Hatice Turhan Valide Sultan’ın türbe çinilerindeki şemse formunun, gövde ve çevre tasarım planını oluşturan kompozisyon bütünlüğünü nasıl okumalıyız? Şemse sembolünde kendisini sunan çiftbaşı kartal ve ayrılma rumi tipolojisinden devşirilmiş çokbaşı ejder stilizasyonlarına, ikonografinin hangi yaklaşımı üzerinden bakmalıyız? Türk çini sanatı envanterinde karşımıza çıkan bu çini eserde bitki, figür ve sembol dizgesinden hareket eden, Türk sanatının kadim motiflerini nasıl tanımlamalıyız? Biçimci yaklaşımın çizgi, motif, boyut, renk gibi kompozisyon unsurlarına göre mi okumalıyız? Türk sanatının erken dönemlerinden çıkarak Anadolu’ya geçen ve Orta çağ Selçuklusundan yüzyılları aşarak, üstelik kendisinden başkasına benzemeyi reddeden Osmanlı çini sanatının 17. yüzyılına aktarılmış olan bu motif dizgesini, kendi bağlamları içinde nasıl konumlandırmalıyız?

Tüm bu soruların yanıtlanmasında, bakışımızı yönlendirecek olan ikonografik yaklaşımın, biçim ve bağlam arasındaki kuramsal ve metodolojik yolculuğunda bizi, anlama yaklaştıracak yöntemi, Ömer Küçük şöyle özetlemektedir: “Sanat incelemelerinde biçimci ve bağlamsal yaklaşımlar⁴ arasında, görünürde derin bir bölünme vardır. Biçimci ve içeriden bakışın savunucuları, sanatı içinde ortaya çıktığı toplumsal, kültürel, hatta biyografik ve psikolojik bağlam ve koşullardan bağımsız, kendi başına bir yaratı olarak görmek ve incelemek ister. İnceleme odağına, üslup, imge dokusu, ölçü, ritim, kompozisyon vb. gibi biçimsel unsurları koyarlar. Bağlamsal ya da dışsal yaklaşımlarsa, ki en iddialıları sosyolojik yaklaşımlardır, sanat eserinin oluşumunu ve üretimini açıklamak için toplumsal ve kültürel ortama odaklanmak gerektiğini ileri sürer” (2023: 90). Yöntem olarak, bir dönemin sanat üretimlerinin

⁴ “Sanat tarihi disipliniinde bugün halen önemli ölçüde geçerli olan temel bakış açılarını ve araştırma yöntemlerini oluşturanlar, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında Almanca konuşulan kültür sahasında yaşayan kültür ve sanat tarihçileriydi. Viyana Üniversitesi çevresinden Max Dvořák, Hans Sedlmayr, Julius von Schlosser, Alois Riegl ve Otto Pächt, Berlin ve Basel üniversitelerinde kültür tarihçisi Jakob Burckhardt ve filozof Dilthey’den ders alan Heinrich Wölfflin, Nazilerin iktidara gelmesiyle ABD’ye göç eden ve Alman sanat tarihinin birikimini İngilizce konuşulan dünyaya açan Erwin Panofsky, yine Nazi iktidarında İngiltere’ye göç eden Ernst Gombrich, Warburg Enstitüsü’nü kurarak Panofsky, Ernst Cassirer ve Walter Benjamin gibi farklı alanlardan isimlerin yollarının kesişmesine vesile olan Aby Warburg ve daha niceleri ilk akla gelenlerdir. Riegl, Wölfflin, Panofsky ve Gombrich; alana damgasını en derinden vuran isimlerdir ve sanat tarihinde metodolojinin süreklilik arz eden gelişimi, onların eserlerini takip ederek kısaca ortaya konabilir” (2023: 91). Bknz. Ömer Küçük (2023). Sanat Tarihinden Sanat Sosyolojisine: Biçimci ve Bağlamsal Yaklaşımlar Arasındaki Bölünmeyi Aşmak. From the History of Art to the Sociology of Art: Overcoming the Divide Between Formalist and Contextual Approaches, *Atatürk Üniversitesi Yayınları, Art and Interpretation*, 41(1), 90–100 l doi: 10.5152/AI.2023.221860



anlaşılmasında, o dönemin düşünme biçimlerini belirleyen felsefesi ya da dinsel inanışlarına başvuruluyordu. Böylece sanat üretimleri, kendi içinde doğduğu toplumun ve kültürün bağlamına yerleştirilerek açıklanabiliyordu (Küçük, 2023: 97). Buna göre, ilk bölümde ele almış olduğumuz, İslam kozmolojisinden beslenen ve bir temsil değeri ileten şemse formundaki tasarım unsurlarını, ikonografinin sunmuş olduğu yöntemler üzerinden çözümlemek mümkün. Bu yöntemin odağında, on yedinci yüzyıl çini sanatında kullanılan mitolojik figürlerin, kültürle kurduğu bağlamsal ilişki ve üretim motivasyonu, söz konusu çini eserin anlaşılmasını sağlayacağı gibi yukarıda çözümlemeye yönelik sormuş olduğumuz soruların da yanıtını araştırmaktadır.

2.1. Çiftbaşı Kartal İkonografisi

Türk sanatının farklı dönemlerinde görülen kartal ve çift başlı kartal miti, Osmanlı'nın 17. yüzyıl çini sanatına da üsluplaştırılmış olarak yansımaktadır. Hatice Turhan Valide Sultan Türbe çinilerinin şemse tasarımında konumlanan çift başlı kartal figürünün, İslam öncesi ve sonrasında görülen ikonografik ortaklıklarına, literatürdeki örnekler üzerinden bakmak mümkün.

Kartal mitinin kültürle ilişkisi pek çok araştırmaya konu olmuştur. Çoruhlu'ya göre: Türk sanatı ve kültür tarihinde hukuk, din ve astroloji gibi alanlarda yer alan kartal figürü, Türklerin milli sembolüdür. Güneş kuşu, gök kuşu olarak da nitelendirilen kartal sembolizmi, özellikle çift başlı kartal figürü, Gök Tanrı'nın kudret ve kuvvetini simgeliyordu (2019: 85-87). Gökyüzünden aldığı kuvvetle, mücadele sahnesinde zafer kazanan kartal, olumsuz kavramlara karşı iyi olanı temsil etmektedir (Güngör, 2016: 71). Orta Asya Türk mitolojisinde göklere hâkimiyet ve gücü temsil etmesinin yanı sıra pek çok Türk medeniyetinde koruyucu ruh olarak kabul edilen kartal, aynı zamanda güneş, talih, bilgelik, totem, arma, mezar gibi sembolik anlamlarda da kullanılmıştır (Çoban, 2015: 60). Kültürle ilişkisinde; Güneşin yaratıcısı veya güneşin kendisi, göğün ve kozmolojik güçlerin simgesi, yüksek idealleri, güç, hakimiyet ve otoriteyi simgeleyen kartal figürü, ölümden sonra yeniden doğumun sembolü olduğuna inanılmıştır (Armutak, 2004: 150). Kartal, Altaylarda eskiden beri mukaddes bir kuştur. Bir mezar buluntusu olarak karşımıza çıkan kartal pençesinin, inanç tarihi bakımından büyük bir önem taşıdığı görülmektedir (Ögel, 1984: 17). Aynı zamanda Pazırık kurganından daha eski bir karakter özelliği gösteren başka bir mezar buluntusunda kaplan resimleri ile süslenmiş tabutta, bir kartal arması bulunmuştur (Ögel, 1984: 38). Eski toplumlarda kartal figürünün, ölenlerin ruhunu öte dünyaya taşıyacağına inanılmaktaydı (Armutak, 2004: 150). İslam inancından önce, ölüm ve öte dünya ile kurulan ilişkide kartala yüklenen anlamlar, İslamiyetin kabulünden sonra da Türk sanatındaki görünürlüğünü devam ettirmiştir.

Kartal figürleri, Ortaçağ Türk sanatı literatüründe geniş bir yer almakla birlikte, iktidar sembolü olarak ilk kez Kubad-ı Abad Saray çinilerinde görülmektedir. “Büyük ve Küçük Saray kazılarında bulunan çiniler, Selçuklu semboller dünyası ikonografisini ilginç resim üslubuyla kaynaştıran bir masal dünyası yaratmıştır. Bu masal dünyasının en önemli figürü, Sultanın da simgesi olan çift başlı kartaldır. Orta Asya Türk mitolojisinde koruyucu ruh kabul edilen kartal, aynı zamanda göklere hâkimiyeti ve gücü temsil eder. Çift başlı kartalın bu koruyan ve egemen olan iki gücü birleştiren bir simge olduğu düşünülmektedir” (Arık, 2007: 85).

Yaşar Çoruhlu, sanat eserlerinde görülen hayvan sembolizminde anlam arayışlarına ilişkin pek çok olasılığa şöyle değinmektedir: “Bir hayvan figürü sanat eserinde genel bir sembolizmin bir ögesi olarak yer alabileceği gibi, tanrı ve ruhların simgesi, hükümdar ve beylerin simgesi, ‘gök ve yer’e ilişkin simge, egemenlik, mücadele, savaş, barış, renk, sayı, takvim simgesi de olabilir” (2019: 21). Farklı disiplinlerde çalışan pek çok araştırmacı çift başlı kartal figürlerini, *hakimiyet* ve *bağımsızlık* anlam dizgesi üzerinden *devlet sembolü* olarak ele almıştır.



Özellikle de Orta çağ Anadolu Selçuklu dönemi çini sanat üretimlerine yansıyan ve Alaaddin Keykubad'ın kendisine özgü hükümdarlık alametinden alınan referanslarla, bu anlam yükü, neredeyse Selçuklu sanat eserlerinde görülen tüm kartal alegorilerinin ortak imajında, bir devlet sembolüne mal edilerek genelleştirilmiştir. Bu konuya dikkat çeken Erkan Göksu;

“Bir hâkimiyet alâmetinin⁵, hukuken, sadece hükümdara hâs olup sadece ve sadece hükümdar tarafından kullanılabileceği düşünülecek olursa, bu binalarda görülen çift başlı kartal sembollerinin bir hâkimiyet alâmeti olarak kullanılmış olması mümkün olamaz. Zira hükümdara hâs bir hâkimiyet alâmetinin, hânedân azası olsa dahi, başka bir melik, emîr veya herhangi bir şahıs tarafından kullanılması, kaynaklarda tesadüf ettiğimiz birçok örnekle sabit olmak üzere bir isyan alâmetidir. Dolayısıyla, bu eserlerde görülen çift başlı kartal tasvirlerinin, sultâna hâs bir hâkimiyet alâmeti olduğu varsayılmaz. Üstelik sözkonu eserler incelendiğinde çift başlı kartal tasvirlerinin ejder, aslan, hayat ağacı ve sair başka hayvan ve ikonografik öğelerle, ya genel bir kompozisyon içinde, ya da birbirinden bağımsız olarak kullanılmış olduğu görülmektedir” (2016: 126).

Kubad Abad saraylarında bulunan sıralı tekniğindeki çinilerde, çizgisel bir karakterle desenlenen çift başlı kartal figürlerinin göğsünde yatay ve düşey katuşlar içinde "es-Sultan" ve "el-mu'azzam" ünvanları yer almaktadır (Fot.1-3) (Arık, 2007: 86). Gönül Öney Selçuklu sanatında kartal figürünün tipolojik özelliklerine şöyle değinmektedir: Baş önden veya profilden verilmiştir. Kulaklar sivri, gözler iri, irice kıvrık gaganın altında bazen damla biçimli bir sarkıt, geniş kanat ve pençeler açık, genellikle yelpaze biçimindeki kuyruk dilimli görünse de çini örneklerinde bu hayali yaratıkların kuyrukları rumi veya damla şeklindedir (1993: 140).



1



2



3

Fot. 1: Göğsünde “Es-Sultan” yazılı çift başlı kartal, Kubad Abad Büyük Saray çinisi, Fot. Rüçhan Arık, 2007.

Fot. 2: Göğsünde “El-Muazzam” yazılı çift başlı kartal, Kubad Abad Küçük Saray, Fot. Rüçhan Arık, 2007.

Fot. 3: Göğsünde “Es-Sultan” yazılı çift başlı kartal, Kubad Abad Küçük Saray, Fot. Rüçhan Arık, 2007.

Türk İslam sanatlarında çeşitli alegorilerle beslenerek türbe çinilerine eklenen bu figürlü kompozisyonların imge-simge enformasyonunu, mitolojinin hangi anlamına göre okumalıyız? Mitolojik bir unsur olarak Divan şiirinde kartal figürünü araştıran Özlem Güngör: bazı divan şairlerinin, İslam medeniyetinde kartal figürüne yüklenen mitik verileri bildiğini ve sanatlarına bilinçle aktardıklarına dikkat çekmektedir (2016: 77). Kartal figürüne yüklenen anlam dizgesini

⁵ “Abbâsî Halifelerinin, kendilerine tâbi olan bütün sultanlara ve meliklere gönderdikleri hâkimiyet alametleri, onların şiarı olan siyah renkte olmakla birlikte, bunların her birinin üzerine sadece gönderilen kişiye hâs isim, unvan ve lakablar işlenir, böylece sultan, tebaasından, devletin havâssından, diğer büyük ricâl ve başkalarından ayrılırdı. Bunun dışında her sultanın Abbâsîler tarafından gönderilen hâkimiyet alâmetlerinin yanında, hânedâna veya kendilerine hâs renk ve şekiller taşıyan alâmetler de kullandıkları olurdu. Sözelimi Tuğrul Bey’in kırmızı çetiri vardı. Kavurd Beg, “çetrinin üzerine, Âl-i Selçuk’un kaidesi mucibince ok ve yay işletmişti”. Yine Selçuklu sultanlarının otağları kırmızı renkte olup, herhangi bir melik veya emirin kırmızı otağ kurması isyan alâmeti sayılırdı. Bu durum, değil bir devletin, bir sultanın bile birden fazla renk ve şekillerde hâkimiyet alâmetlerine sahip olduğunu göstermesi bakımından çekicidir” (Göksu, 2016: 122-123).



ve şairin imge dağarcığını, on altıncı yüzyılın entelektüel perspektifinden şöyle yansıtmaktadır Güngör (2016): “Hevâ-yı ‘aşkun içre ben kaçurdum Kafa sîmurgu Cenâh-ı himmeti ol dem ki mânend-i ‘ukâb açdum (Bâki Dîvânı, Gazel 320/4, s. 217)

(Ey sevgili, Kartal gibi himmet kanadını açınca, aşk göğünden simurgu Kaf dağına kaçırdım.)”

“Baki’nin bu beytinde kartalın iki özelliği söz konusudur. Birincisi, hakimiyet ikincisi, himmet. Bu iki kavram aslında kozmik ve mitolojik kartaldan izler taşımaktadır. Baki’nin beytini Türk mitolojisinde kartalın hayır ve şerri temsil ettiğine dair somut bir veri sayabiliriz. Bu beyitte kartalla ilgili mitolojik bilgimize ilave edeceğimiz şey alemin tek kartal tarafından gözetildiğidir. Beyte göre alem hakimiyeti semavi anlamda kartal tarafından gerçekleştirilir. Bu bağlamda hayır ve şerri tek kartal değil, iki kartal gerçekleştirir. Başta her iki fonksiyon tek kartal üzerindeyken zamanla hayrı hakim kılan kartal ile şerri hakim kılmaya çalışan kartal arasında kozmik bir mücadele ortaya çıkar. Şair, mitolojik kartala İslami bir kültürel fonksiyon olan himmeti ekleyerek onu rahmani olana bağlar. Şair, iyiliğin daima kötülüğe galebe edeceğine dair bir ilke üzerinden hareket eder. Kendisi himmet kanadını açan iyilik kartalı, muhtemelen rakip de şer kanadını açan kötülük kartalıdır. Bu beyitte, sema mülküne hakim olan kartal şairin tarafını yani Osmanlı saltanatını, simurg da bu saltanatı tehdit eden düşman gücü sembolize etmektedir” (2016: 75).

Osmanlı sanatında simgesel düşünme biçimlerine yön veren Bâkî (ö.1008/1600) şiirindeki bu mitolojik verileri, kartal ve ejder figürlerinin benzer bir alegori içinde Hatice Turhan Valide Sultan Türbe çinilerine yansıyan şemse formu kompozisyonlar üzerinden de okumaktayız.

2.2. Ejder İkonografisi

Sözcük olarak Arapça’da *su’ban* adıyla bilinen ejder veya ejderha, Farsça’da büyük yılan anlamına gelmektedir. Soğuk, sinsî, korkunç, ürkütücü, tiksinti verici, zehirli ve saldırgan bir sürüngendir (Güngör, 2014: 1152). Ejder figürü, Türk mitoloji kültüründe temel olarak gök ve yer sembolizmiyle ilgiliydi. Güneş ve ayı sembolize eden ejderin ağzında bir top veya alev çıkartan inci bulunuyordu (Çoruhlu, 2019: 55). Çift olarak tasvir edilen ejder gök kubbenin temsiliydi. Çünkü tasavvurlarda gök çarkını çeviren kuvvet, ejderden başka bir şey değildi (Çaycı, 2006: 32). Aynı zamanda ejder dört farklı yönü de temsil etmekteydi. Taoist efsanelerde M.Ö. 4. yüzyılda kutlu dağda ölümsüzlük otu ve meyveleri yiyen kanatlı ejder, ölümsüzlük simgesi olarak tasvir edilirdi. Bir diğer ejder tipolojisi ise balığa, sürüngenlere, solucana ve kara yılanı benzetilen karanlık yer ejderidir (Çoruhlu, 2019: 56-57). Ejder figürünün farklı özelliklerine göre sınıflandırıldığı görülmektedir.

“İslam sanatında ejder tasvirleri, Türklerin İslamiyeti kabulüyle çoğalmış ve Büyük Selçuklular yoluyla Anadolu Selçuklu sanatına girmiştir. Selçuklu sanatında genellikle düğüm halinde görülen ejder, yılan gibi pullu gövdeli, ayaksız olabileceği gibi sadece ön ayakları olan, kanatlı veya kanatsız şekilde de olabilmektedir” (Güngör, 2014: 1154). İslam mitolojisinde geniş bir yer tutan ejder figürü, ağzından ve gözlerinden alev çıkan, kimi tek başlı, kimi üç kimi de yedi başlı olarak çeşitli tipolojilerde tasvir edilmiştir (And, 2008: 322). Kükreme, nefes ve ağzından çıkan alev gibi kendisine yüklenen mitik kutsallıklarla, Osmanlı sanat üretimlerinde özellikle de onaltıncı yüzyıldan sonra yoğun bir çeşitlilik içinde üsluplaştırılarak uygulanmıştır (Karaca, 2022: 213). Şahkulu tarafından Sultan III. Murad’ın kendisi için hazırlanmış olan 1572 tarihli murakka, saz üslubunun ejder figürü (**Fot.4-5**), dikkat çekici örnekler arasındadır (Derman ve Duran, 2010: 284). Bununla birlikte ilerleyen örneklerde sunmuş olduğumuz Sultan III. Murad’ın türbe revak çinilerinde görülen şemse formlarında doğrudan bulut motifleri kullanılmış olsa da türbe harim çinilerinde tipolojik olarak ejder-bulut stilizasyonları, 1572



tarihli bu ejder figürlü murakka odağından saz üslubuyla kurduğu bağlamsal tasarımı yansıtmaktadır.

“Saz üslûbunda en çok kullanılan motifler arasında efsanevî bir hayvan olan ejder motifi yer alır. Sanatkârların kendi tasavvurlarına göre farklı şekillerde resmettikleri ejder motifi Uygur ve Çin sanatında olduğu gibi uçan bir hayvan, Orta Asya Türk sanatında ve Selçuklular’da kanatlı, boynuzlu, pullu ve ayaklı olarak işlenmiştir” (Derman ve Duran, 2010: 284). Çin sanatının sitil ve semboller dünyasını yansıtan tipolojisiyle, kıvrılan gövde uçlarında çift baş bulunan ejder figürü, baş profilindeki çatal dil, iri gözler ve sivri kulaklarıyla Türk sanatına girmiştir (Öney ve Enginsoy, 1992: 47). Çin kökenli tasvirlerle abartılan figüre işaret eden Bahaddin Ögel ise “Kartalın kulakları olamayacağı gibi yılanın da kulakları yoktur” (1995: 566,II.c.). Türk İslam sanatlarına sonradan girmiş olan bu yeni düşünce akımının Çin’den gelen ejderha efsanelerinin, abartılarla şekillenerek Türk sanatına transfer edilmiş olmasına eleştirel bir tutumla dikkat çekilmektedir (Alptekin, 2021: 289).

Nüzhetü’l-Kulüb eserinde yer alan Su’ban isimli yılanın, dev boyutlarda büyüyerek ejderhaya dönüşmesi yalın çizgilerle tasvir edilmiştir. Oysa Çin etkili bazı eserlerde çoğunlukla ayrıntılı ve karmaşık yaratıklar olarak gösterilen ejderha figürleri, Çin seramikleriyle (Fot. 6-7) birlikte Doğu’dan Batı’ya geçerek Türk sanatına da bir model oluşturmıştır (And, 2008: 326).



Fot.4, 5: Sultan III. Murad için hazırlanmış (1572) murakka bezemelerinde ejder figürü ve detayı, Viyana Österreichische National Bibliothek’te (nr. 313), Fot. Çiçek Derman ve Gülnur Duran, 2010.

Fot.6: Ejder figürlü seramik kab detayı, Victoria & Albert Müzesi, Londra, Fot. Hacer Alptekin, 2018.

Fot.7: Ejder figürlü seramik kab, Victoria & Albert Müzesi, Londra, Fot. Hacer Alptekin, 2018.

Derman ve Duran’a göre; Bu motifin İslâm dünyasına ve İran’a Çin’den geldiği ve Acem sanatkârlarının Osmanlı sarayında faaliyet göstermeye başlamasıyla İstanbul’a ulaştığı tahmin edilmektedir” (2010: 284). Türk ve İslam sanatı tasarımlarında “merkezler arası bu yakınlık sonucu eserlerin hazırlandığı nakkaşhaneler komşu kültürlerin etkilerine son derece açıktır” (Tezcan, 2009: 457). Süreç içinde, Türk İslâm sanatının dönemsel koşullarına da bağlı olarak gelişen mitolojik temalı figüratif kompozisyonların, Türk sanatının pek çok disiplininde önemli bir yer tutmuş olduğunu görmekteyiz (Alptekin, 2021: 286). Tematik açıdan birbiriyle benzerlik gösteren kompozisyonları Osmanlı dönemi bazı hanedan türbelerinin çini tasarımları üzerinden de izlemek mümkün.

17. yüzyıl Hatice Turhan’ın türbe çini örneğinde de görüldüğü gibi erken dönem Türk sanatında sıklıkla karşılaştığımız ejder figürleri, ejderle mücadele ve kahramanlık simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kahramanlık imgesinin kurtarıcılıkla kutsandığı Hristiyan mitlerine ilişkin Mirace Eliade şöyle değinmektedir: halkların inanç ve mitleri üzerinde ortak bir dil yaratmayı hedefleyen kilise, “kurtarılmayı” hak edenleri yeni bir ruhani boyuta taşıyacaktır. Bu nedenle “Tüm ejderha öldürenler Aziz Georges’la veya başka bir Hristiyan kahramanıyla özdeşleştirilmişlerdir” (2018: 194-195). Ancak: “Hristiyan âleminde Aziz Georgius’a



atfedildiği şekilde, ejder'le mücadele konusu, ejder'i uğurlu sayan kadim Türk geleneğinde yoktu. Fakat XI. yüzyıldan sonra, muhtemelen İran ve Bizans ikonolojisiyle karşılaşan Türkler de ejder'le mücadeleyi alplık saydılar” (Esin, 2004: 147).

Kahramanlar için düşman, şifacılar için ilaç olan ejder-yılan miti; Antik çağlardan beri ölümsüzlükle ilişkilendirilmektedir. Şifa düğümü olarak ağaca, dala, asaya, kaleme, kendisine ya da birbirine sarılmış veya karşılıklı bir bakışla konumlanmış olarak sembolleşen bu mitik figürler, Anadolu Orta çağ mezar taşlarının başucunda, ölümle ilgili, çift başlı eskatolojik bir simgeye dönüşebilmektedir (Alptekin, 2021: 289). Aradan geçen yüzlerce yılı aşarak on yedinci yüzyılın hanedan türbe çinilerinde, şemse formuna sığmış olan bu çift başlı kartalın pençeleri arasındaki çok başlı ejderin, iktidar alegorisinin bir göstergesi olarak da konumlanabildiği görülmektedir.

Mitik ejder figürleri, Orta çağ Türk metinlerinde de çeşitli alegorilerle ifade edilmektedir. Bu alegorilerdeki ejder figürü hükümdarlarla ilgili bir iktidar göstergesi sunarken, din ve tasavvuf konularında ise dünya hayatında, insanı yolundan saptıran tuzakların ifadesinde önemli bir metafor olarak yer almaktadır (Güngör, 2014: 1153-1154). Türk sanat disiplinlerinde yatay bir uygulama esnekliği bulan ejder-bulut tasarımları, on altıncı yüzyıl sonu çini uygulamalarında özellikle de “bulut” tipolojisi ile yaygın bir motif unsuru olarak kullanılmıştır. Ancak çift başlı kartal ve doğrudan çok başlı ejder önermesiyle, bir hanedan mezar yapısı üzerinden karşımıza çıkan bu on yedinci yüzyıl ejder mitosu, Mülâyim’in (2016: 290) de belirtmiş olduğu gibi, daha çok Uzak Asya’nın Çin siteplerinden koparak gelmiş gibidir.

3. Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi’nin Şemse Formlarında Görülen Kartal ve Ejder Figürlerinin İkonografik Olarak Değerlendirilmesi

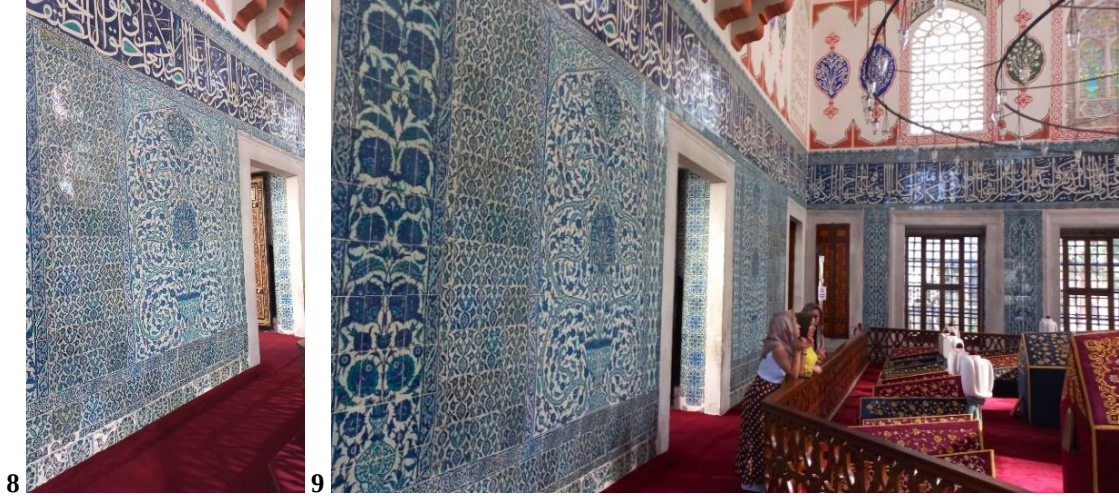
Günümüzde İstanbul Eminönü’ndeki Yeni Camii veya Valide Cami Külliyesi’nin içinde tüm görkemiyle konumlanan Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi, 15 metreden büyük kubbe özelliği ile etkileyici bir görünüme sahiptir. Aynı türbede oğlu IV. Mehmet ve çeşitli hanedan üyelerinin kabirleri de eşlik etmektedir (Necipoğlu, 2011: 686-88). Yüzyılın sonunda (1682) yapılan Valide Turhan Sultan Türbesi’nin, revak duvarları ve türbe içi, renkleri bozulmuş çinilerle kaplanmış (Aslanapa, 2004: 589). Çinilerdeki renk değerlerinin soluk ve bozuk görünmesinin on yedinci yüzyıl çini sanatında teknik ve ekonomik açıdan pek nedeni vardı.

“17. Yüzyılda İznik sanayiini etkileyen yapısal ve sanatsal değişiklikler en belirgin olarak çinilerde izlenir. Saray nakkaşhanesinin önemi 17. yüzyılda azaldığı için desenlemenin yükü de çinicilerin omuzlarına binmekteydi” (Raby, 1989: 287). On yedinci yüzyıl ekonomik baskıları çini alanında malzemenin kalitesi, desen ve teknik çizim gibi bazı olumsuz sonuçlar doğurdu. özellikle Sultan I. Ahmed devrinde başlayan Saray’ın şikayetleri 1609 tarihli fermanla ‘iyi olan’ hiçbir çini gönderilmediğinden şikayet edilmektedir. Kalitedeki düşüş ve hayal kırıklıkları özellikle dönemin pek çok türbe çinisinde teknik ve estetik açıdan izlenebilmektedir. Görünüm olarak “kenarlarda akan ölü renklere, kaba çizime ve donuk, patlak beyaz zemine göz yumulmuştur” (Raby, 1989: 278). 17. yüzyılın ortalarında desenin saray tarafından yönlendirilmemesi, ekonomik güçlükler ve çini üreticilerinin Çin’den ithal edilen ürünlere tercih edilmesine tepki göstermiş olmalarını da bu bozulmanın nedenleri arasında gösteren Julian Raby: “Kara Memi üslubunun kaba yorumlarını veya kaba bir çekicilikle halk tipi tasvirler yapmışlardı. Bu tasvirlerden ve soyut desenlerden bazıları Osmanlı öncesi dönemini anımsatıyor”. Bezeme seçimi ve teknik düzeydeki düşüş, artık İznik için bir devrin kapandığını göstermekteydi (1989: 285).

On yedinci yüzyıl çini sanatı perspektifinden kendisini günümüze aktaran Hatice Turhan Valide Sultan Türbe çinilerinde: mavi beyaz renk düzenindeki şemseli pano, 203x297 cm. oranları ile türbedeki en geniş ölçülere sahip çini panolardan biridir (Özcan, 2019: 55). Türbe harim



kapısının sağ ve sol duvarlarında çift pano özelliğinde tasarlanan söz konusu eser, sıraltı tekniğindeki beyaz astar yüzeyde kobalt, yeşil-mavi tonları ve on yedinci yüzyıla özgü çini kompozisyonlarıyla dikkat çekmektedir (**Fot. 8-9**).



Fotoğraf 8,9: Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi, harim kapı girişinde şemse formu çini panoların görünümü, İstanbul, Hacer Alptekin, 2024.

Ayaklı bir kase veya vazo şemasından, kalın kıvrımlarla çıkış yapan stilize ejder figürlerinin içi, penç motifleri ile hurdelenmiştir. Ayrılma rumi tipolojisindeki motiflerinden oluşan stilize ejder figürlü bu helezon kıvrımlar, kendi içlerinde de farklı yönler doğru ikiye ayrılarak, simetrik bir dağılımla tüm pano yüzeyini kaplamaktadır. Ayrılma rumi motif tipolojisi ile üsluplaştırılmış bu efsanevi ejder figürlerinin kalın helozonik kıvrımlarına karşın, arka planında tezat oluşturan hatai motifleri görülmektedir. İnce dal kıvrımları ile kompozisyon düzenine ön plan, geri plan ilişkisi kazandıran hatai motifleri, bu alegorik tasarıma pastoral bir arka plan hazırlamıştır (**Fot. 10, 11**).

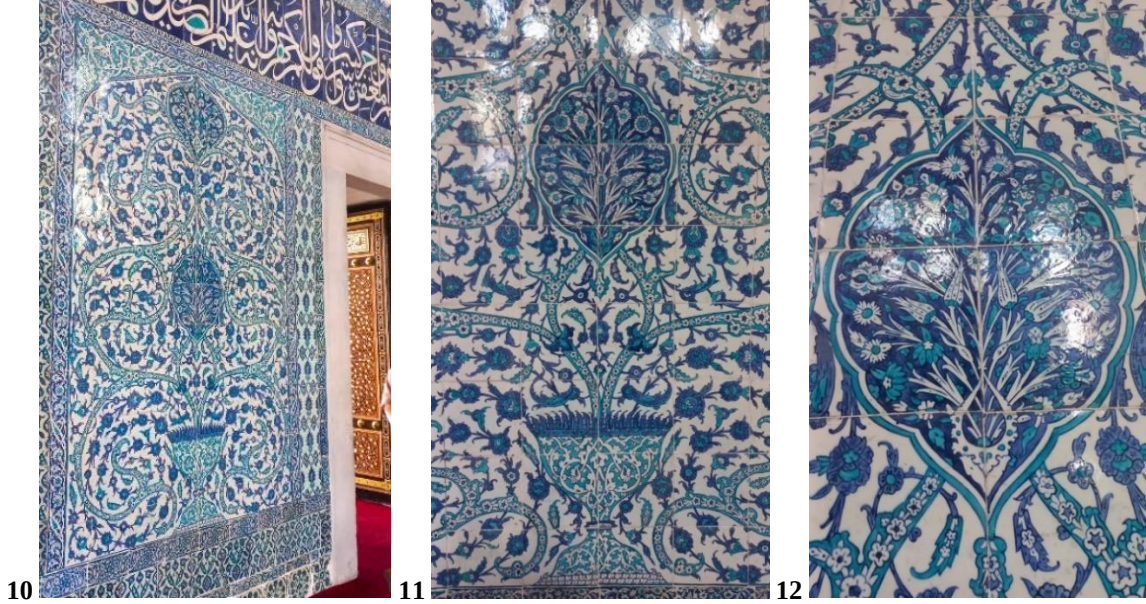
Gövdesinin ana çizgileri kalın hatla belirlenmiş ejderler, kıvrılan veya ani dönüşle kırılan dallar arasında açmış tomurcuk halindeki hatai dizileri ile 1520-1556 yılları arasında Osmanlı saray nakkaşhanesinde çalıştığı bilinen Şah Kulu'nun imzasını taşımaktadır (Tanındı, 1996: 31). Bu imzayı, onyedinci yüzyıl çinilerinde sentezleyen veya saz yolu üslubunun hayvan sembolizmini sürdürmeyi hedefleyen tasarımcının referansları açıkça görülmektedir. Ancak, on altıncı yüzyılda Şahkulu'nun eskiz sayfaları arasında yaşayan bu efsanevi varlık, on yedinci yüzyıl çini tasarımcısının imge dünyasında devasa bir ürüne dönüşecekti.

Derman ve Duran'a göre; Şahkulu'nun temsilciliğinde başlayarak on altıncı yüzyılın ilk yarısı ile on sekizinci yüzyılın ikinci yarısına dek gittikçe artan bir istekle kullanılan saz üslubunun, motif ve desen ilişkisindeki bütünlük kadar, yaprak ve çiçek motifleriyle birlikte kullanılan hayvan figürleri de orman dünyasını yansıtmaktadır (2010: 284). Örtülü bir stilizasyona dönüşen bu güçlü tasvir anlayışı, onyedinci yüzyıl türbe çini tasarımlarında da kendisini göstermektedir. "İslâm kültür çevrelerinde, hayvansı figür başlarını kıvrımdallara bağlamakla, en geniş anlamda bitkisel dünyaya geçiş sağlanırken, figürler Asyalı bağlamlarından koparılıp, yeni ortamlara göre uyarlanıp ehlileştirilmekte" (Mülayim, 2016: 290). Stilize hayvan figürleri ile bitkisel bezemenin bu örtülü ilişkisine dikkat çekilmektedir.

Arka planda ince dallar üzerindeki hatai motifleri ve kalın kıvrımlarla, helozonik dönüşler yapan efsanevi ejder figürleri arasındaki döngüsel ortaklık, ritmik tekrarlarla sağlanmıştır. Dolayısıyla da ilk bakışı kurtaramadığımız bu büyük simetrik ve ritmik dönme hareketlerinin, tam merkezinde konumlanan şemse formuna odaklandığımızda, çift başlı kartal figürünün,



pençelerindeki ejder figürü ile kurulan tipik mücadele sahnesine şahit oluruz. Hakimiyet ve gücün sembolü olan kadim çift başlı kartal figürünün, yine devletli olmanın işaretini ileten şemse formuyla kurduğu tasarım ortaklığı, 17. yüzyıl çini tasarımcısının Türk sanatındaki kronolojik anlam dizgesini, sembollerle göstermesi bakımından dikkat çekicidir (Fot. 12, 13, 14, 15).



Fotoğraf 10: Hatice Turhan Valide Sultan Türbe harım kapısından şemse formunda çift başlı kartal ve ejder figürleri ile bezeli 203 x 297 cm. panonun görünümü, İstanbul, Hacer Alptekin 2024.

Fotoğraf 11: Şemse formunda çift başlı kartal figürü ve ayaklı kase, Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi, İstanbul, Hacer Alptekin 2024.

Fotoğraf 12: Şemse formunda çift başlı kartal figürü, Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi, İstanbul, Hacer Alptekin 2024.



Fotoğraf 13: Şemse formunda çift başlı kartal detayları Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi, İstanbul, Fot. Hacer Alptekin, 2024.



14



15

Fotoğraf 14: Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi, 17 yy. çinilerinde çift başlı kartal figürlü şemse formu, Fot. Hacer Alptekin, 2024.

Fotoğraf 15: Dijital renklendirme detayı, Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi, Fot. Nur Özcan, 2019.

Çift başlı kartal figürünün pençeleri arasındaki, ayrılma rumi tipolojisindeki bu çok başlı ejder figürlerinin kalın helozonik kıvrımlarla sağa sola dönüş hareketleri, yine rumilerle desenlenmiş ayaklı kase/vazo şemasının dibinden başlayarak ritmik tekrarlarla çini panonun tüm yüzeyine yayılmaktadır (**Fot. 16, 17, 18**).



16



17

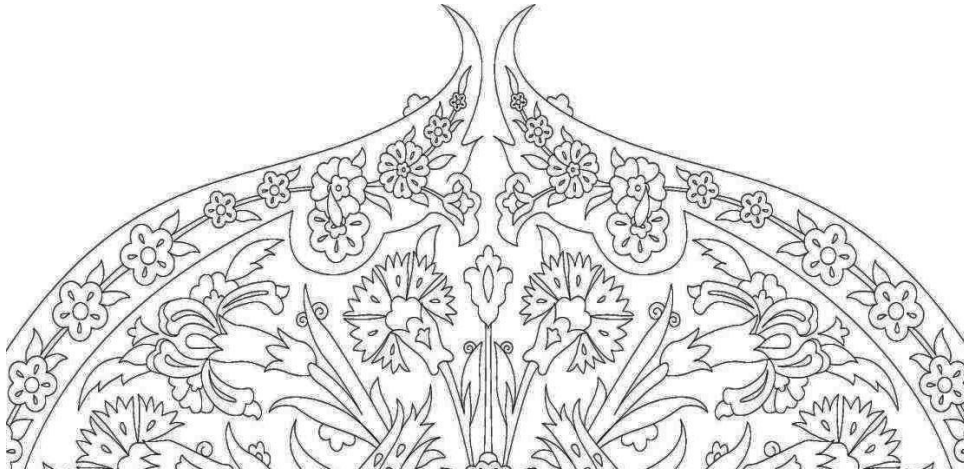
Fotoğraf 16, 17: Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi, şemse formlu çini panodan ayaklı kase ve ejder figürlü sağ ve sol detaylar, Fot. Hacer Alptekin, 2023.



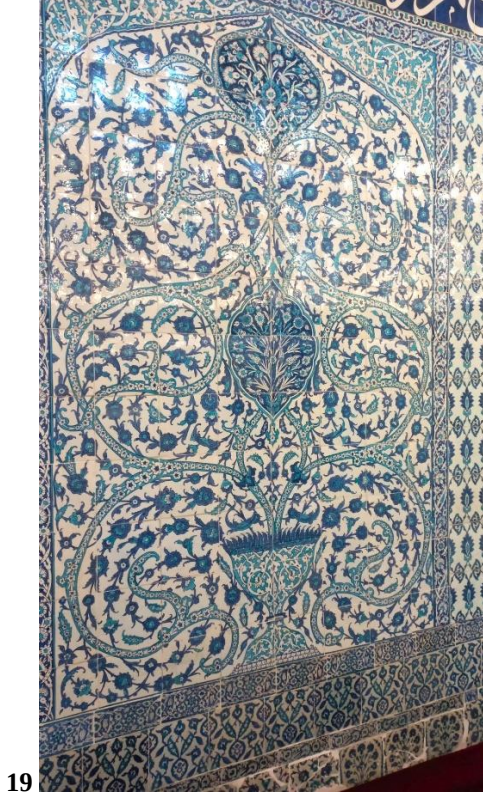
18

Fotoğraf 18: Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi, şemse formlu çini panodan ayaklı kase ve ejder figürlü detaylar, Fot. Hacer Alptekin, 2024.

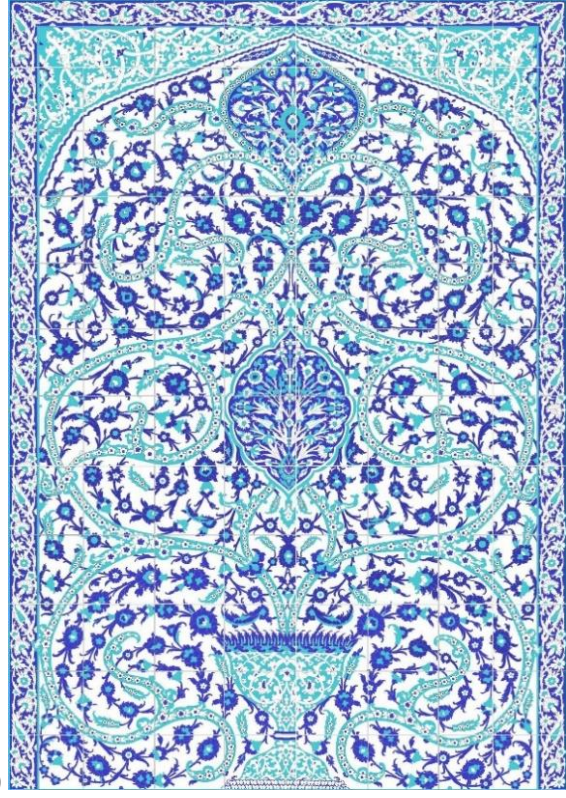
Şemse formunun gövde kısmında olduğu gibi salbek kısmında da yarı stilize edilmiş lale ve karanfil motifleri, dikey simetrik bir plan içinde iç bezeme unsuru olarak kullanılmıştır. Kartal figürlü şemse formunun, alt salbeği hatai, üst salbeği ise rumi motifleri ile noktalanırken dış kenarları mavi beyaz çift sıralı, geniş dendanlarla sonlandırılmıştır. Ayaklı bir vazo veya kase şemasından çıkış yapan kalın kıvrımlı rumi-ejder motifleri, yukarıda şemseden bağımsız bir form oluşturmaktadır. Form, kompozisyon düzeni içinde şemse büyüklüğünde bir salbek olabileceği gibi kendisini sadece bu mitik alegoriden besleyen ikinci bir şemse formu olarak da tasarlanmış olabilir. Nitekim penç ve yaprak motif dizisinin, büyük hellozonik dönüşlerle aynı kalın kıvrımlar üzerinde ilerlediği tasarım, şemse formu kadar büyük olan bu salbek formunda, karşılıklı konumlanan ejder çiftiyle son bulmaktadır (Fot. 18, 19, 20; Çiz.1).



Çizim 1: Ejder figürlü salbek detayı, Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi, Raziye Dirim, 2010.



19



20

Fotoğraf 19: Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi, Şemse formlu çini pano, Hacer Alptekin, 2024.

Fotoğraf 20: Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi, Şemse formlu çini pano, dijital renklendirme, Fot. Nur Özcan, 2019.

Hatice Turhan Valide Sultan Türbe harimindeki şemse formlu çini tasarımlarında, iktidar, hakimiyet, düşman, mücadele ve ölüm imgesi üzerinden alegorik bir dil oluşturulmuştur. Esasında penç ve yaprak motifleri ile ejder figürü kamüfle edilerek izleyiciye “bahar dalı” algısında kapalı bir anlam dizgesi sunulmaktadır. Bugün biçime dayalı eser okumalarda, kalın kıvrımlı dallar veya hurdelenmiş rumi tipolojisinde bir tanımla ezbere almış olduğumuz bu ejder stilizasyonu, kendi çağının entelektüel dünyasına, görsel kültürüne nasıl bir anlam veya anlamlar dizgesi sunmaktaydı? Ayaklı bir kase/vazo şemasından yükselen bu naturalist algı, nasıl birden eskatolojinin alanına girebiliyordu? Mezar yapılarında ikonlaşan bu mitolojik unsurlar, ölümle ilgili nasıl bir bilgiyi aktarmaktaydı? Türbe çinileri arasında yükselen bu mitik kompozisyonlarla ilgili soruların yanıtını Hatice Turhan Valide Sultan’ın şahsında mı aramalıyız yoksa kendi çağının sosyolojisinde veya siyasi dinamiklerinde mi? gibi soruları çoğaltmak mümkün.

Çini, sadece “bir tezyinat konusu olarak kalabilseydi, her şeyi nakkaşların ağzından dinleyip, bunlarla yetinebilirdik. Oysa günümüzde yoğun ve titiz motif çözümlemeleri yapan uzmanlar bile, çini tasarım tarihi ve mimari-çini ilişkilerinin açıklanmasında ciddi sorunlarla yüzyüzedirler” (Mülayim, 2007: 275). *Mimari Kişilik ve Çini* çalışmasında, kendisinden başka kimseye benzemeyen Osmanlı sanat kimliğine vurgu yapan Selçuk Mülayim (2007: 275); “konu, sadece büyük kubbe inşa edebilmek ya da çok renkli, binbir çeşit rumi ya da hatayileri yüzeylere işlemek değil; tüm bunları kuşatan ve ölçülendiren bir kimlik duygusuyla ilgilidir” (2007: 267). Bu düsturla Osmanlı Klasizmi’nin ardından on yedinci yüzyıla gelindiğinde, Osmanlı estetik bağlamından kopuk, 13. yüzyıl Anadolu Orta çağının mitik figürleriyle yüklü olan bu çini tasarımında, nadir karşılaşılan şemse örneği ile nasıl bir kimlik, nasıl bir iktidar tanımı yapılmaktaydı?



Biyografisine bakacak olduğumuzda; 1627 tarihinde doğan ve 12 yaşında Kırım Tatarları'na esir düşerek hareme getirilen Rus asıllı cariyeye, kendisine Hatice Turhan ismini de veren Kösem Sultan'a hediye edilmiştir. Nitekim Sultan İbrahim'den olan oğlu IV. Mehmed'in tahta çıkışıyla birlikte 8 Ağustos 1648 tarihinde valide sultan olmuş ve ölümüne dek bu ünvanı 35 yıl boyunca korumuştur (Karaca, 2012:423-424). "Turhan Sultan'ın Osmanlı Devleti'nin oldukça sıkıntılı bir döneminde başlayan vâlide sultanlığının ilk sekiz yılı içerisinde ve dışarıda büyük çalkantılarla geçti. Bu dönemin ilk üç yılında, IV. Murad ve Sultan İbrâhim'in anneleri sıfatıyla yirmi beş yıldan beri vâlide sultan olan Kösem Sultan'ın nüfuzu karşısında geri planda kaldı". Nitekim verdiği kararlar Kösem Sultan'ın katledilmesini (16-17 Ramazan 1061 / 2-3 Eylül 1651) sağlayan Hatice Turhan Sultan, sarayda bütün yetkileri kendi eline aldı. Fakat Venedikliler karşısındaki yenilgiler, Bozcaada ve Limni'nin düşüşü onu zor durumda bırakan önemli olaylardandı (Karaca, 2012: 424). Bu dönemde, "Padişah ile gözdelelerinin, özellikle de hanedan kadınları ve harem ağalarının giderek devlet yönetimine daha fazla karıştığı bir yönetim sistemi başgösterdi. Haremin büyüyen siyasal hakimiyetinin damgasını bastığı bu eğilim, 17. yüzyılda "kadınlar saltanatı" denilen olguyla doruğuna ulaşacaktı" (Necipoğlu, 2011: 677). Bunun gibi çeşitli olay örüntüleri ile dönemin karakteristik özelliğine dikkat çekilmektedir. Kaynaklarda Hatice Turhan'ın devlet işlerinde marjinal kararlar verdiği görülmektedir. Mesihliğini ilan eden Sabatay Sevi⁶'nin ölümle cezalandırılmasını önleyerek hayatını kurtarması, Şeyhülislâm Hocazâde Mesud Efendi'nin entrika ve rekabet ortamı içerisinde uğradığı suçlamalarla katledilmesi ve yine Siyavuş Paşa'nın görevinden alınarak katledilmesi Turhan Sultan'ın onayı ile gerçekleşmiştir (Karaca, 2012: 424). Bu dönemin çarpıcı olayları arasında görülen bazı örneklerdir.

Payitahtta mimari görünürlük aracılığıyla statülerini yükseltmeye çabalayan hanedan kadınları bu istikrarsız dönemin yeni hamileriydi (Necipoğlu, 2011:677). Turhan Sultan'ın bilinen ilk hayır eseri olarak 1653'te Beşiktaş'ta yaptırdığı söylenen çeşme günümüze ulaşmamıştır. Fâtih Sultan Mehmed'in İstanbul'un fethinden sonra inşa ettirdiği Çanakkale Boğazı'nın her iki yakasındaki iki kalenin de güneyine, Venedikliler'le olan savaş gerekçesiyle (1645-1669) birer kale yaptırmıştır (Karaca, 2012:424). Ayrıca, Sultan III. Murad'ın eşi ve III. Mehmed'in annesi Safiye Sultan'ın başlattığı, fakat tamamlandığını görmeye ömrünün yetmediği Yeni Cami, Köprülü Mehmet Paşa'nın tavsiyesi üzerine Turhan Sultan tarafından görevlendirilen Mimarbaşı Mustafa Ağa'ya tamamlattırılmıştır (Aslanapa, 2004:451). *Sinan Çağı* adlı kitapta bu inşaatın uzun ve çekişmeli sürecine değinen Gülru Necipoğlu; ekonomik buhran, enflasyon, isyanlar ve usule uygun olmayan çeşitli nedenlerle bir türlü bitirilemeyen caminin ikinci banisi olarak ve de oğlu IV.Mehmed'in fetih zaferiyle, valide ünvanının yüceltildiği Hatice Turhan Sultan, cami inşaatının yeniden devam ettirilmesini sağlar. Cami inşaatının ilerlemesini izlemek üzere İznik çinileriyle kaplı hünkar kasrını da kendisi yaptırmıştır. Tamamlanan inşaatın hemen ardından asılan Yeni Valide Cami h.1074/ m.1663-64 tarihli kitabesiyle, bu uzun soluklu ve çeşitli çekişmelerden sonra caminin kazandığı meşruluğun altını bu kitabeye çizmiştir (Necipoğlu, 2011: 686). Günümüzde genellikle "Valide Camii", "Yeni Valide" veya "Yeni Cami" isimleriyle de bilinen cami külliyesi, Hatice Turhan Valide Sultan'ın Osmanlı

⁶ "Okuduklarının etkisiyle kendisinin yahudilerin yüzyıllardır beklediği mesih olduğuna inandı ve 1648'de İzmir'de mesihliğini ilân etti. Ancak kurtarıcı olduğunu düşünen ve garip davranışlar sergileyen Sabatay Sevi (Şabtay Svi) yahudi cemaati tarafından eleştirilere mâruz kaldı, bir süre sonra da İzmir'den uzaklaştırıldı. Böylece neredeyse ölümüne kadar sürecek olan seyahatlerine başlamış oldu. Selânik, İstanbul, Halep, Kudüs ve Kahire gibi şehirlerde yaşayarak buralardaki mistiklerle görüştü. Nihayet gerek Osmanlı yahudilerinin gerekse ticaretleri sekteye uğrayan bazı Avrupa devletlerinin şikâyeti üzerine Osmanlı yönetimi, Sabatay Sevi'yi İzmir'den İstanbul'a getirterek Veziriâzam Köprülüzâde Fâzıl Ahmed Paşa'nın da içinde bulunduğu bir mecliste sorguladı. Sabatay Sevi, Çanakkale Boğazı'nda bugünkü Kilitbahir Kalesi'ne hapsedildi". Bknz. s.334., Cengiz Şişman (2008). "Sabatay Sevi" maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 35, 334-335, İstanbul.



tarihindeki hatırasını, “anaerkilleşen hanedan sülalesinin haşmetli kadın reisi olarak payitahtın deniz panoramasına nakşetmiştir” (Necipoğlu, 2011: 686). Aynı külliyyede inşa ettirdiği türbesinde yatan Hatice Turhan Valide Sultan’ın verdiği saltanat ve iktidar mücadelesi, türbesinin söz konusu şemse formlu çini tasarımlarından günümüze yansımaktadır.

4. Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi’nin Şemse Formlu Çini Tasarımlarında Görülen Mitolojik Figürlerin Karşılaştırılması

Sanat eserlerini kültürel kapsam içinde düşündüğümüzde kültürün diğer üretimleri ile karşılaştırmamız, farklılık veya ortaklıklarını ortaya koymamız gerekecektir (Erzen, 2011:35). Sanat eserlerinin değerlendirilmesinde cami ve türbe mimarisinin manevi etkileri üzerine ortak bir anlam yüküne işaret eden Mülayim’e göre “İbadet, fanilere cennet bahçelerini vaadederken, aynı anlayış, insanı ebedi dünyaya ve cennete geçirecek bir başka kapı, yani türbe için de geçerlidir. Şu halde belirli Osmanlı yapı tiplerinde tezyinat, salt bina süslemesi anlamına gelmiyor; anlam boyutu yapıların içine girildiği anda çözülebiliyor” (2007: 272). Türbe tasarım düşüncesi üzerine karşılaştığımız bu genel görüşle birlikte Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi, Osmanlı türbeleri içinde ejder ve kartal figürlü çini tasarımıyla cennet bahçeleri dışında tematik olarak farklı anlamlar ileten, nadir bir örnek sunmaktadır.

Konumuz dahilinde ele almış olduğumuz şemse formlu çini panonun, türbe haricinde Yeni Cami Hünkar Mahfili (**Fot. 21 sol**) ve Topkapı Sarayı Valide Sultan Taşlığı (**Fot. 22 sağ**) çini programında, aynı kompozisyonun ortak bir şablon olarak kullanıldığı görülmektedir. Ancak Yeni Cami Hünkar Mahfili’ndeki panonun merkezinde şemse formlu kartal figürü yerine, 17. yüzyıl çini üretimlerinde yaygın görülen ve kutsala özgü gösterge sunan Kâbe veya Mekke’nin tasvir edildiği çini tasarım yer almaktadır.



21

22

Fotoğraf 21: Yeni Cami Hünkar Mahfili, Fot. Nur Özcan 2019.

Fotoğraf 22: Topkapı Sarayı Valide Sultan Taşlığı, Fot. Nur Özcan 2019.

Murad Kocaaslan (2014), Turhan Sultan döneminin tüm dinamiklerini birinci kaynaklardan ele aldığı *IV. Mehmed Saltanatında Topkapı Sarayı Haremi: İktidar, Sınırlar ve Mimari* isimli kitabında söz konusu çini panolarla ilgili görüşlerini şöyle açmaktadır: “Turhan Sultan’ın mimariye olan ilgisi haremde de kendini göstermiş görünmektedir. Zira Yeni Cami’nin hünkar kasrı ve hünkar mahfilinde görülen çini panolar ile haremdeki valide sultan yatak odası, IV. Mehmed odası, valide sultan taşlığı gibi odalarda bulunan çini panolar kompozisyon ve üslup açısından birbirlerinin aynıdır. Aynı atölyeden çıktığı açıkça görülen çinilerdeki kompozisyon ve üslup benzerliği dönemin ortak beğenisini gösterir ve aynı döneme işaret eder. Yeni Valide Camisi hünkar mahfilinde bulunan ve bir vazodan çıkan sarmaşık desenli çini panonun bir



benzeri, haremde valide sultan taşlığında da bulunmaktadır. Bu benzerlik Yeni Cami'nin 1070/1663'te ibadete açıldığı göz önüne alındığında 1076/1665 yangını sonrasında haremdeki çinilerin seçiminde valide sultanın etkin olduğunu gösterir. Ayrıca Yeni Cami'de kullanılan Kabe tasvirli çininin benzerinin, haremde valide sultan namaz odasında bulunması da aynı savı destekler" (2014: 239-240).

Nur Özcan'a göre ise: "Topkapı Sarayı Valide Sultan Taşlığı'nda bulunan panonun tam hali maalesef yerinde mevcut değildir. Şemse formda bahar dalı, hatayi gibi çiçeklere yer verilmiştir. Yeni Cami Hünkar Mahfili kısmında yer alan panonun orta kısmında eksik parçalar olduğu için bu alan İtalyan işi panolar ile kapatılmıştır. Bu nedenle orta kısımda nasıl bir motif olduğu tam olarak bilinmemektedir" (2019:171) görüşleri ile ifade edilmektedir.

Bununla birlikte, çalışmamıza şemse formu ile dahil olan çift başlı kartal ve ejder figürleri, mitolojik bir unsur olarak ahşap oyma bir eserin şemse formunda karşımıza çıkmaktadır. Selçuk Mülayim, İkonografi araştırmalarında detaylarını göstermiş olduğu şemse formunda görülen kartal ve ejder birlikteliğine (Çiz. 2) şöyle dikkat çekmektedir: Anadolu Selçuklu eserlerinde zoomorfik kökenli tasarımlarla görünürlüğünü sürdüren bu tematik kararsızlık, aslında silinmekte olan eski inançların hatıralarını devam ettirme konusundaki ısrarı göstermektedir. 13. Yüzyılın sonlarına doğru tarihlenen Akşehir Kileci Mescidi'nin ahşap pencere kapı kanatlarındaki (Fot. 23) bu zoomorfik ayrıntı, uzaktan bakıldığında rumi dakorasyon içinde kolayca seçilmez. Simetrik bir düzende yer alan çift başlı kartal (Çiz. 3) ve ejder figürleri (Çiz. 4, 5, 6), adeta bitkisel kompozisyon içinde gizlenmiştir. Bu kompozisyon dikkatli bir gözlemlenince incelenmedikçe figürlerin çözülmesi de imkansız gibidir (2015: 177-178). On yedinci yüzyıl Osmanlı dönemi Hatice Turhan Valide Sultan'ın türbe çinileri ile 13. yüzyıl Akşehir Kileci Mescidi'nin ahşap pencere kanatlarında görülen şemse formu kompozisyonunda benzer bir yaklaşım söz konusudur. Dolayısıyla şemse formu tasarımında, mitik unsurlarla yer alan bu benzer anlayış, söz konusu biçimsel ifade arayışlarını Osmanlı dönemi çini tasarımlarında da nadir bir örnekle türbe mezar yapısı üzerinden tematik bir çerçevede devam ettirmiştir.



Fotoğraf 23: Akşehir Kileci Mescidi ahşap pencere kanatlarında mitik figürler, 13. yy. Fot. Erol Şaşmaz.

Çizim 2: Şemse formunda çift başlı kartal ve ejder figürü, Akşehir Kileci Mescidi, Çiz. Selçuk Mülayim, 2015.

Çizim 3: Şemse formunda çift başlı kartal figürü, Akşehir Kileci Mescidi, Çiz. Selçuk Mülayim, 2015.

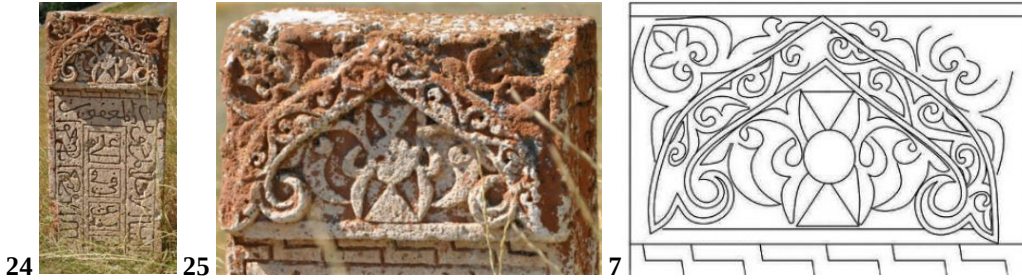


Çizim 4, 5, 6: Şemse formunun alt ve üst köşelerde görülen ejder figürlü detaylar, Akşehir Kileci Mescidi, 13.yy, Çiz. Selçuk Mülayim, 2015.

Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi çini panosundaki şemse tasarımında görülen efsanevi ejder figürlerinin, tematik açıdan benzer örneklerine, Orta çağ mezar taşlarında eskatolojik simge olarak sıklıkla rastlanmaktadır. Üsluplaştırılmış olan ejder figürlü kompozisyonlar, Anadolu Selçuklu taş sanatının tarihsel örnekleriyle Gevaş Selçuklu Mezarlığı (Fot. 24, 25; Çiz.7) ve Ahlat Selçuklu Mezarlığı'nın (Fot. 26, 27, 28) şahide tasarımlarında ölüm imgesi üzerinden karşımıza çıkan öncü örneklerdir (Alptekin, 2021: 286). Ejder figürleri, Osmanlı türbe yapılarının çini tasarımlarında nadir karşılaşılabilecek bir örnek olmakla birlikte, Van Gölü Havzası özellikle Ahlat Orta çağ mezar taşlarında yaygın bir tasarım unsuru olarak dikkat çekmektedir.

İran merkezli İlhanlı-Moğol kültür etkisiyle mezar taşı tasarımları da farklılık göstermektedir. Anadolu'da yaşanan Moğol işgaliyle birlikte, Türk sanatı uygulamalarındaki motif, desen ve kompozisyonların da etkilendiği bu süreç, ortak tasarım kültürüne işaret etmektedir (Alptekin, 2019: 389). Ahlat mezar taşlarını değerlendiren Selami Bak'a göre: "Bu mezarlık içerisindeki mezar taşları, Çin'den, Moğolistan'dan, Türkistan'dan, İran'dan Anadolu'ya kadar mevcut olan çeşitli kültürlerin bir sentezi gibidir, çünkü bu eserlerde adı zikredilen bölgelerin inanç sistemlerindeki bazı özelliklerin mezar taşlarına aksettirildiği görülebilmektedir. Zira bu taşlarda Taoizm'in, Budizm'in, Şamanizm'in ve Müslümanlığın izlerini bir arada görmek mümkündür" (2013: 296).

Bununla birlikte çift başlı ejder figürleri, İslam inancı ile çelişkili olsa da İslâm mezar taşlarındaki uygulamalarıyla hatırlanmaya devam ettirmiştir. "Çin'den etkilenen Uygur Türk sanatı, natüralizm döneminde Orta Asya'da başlamıştır. Liao ve Moğol okullarında oldukça gelişen natüralist tarz, özellikle Timur zamanında İslâmî dönemi etkilemiştir". İslâmî dönem içerisinde uygulanan ejder figürleri şeriata aykırı olsa da mezar taşı uygulamalarında hoş görülmüşlerdir (Esin, 2004: 165).



Fotoğraf 24: Stilize ejder figürlü şahide (miladi 1310), Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Van, Hacer Alptekin, 2019.

Fotoğraf 25: Stilize ejder figürlü şahide alınlık detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Van, Hacer Alptekin, 2019.

Çizim 7: Stilize ejder figürlü şahide, alınlık detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Van, Hacer Alptekin, 2019.



Fot. 26: Ejder Figürlü Ahlat Mezar Taşı, Baş Şahide, Beyhan Karamağaralı, 1992.

Fot. 27: Ejder Figürlü Ahlat Mezar Taşı, Baş Şahide Alınlık Detayı, Selami Bak, 2013.

Fotoğraf 28: Ejder Figürlü Ahlat Mezar Taşı, Baş Şahide Alınlık Detayları, Sinan Denizli, 2014.

Bakışımızı, bir diğer Ortaçağ mezar taşına, İran çini tasarımlarının ejder figürlü şahide iletisi üzerine çevirecek olursak, Pergamon Müzesi'ndeki, firuze sırla tasarlanmış İran minimal şahide örneğini görürüz (**Fot. 29**) (Alptekin, 2019: 389). Firuze renkli çiniden tasarlanmış olan İran menşeyli şahide taşındaki ejder figürleri, içteki kemer alınlığında, rumilerle bezenmiştir (Karamağaralı, 1992: 77). Berlin Pergamon Müzesi, İslam Eserleri bölümündeki İran çini mezar taşı örneğinde, kemerin sağ ve soluna konumlanan ejder çiftleri (**Fot. 30**), aşağıya doğru bakmaktadırlar.



Fotoğraf 29: Stilize çift ejder figürlü İran mezar şahidesi, Pergamon Müzesi, Berlin, Fot. Hacer Alptekin, 2021.

Fotoğraf 30: Alınlık kemerinde tilize çift ejder figürlü detay, Pergamon Müzesi, Berlin, Fot. Hacer Alptekin, 2021.

Bu doğrultuda yukarıda belirtmiş olduğumuz Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi, Gevaş ve Ahlat Selçuklu mezar taşları örneği ve Pergamon Müzesi'ndeki İran ejder figürlerinin tipoloji olarak konumlanma biçimlerine örnekler üzerinden baktığımızda; Anadolu'daki öncü örneklerini oluşturan Gevaş ve Ahlat Selçuklu mezar taşlarında rumilerle hurdelenmiş olan karşılıklı ejder çiftleri, şahide alınlığından, sandukaya doğru bir bakışla konumlanmaktadır. Yukarıda Turhan Sultan Türbesi çini örneğinde ise ayrılma rumi tipolojisinde stilize edilerek tüm yüzeye helozonik kıvrımlarla dağılan çok başlı ejder figürlü kompozisyon, aynı zamanda şemse salbeğini kuşatan ejder çiftinin karşılıklı bakışıyla son bulmaktadır (**Çiz. 1, Fot. 19, 20**).

Yeniden Osmanlı çini sanatı dizgesine dönecek olursak, Osmanlı hanedan türbelerinin çini tasarımında eskatolojik göstergeler olarak Turhan Sultan Türbesi'nde karşımıza çıkan bu nadir örneği, kendi çağdaşı, Sultan I. Ahmed Türbesi'nin çini panolarında görülen mercan kırmızısıyla dekorlanmış bulut-ejder tipolojisi ile karşılaştırmak mümkün (**Fot. 31, 32, 33, 34**). Osmanlı sanatında ejder-bulut ifadesi ile de tanımlanan bulut motiflerinin; Uzun ince veya kavisli olarak çizilenlerine bulut biçiminde stilize edilmiş ejderha motifi de denilmektedir (Akar ve Keskiner, 1978: 20). Osmanlı sanatında ilk defa II. Bayezid (1481-1512) döneminde görülen bulut motifi, Çin'le ilişkilendirilen kökeninden dolayı Çin bulutu olarak da tanımlanmaktadır (Doğanay, 1999: 225-226).



Ejderha mitine yüklenen güç ve kudretten dolayı Türk sanatında bulut motifi ile ilişkili olarak betimlendiğini belirten Doğanay: “Bir yılan şekli verilen bu bulutun bazı yerlerine küçük ve kıvrımlı kuyruklar halinde parçalar ilave edilmiştir” aktarımıyla, bulut motifinin ejder miti ile arasında kurulan bağlantıya dikkat çekilmektedir (1999: 226). Türbe çinilerinde alegorik biçimde kullanılan bu mitik kompozisyonlar, çini desen tasarımlarında karşılaşılabilecek nadir uygulamalardandır. Turhan Sultan’ın Türbe çinilerinde şemse formuyla birlikte kullanılan ejder figürleri ile Sultan I. Ahmet Türbesi’nin pano planında karşılıklı konumlanan mercan kırmızısı bulut-ejder tipolojisindeki figürlerin, tematik benzerlikleri kadar türbe ve ölüm düşüncesi üzerinden üretilen simgesel ortaklıkları da dikkat çekicidir.

Ejder-bulut figürlerinin çini desen ortaklıkları dışında, bu iki türbe arasında bağ kurulmasına dikkat çeken Nursel Karaca: 1619 yılında tamamlanan Sultan Ahmed Türbesi ile 1663 tarihli Valide Turhan Hatice Sultan Türbesi’nin plan şemalarının da benzer mimari özellikler taşıması aralarındaki tasarımsal bağa işaret etmektedir (211:2022). Belirtilen mimari planların çağdaş benzerlikleri kadar çini uygulamalarında da birbirini referans alarak gelişen mitik ejder karakterlerinin, tematik açıdan ortak bir dil arayışı yarattığı söylenebilir. Diğer taraftan çini desen anlayışında görülen bu tematik motivasyon on yedinci yüzyıl Osmanlı kültür çevresinin değişen estetik yansımaları olarak da değerlendirilebilir.

Derman ve Duran’ın belirttiği gibi (2010: 284); bu motifi, Çin’den İran’a, İranlı sanatçılar üzerinden İstanbul’a ulaşan bir kültür transferi olarak da görmek mümkün. Meseleye kültürler arasında kurulan bağ üzerinden bakacak olduğumuzda, Çin’de ejderha kültüründen beslendiği bilinen bulut motifini değerlendiren Aziz Doğanay’a göre: Çin sanatında özellikle inanca dayalı olarak ortaya çıkarak gelişimini, Herat ve Şiraz ekolleri üzerinden devam ettirmiştir. Anadolu Selçuklularında şu ana kadar kullanıldığı görülmeyen bulut motifinin, Timurlularla kurulan ilişkilere bağlı olarak Herat Ekolü üzerinden Osmanlı sanatına geçiş yaptığı düşünülmektedir (1999:225).



Fotoğraf 31, 32: Sultan I. Ahmed Türbesi bulut-ejder motifli çini pano, İstanbul. Mustafa Cambaz, 2009.



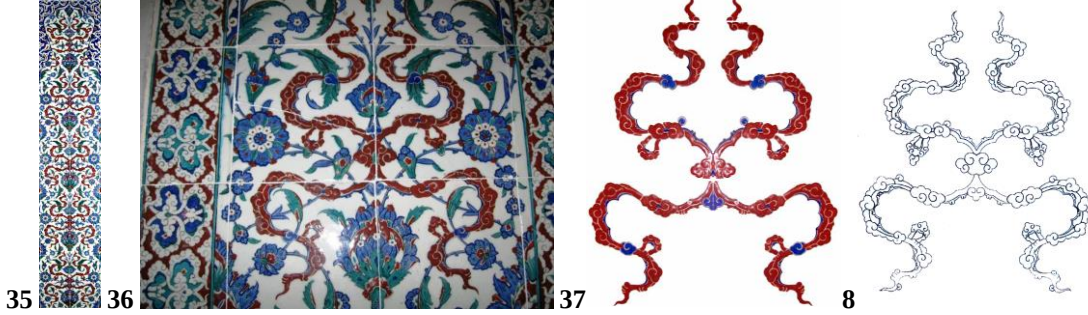
Fotoğraf 33: Sultan I. Ahmed Türbesi, bulut-ejder figürlü detay, Fot.Nursel Karaca, 2022.

Fotoğraf 34: Sultan I. Ahmed Türbesi, bulut-ejder motifli panonun desen görünümü, Fot. Nursel Karaca, 2022.

Klasik Dönem türbe mezar yapıları arasında Sultan III. Murad Türbesi’nin dahili çinilerinde kullanılan karşılıklı bulut-ejder tipolojisi yine ölüm imgesi üzerinden değerlendirilebilecek eskatolojik örneklerdendir. Tipolojik olarak bulut-ejder figürlerinin bulunduğu çini panonun kompozisyon düzeni; 273x53 cm ölçülerindedir. Dar ve uzun bir görünüm veren çini pano, türbe hariminin sağ ve sol duvarlarında, dikey ilerleyen simetri planına göre tasarlanmıştır (**Fot. 35**). Hatai motifleri arasında beş simetrik tekrarla yükselen ve mercan kırmızısıyla dekorlanmış bulut-ejder stilizasyonu, çini panonun asıl odak noktasını oluşturmaktadır. Ortabağdan aşağıya ve yukarıya doğru hareketli çıkışlar yapan kırmızı motif grupları uzun, ince (**Fot. 36, 37: Çiz.8**),



özelliğiyle dolantı bulut tipolojisine sahiptir. Dikey ekseninde hareket eden bulut-ejder grubu, yukarıda rumi motifleri ile desenlenen mihrabiye köşebentleri arasında son bulmaktadır. Hatai motif grubunun hareketli sap ve dalları arasında yükselen bu mercan kırmızısı bulut-ejder figürlerinin ritmik ilerleyişini, kenar bordür planında yer alan bulut kümeleri tamamlamaktadır.



Fotoğraf 35: Sultan III. Murad'ın Türbe içi çini panosunda bulut-ejder figürü. Fot. Havva Altuğ, 2010.

Fotoğraf 36, 37: Sultan III. Murad'ın Türbe içi, mercan kırmızısı ejder-bulut motifli çini pano detayları, Fot. Havva Altuğ, 2010.

Çizim 8: Sultan III. Murad'ın Türbe içi, ejder-bulut motifli çini pano detayı, Havva Altuğ, 2010.

Mitolojik tasarımların bir diğer odak noktasını oluşturan bulut tipolojisindeki ejder figürleri, Sultan I. Ahmed Türbesi ve Sultan III. Murad'ın türbe içi çinilerinde ejder stilizasyonları olarak uygulanmıştır. Ölüm olgusu üzerinden üretilen stilize ejder figürlü çini tasarımlarının, iktidar kimliğinin bir parçası olarak Osmanlı hanedan mezar yapıları olan türbe örneklerinde sembolik uygulamalarla devam ettiği görülmektedir.

Tarihsel dizgeden geriye doğru gittiğimizde, 17. yüzyıl başı Sultan I. Ahmed ve 16. yüzyıl sonu Sultan III. Murad'ın türbe örneklerinden başka, bu mitik unsurların daha erken tarihlerdeki iki farklı uygulamasını, Türk çini-seramik sanatı literatüründe, kullanım seramikleri üzerinde yer aldığını görürüz. Yukarıda mezar yapılarının çini programlarında değinmiş olduğumuz ejder-rumi ve ejder-bulut karakterleri dışında, Türk sanatının stilizasyon dizgesine doğrudan ejder-yılan tipolojisinde eklenerek karşımıza çıkan farklı bir tasarıma da çini evani formu üzerinden değinmek gerek.

Örnekleriyle değinmiş olduğumuz bazı Osmanlı türbelerinin çini desen kompozisyonlarında karşılaşılan mitik ejder figürlerini bu kez mimari uygulamalara göre, görünürlüğü daha sınırlı olan İznik yapımı seramik bir tabakta (1545-55) görmekteyiz (**Fot. 38-39**). Tabakın dış kenar düzeninde küçük şemselerde bulut-ejder figürleri yer alırken, tabakın asıl odak noktasında dairesel eğimle konumlanan, yılan-ejder tipolojisinde stilize edilmiş bu üçlemeli alegorik tasarım dikkat çekicidir.

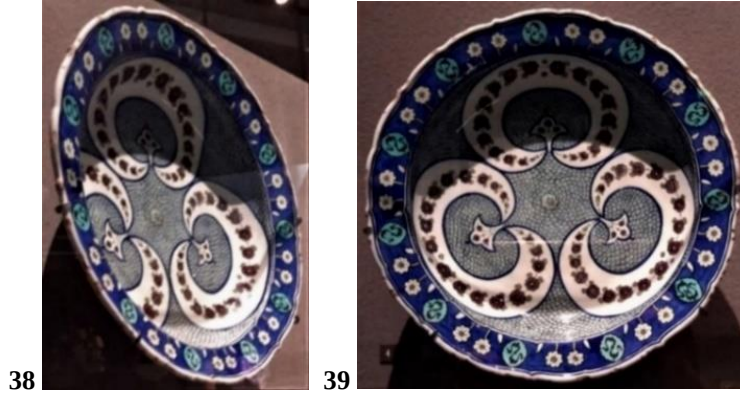
Louvre Müzesi İslam Sanatları galerisinde 6320 envanter numarası ile sergilenen İznik yapımı tabakının merkezinde konumlanmış olan figüratif kompozisyonda, başları kendi gövdesine doğru uzanan ve dilleri dışarıda üç ayrı ejder-yılan figürü görülmektedir (**Fot. 40, 41, 42**). Bedenleri Valide Turhan Hatice Sultan Türbesi ejderlerinde olduğu gibi bahar dalı yaprak ve penç motifleriyle stilize edilmiştir. Figürlerin bulunduğu tabak zemini ise bedenlerinin aksine pullarla desenlenmiştir. Yukarıda farklı varyasyonlarıyla ele almış olduğumuz Orta çağ mezar ünitelerinde ve Osmanlı Klasik dönem ve sonrasında türbe mezar yapılarında ölüm imgesi üzerinden karşılaştığımız bu mitolojik unsurların, kullanım seramiklerine yönelik tasarım motivasyonu da bir o kadar ilgi çekicidir.

Daha da ilginç olan, 1909 tarihinde Louvre Müzesi envanterine alındığı belirtilen ve 12 Temmuz 2023 tarihli İslam Sanatları Galerisi bölümündeki eser incelememizde, bulut-ejder-yılan tasvirli İznik yapımı seramik tabakın bilgi fişinde “*çiçekli kruvasan yemeği*” olarak

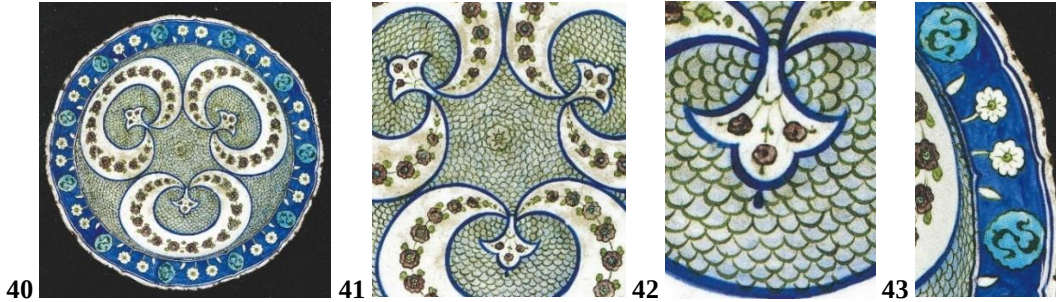


isimlendirildiği ve yine aynı eser bilgi açıklamasında; “üç kruvasan⁷ yemeği” (*plat aux trois croissants*) ve “üzerinde üç hilal bulunan tabak” (*Dish with three crescents*) ifadesi yer aldığı görülmektedir. Hiç şüphesiz Louvre Müzesi sanat tarihi uzmanlarının hazırlamış olduğu eser bilgi fişlerinde tanımlanan bu (ironik) noktalara ilişkin, Türk çini sanatının sosyoloji disiplinde yeni perspektifler de açılmaktadır. Ancak ejder-yılan figürlerinin, kruvasan ve hilal kavramları ile ilişkilendirildiği bu frankafon algı, şematik görme biçimleri ile ilgili olduğu kadar tarihsel ve dolayısıyla kültürel bir refleksin de yansıması olarak düşünülebilir.

Konumuz sınırlarına şemse birlikteliği ile dâhil olan ejder-yılan-bulut tasvirli eser 35,2 cm, çapında, 7,7 cm. yüksekliğindedir. Louvre Müzesi İslam Sanatları Bölümü’nde yer alan İznik yapımı ve yaklaşık 1545-1555 tarihli seramik tabağın çevresini kuşatan bulut-ejder figürlü şemse formlarının (Fot. 43) kompozisyon biçimi, üretim motivasyonu yine mitolojinin alanlarında anlam karşılığını bulmaktadır. Mitolojilerde esrarengiz bir güce sahip olan yılan yeniden canlanma ve korku sembolü olarak görünmektedir. Türk ezoterizminde ise doğumu ve ölümü sembolize eden yılan kültü ölümsüzlüğün de simgesidir (Şahin, 2012: 162). Ejder figürü, bazen yılan, bazen de timsaha benzer tipolojide İslam sanat eserlerinde sıklıkla tasvir edilmiştir (Derman ve Duran, 2010: 284).



Fotoğraf 38, 39: Stilize ejder-yılan, bulut-ejder figürlü İznik seramik tabağın galeri konumu, 1545-55 Louvre Müzesi, Paris, Env no: OA 6320, Fot. Hacer Alptekin, 2023.



Fotoğraf 40, 41, 42, 43: Stilize ejder-yılan figürlü İznik seramik tabakta, bulut-ejder desenli şemse formu, 1550-55 Louvre Müzesi, Paris, Env no: 6320, Fot. Nurhan Atasoy ve Julian Raby, 1989.

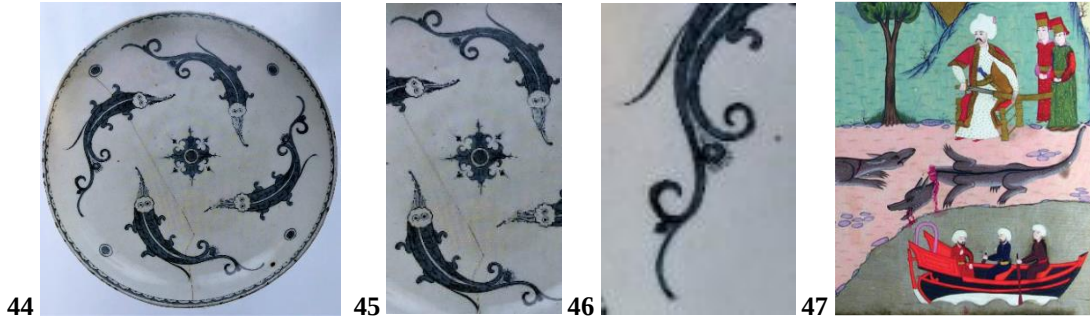
Doğada karşılığı olan ve fakat mitik unsurlar arasında görülen diğer bir ejder kültü de yukarıda bahsi geçen ejder-timsah tipolojisidir. İslam sanat eserlerinde tasvir edilmesinin görsel

⁷ “Almanların *kipferl* (*hilâl*) dedikleri mukaddes haç (*kruvasan*) Viyana kuşatmasından kalmadır. Şehir kurtulunca, bunun sevinciyle pastacılar, Türklerden öğrendikleri milföy hamuruyla hilâl şeklinde bir çörek yapmış ve Viyana kahvesi yanında yenmesi âdet olmuştur. Alman prensesleri vasıtasıyla Fransa'ya getirilmiş; adına mukaddes haç (*kruvasan*) denilmiş ve buradan dünyaya yayılmıştır”. Bknz. s.371, Ali Baykan (2019) “Türk-Avusturya Edebi ve Kültürel İlişkilerinin Kaynakları ve Tarihi Gelişim Süreci”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 42 / 2019, ss. 355-378.



kanıtları, 1565-70 tarihli İznik yapımı seramik bir tabak tasarımıyla günümüze sunulmaktadır (**Fot. 44**). Evliya Çelebi, Seyahatnamesinin Mısır'la ilgili bölümünde timsahı, mübarek Nil'in ejderhası olarak tanımlamaktadır (Diker ve Ulaş, 2019: 192). Timsah kültürüne “En çok Mısır mitolojisinde raslanır. Sular tanrısı Sobek timsah başlıdır ve kutsal hayvanı da timsahtır.” Mısır'ın bazı bölgelerinde doğrudan düşman olarak görüldüğü de ifade edilmektedir (Armutak, 2004: 147). Merkezinde dört yönlü salbek tipolojisinde tasarlanmış rozet/şemse formu (**Fot. 45**) bulunan tabağın, odak noktasında “Nil Ejderhası” olarak tanımlanan dört ayrı timsah figürü dikkat çekmektedir. Ayrıca, “Türk tasavvurlarında ejderin temelde dört yön mefhumu ile ilişkisi vardır” (Çoruhlu, 2019: 56). Ayrılma rumi tipolojisinde tasvir edilmiş timsah figürünün kuyruğunda tavus kuşu tüyü görülmektedir (**Fot. 46**). İslam mitolojisinde cennetin dışında üç kötülük unsuru olarak betimlenen şeytan, yılan ve tavus kuşuna, Adem ve Havva'nın Cennet'ten kovuluş sahnelerini betimleyen çeşitli minyatür eserlerde sıklıkla karşılaşılır (And, 2008: 95).

Mısır'ın fethinden sonra Osmanlı çini sanat üretimlerine de yansıyan bu egzotik hayvana karşı duyulan ilgiyi, Osmanlı'nın timsah fenomeniyle kurduğu ilişkide araştıran Hasan Diker ve Arzu Ulaş'a göre; kaynaklarda resmi ricalin timsahlarla ilk temasını, Mısır Seferinde, Nil kıyısında timsah avına çıkan Yavuz Sultan Selim'in (1512-1520), kılıcıyla iki timsah figürünün kafasını kestiği (**Fot. 47**) Hünername minyatüründe görmekteyiz (2019:187-190). “Mısır üzerinde başarı sağlayan Yavuz'un “halifeliği” üstüne alıp, İslam'ın bayrağını elinde tutması, manevi olarak onu bütün Müslümanların sultanı yapmış” (Mülayim, 2001: 202). Bu durum, iktidar ve egemenlik sembolüne de gönderme yapan seramik tabağın merkezindeki dört yönlü şemse-rozet formuyla desteklenmiştir.



Fotoğraf 44, 45, 46: Şemse-rozet formu çevresinde Nil Ejderi füğürlü İznik seramik tabak (1565-70), ve detayları. Victoria & Albert Müzesi, Londra, env no. C. 62-1931, Fot. Nurhan Atasoy, Julian Raby, 1989.

Fotoğraf 47: Nil ejderinin Yavuz Sultan Selim tarafından öldürülmesi, Seyyid Lokman, Hünername, H.1523., Topkapı Sarayı Müzesi, c.I, v.214b, Fot. Hasan Fırat Diker ve Arzu Ulaş 2019.

Yavuz Sultan Selim'in torunu, II. Selim'in (1566-1574) merakına konu olan timsah tutkusunu, “evvela güzellikle ama olmazsa adeta bir eşkıya gibi ölü ya da diri getirilmesini” buyurduğu 16 Mart 1574 tarihli fermanından öğreniyoruz (Diker ve Ulaş, 2019: 191-192). “Eski Mısır'daki Nil nehri insanları Tanrı Sobek'in kurtarıcı gücüne sığınırken, timsah Osmanlı imgelem dünyasında da yine güç sembolleriyle betimlenmiş, ürkütücülüğün ve üstünlüğün payesinden nasiplenmiştir” (Diker ve Ulaş, 2019: 206). Türbe çinilerinde ölüm imgesi üzerinden sürdürülmüş olan bu mitolojik figürler ile İslam kozmolojisinin iktidar sembolü olan şemse formuyla kurulan tasarım ortaklığı, dönemin farklı sanat üretimleri olan evani formlara da iktidar simgesi olarak yansımıştır. Louvre Müzesi'ndeki seramik tabağın merkezinde görülen ejder figürleri ve çevresinin ejder-bulut desenli şemse formları ile kuşatılması bunun bir örneğidir. Mısır'ın fethinden sonra timsahla tanışan Osmanlı sanatında iktidar yansımasını merkeze alan, dört yönlü salbeklerle tasarlanmış rozet-şemse sembollü seramik tabakta, yine stilize timsah-ejder figürlerinin Osmanlı iktidar kültürünün çini ve seramik sanat üretimlerine ikili imaj olarak yansıyan örnekleri arasında görülmektedir.



Sonuç

Araştırmamıza türbe çini tasarımında, ölüm imgesi üzerinden konu olan şemse formunun nadir bir tasarım örneği incelenmiştir. Bir iktidar sembolü olarak şemse formunun, ana karakterini oluşturan çift başlı kartal ve ejder figürlerinin ikonografik yaklaşım yöntemi ile çözümlemesi, çini üretimlerinde dönemin inanç, estetik ve kültür eksenindeki anlam araştırmalarına önemli bir yansıtım sağlayacaktır. Orta çağ Türk sanatında, mezar taşlarından yola çıkan ejder figürünün, yüzlerce yıl sonra Osmanlı hanedan türbesinin çini bezeme programında, kartal ve ejder stilizasyon dizgesi içinde yer aldığı görülmektedir.

Selçuklu simge dünyasının kapılarını aralayan bu mitik figürlerin 17. yüzyıl Osmanlı çini sanatının şemse formunda yer alması, bağlam bakımından ilginçtir. Diğer taraftan hâkimiyet ve mücadele sahnesinin türbe-ölüm imgesi üzerinden aktarıldığı bu tasarım ortaklığının, aradaki yüzlerce yıla rağmen sürdürülmüş olması dikkat çekicidir.

Türk ve İslam sanatlarının çeşitli alanlarında hâkimiyet sembolü olarak kendisini bilinçli bir göstergeyle sunan şemse formunun, yine öncü bir iktidar sembolü olan çift başlı kartal figürüyle birlikte tasarlanması, sanat ve tasarım kronolojisinde pek çok açıdan değerlendirilebilir. Şemse formunda çift başlı kartal figürü veya çift başlı kartal figüründe şemse formu şeklinde tasarlanmış olan sembol, Türk sanatının erken dönemlerinden itibaren kadim bir motif olarak günümüze aktarılmıştır. İktidar sembolü olarak Sultan Alaaddin Keykubad'ın kendisine özel tasarlanmış olmakla birlikte, Türk kültürü ekseninde pek çok anlam barındıran kartal figürü, sanat üretimlerinde farklı kullanım biçimleri ve çeşitli alegorilerle karşımıza çıkmaktadır. Selçuklu kültür dünyasına ilişkin çift başlı kartal ve ejder figürlü bu ikili imajın ortak bildirisinde, yüzlerce yıllık Türk devlet aklının temsil ve mücadele refleksleri, Turhan Sultan'ın on yedinci yüzyıl türbe çinilerinde görülen şemse formları ile bugünün anlam okumalarına sunulmaktadır.

Gösterge olarak şemse formlarında, motifin sadece bir süsleme unsuru olarak tesadüfen yer almadığı veya boşlukların doldurulma alanı olmadığı gibi aksine Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi'nin şemse formlu çini kompozisyonunda karşılaştığımız imgeler bilinçle yansıtılmıştır. Türk kültür dünyasına ilişkin mitik ve efsanevi figürler, alegorik bir düzen içinde, 17. yüzyıl çini sanatının gerileyen teknik prensipleriyle günümüze aktarılmaktadır. Özellikle de çift başlı kartal figürü ile tasarlanan şemse formu kompozisyon, yüzlerce yıllık Türk motif repertuarının 17. yüzyıl sentezi olarak, kadim sembollerle adeta anıtsallaştırılmıştır. Bu bağlamda Orta çağ mezar taşlarından yola çıkan ejder figürünün, yüzlerce yıl sonra bazı hanedan türbelerinin çini bezeme programlarında, rumi-ejder, bulut-ejder stilizasyon dizgesi içinde kullanılmaya devam ettiği de örneklerle görülmektedir.

Diğer taraftan, geleneksel Türk sanatları literatüründe, rumi motifinin köken olarak bitkisel mi yoksa hayvansal mı ikileminde tartışmalı bir alan yaratmasına da çözümleyici bir yaklaşım örneği sunulmaktadır. Bir tasarım unsuru olarak rumi motifinin, aslında nasıl ve ne amaçla kullanıldığı meselesi bu mitik örnek üzerinden yansımaktadır. Bu da sanatçısının neyi, hangi fikri iletmek istediğini gösterdiği kadar, siparişi veren kişinin isteğinden veya Turhan Sultan'ın şahsında betimlenmek istenen, iktidar döneminin dini, siyasi, askeri, iktisadi, sosyal ve kültürel parametrelerinden bağımsız gelişmeyen bir tasarım sürecine işaret etmektedir.

Bu çalışmada, Osmanlı hanedan mezar yapılarında iktidar sembolü olarak önemli bir tasarım alanı sunan şemse formunda yer alan mitolojik figürlerin çözümlenmesi ele alınmıştır. Türk sanatından alınan referanslarla, 17. yüzyıl Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi'nin şemse formlu çinilerinde görülen bu mitik figürler, karşılaştırma yöntemi üzerinden değerlendirilmeye çalışılmıştır. Sanat eserlerinin çözümlenmesinde disiplinlerarası yaklaşımlar, toplumların düşünme ve sanat üretme refleksleri kadar çini sanatındaki değişim ve dönüşümlerin de



anlaşılması bakımından önemlidir. Bu çalışmayla, Türk sanat eserlerinin incelemesi yöntemlerinde, öz-biçim ilişkisini dengede tutacak olan anlam araştırmalarına önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynaklar

- ASLANAPA, Oktay (2004). *Osmanlı Devri Mimarisi*, 2. Baskı, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- ARMUTAK, Altan (2004). Doğu ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi II. Sürüngenler, Balıklar, Kanatlılar ve Mitolojik Hayvanlar, *İstanbul Üniversitesi Veterinerlik Fakültesi Dergisi*, Cilt:30. Sayı:2, 143-157.
- ARITAN A. Saim (2010). Batı Dünyasının Türk Cild Tarihine Bakışı ve Türk Cild San'atlarının Tarih İçindeki Gelişimi, *İSTEM*, Yıl:8. Sayı:15, 169 -192.
- AND, Metin (2008). *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitolojisi*, 2. Baskı İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ATASOY, Nurhan Julian Raby (1989). *İznik*, Türk Ekonomi Bankası, İstanbul.
- AKAR, Azade ve KESKİNER, Cahide (1978). *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.
- ALPTEKİN, Hacer (2021). “Gevaş Selçuklu Mezarlığı Şahide Taşında Ejder Figürü” ss286-306, *II. Uluslararası Mitoloji Sempozyumu*, Bildiri Kitabı, 8-10 Haziran 2021 / Ardahan-Türkiye.
- ALPTEKİN, Hacer (2019). *Gevaş Selçuklu Mezar Taşlarında Geometrik Görsellik*. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Altınbaş Üniversitesi.
- ARIK, Rüçhan (2000). *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- ARIK, Oluş (2007). “Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Dini ve Kamusal Yapılarda Çini” s 37-189, “*Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*” Editör: Rüçhan Arık ve Oluş Arık, İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.
- BAK, Selami (2013). *Ahlat Meydan Mezarlığı Kadılar Bölümü Mezar Taşı Envanteri*. Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- BAKIR, Sitare Turan (2005). İznik Çinilerinde Şemse Formu. *Sanat ve Yorum*, sayı:7, 96-104.
- BAYKAN, Ali (2019) “Türk-Avusturya Edebi ve Kültürel İlişkilerinin Kaynakları ve Tarihi Gelişim Süreci”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı:42, 355-378.
- BOZKURT, Nebi (2010). Şemse maddesi. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Cilt 38, 518.
- BARTHESES, Roland (1979). *Göstergebilim İlkeleri*, Çev. Berke Vardar ve Mehmet Rifat, Birinci baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÇAYCI, Ahmet (2006). “Asya’dan Anadolu’ya Uzanan Serüven: Çark-ı Felek ve Ejder Birlikteliğinin Nadir Bir Konya Örneği”. *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri*, Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı’ya armağan, Ankara: Edebiyat Fak. Sanat Tarihi Böl. Hacettepe Üniv. Yay., 129-136.
- ÇAYCI Ahmet (2017). *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*. Konya: Palet Yayınları.
- ÇOBAN, İbrahim (2015). "Türk İkonografisinde Kartal Motifi ve Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları". *İdil* Yıl:4, Sayı:16: 57-80.



- ÇORUHLU, Yaşar (2019). *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dini ve Edebi Tasavvurlara Göre Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi I*. 3. Basım, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- DENİZLİ, Sinan (2014), *Ahlat Meydan Mezarlığı'ndaki Ejder Figürlü Mezar Taşları*, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- DİKER, Hasan Fırat ve ULAŞ, Arzu (2019) Muammadan Topkapı Sarayı'ndaki Mumyaya, Osmanlı'da Bir Acıb'üş-Şekil: Timsah, *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Sayı:13, 188-210.
- DİRİM, Raziye (2010). *İznik Çinilerinde Şemse Uygulamaları* Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anabilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi.
- DERMAN, Çiçek ve DURAN Gülnur (2010). Şahkulu maddesi, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, Cild:38, 283-284.
- DOĞANAY, Aziz (1999). "Bulut Motifi ve Osmanlı Sanatındaki İlk Örnekleri" *Divan Dergisi*, Sayı:1, 225-234.
- ESİN, Emel (2004). *Türk Sanatında İkonografik Motifler - Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul: Kabalcı Yay.
- ELİADE, Mircea (2018). *İmgeler ve Simgeler*. Fransızcadan Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, 3. Baskı, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- ERZEN, Jale Nejdett (2011), *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- GÖKSU, Erkan (2016). Çift Başlı Kartal ve Selçuklular. *USAD*, Sayı:5, 117-141.
- GÜNGÖR, Özlem (2016). Dîvân Şiirinde Mitolojik Bir Unsur Olarak Kartal Figürü. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, Yıl:1, Sayı:1, 70-79.
- GÜNGÖR, Özlem (2014). Türk Mitolojisindeki Kozmik Ejderha Figürünün Osmanlı Sahası Divanlarındaki İzleri. *I. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu*, Niğde, Türkiye, 18-21 Mart 2014, cilt.1, ss.1151-1160.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (2000). *Dünya İnançları Sözlüğü*. 3. Bs, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- İNALCIK, Halil (2015). *Tarihe Düşülen Notlar, Konuşmalar 1947-2014*. Cilt:1, 2. Baskı, İstanbul: Timaş Yayınları.
- KARACA Filiz (2012). "Turhan Sultan" maddesi, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 41, 423-425.
- KARACA, Nursel (2022). Türk Çini Sanatında Uygulanan Renk, Motif, Desen ve Kompozisyon Özelliklerinin Sultan I. Ahmed Türbesi Duvar Çinileri Örneğinde İncelenmesi. *SSAD Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cild:6, Sayı:1, 210-239.
- KARAMAĞARALI, Beyhan (1992). *Ahlat Mezar Taşları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KARAMAĞARALI, Beyhan (1998). "Ejder ve Lotus Motifinin Halı Seccadelerdeki İkonografisi", *Arış*, Sayı: IV, 32-39.
- KOCAASLAN, Murat (2014). *IV. Mehmed Saltanatında Topkapı Sarayı Haremi: İktidar, Sınırlar ve Mimari*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- KÜÇÜK, Ömer (2023). Sanat Tarihinden Sanat Sosyolojisine: Biçimci ve Bağlamsal Yaklaşımlar Arasındaki Bölünmeyi Aşmak. *Atatürk Üniversitesi Yayınları, Art and Interpretation*, Cilt:41, Sayı:1, 90-100.



- MÜLAYİM, Selçuk (2016). İlhanlı Dönemi Anadolu Plastiğinde Asya Çağrışımları, *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, Sayı:1, 275-297.
- MÜLAYİM, Selçuk (2015). *Türk Sanatında İkonografik Dönüşümler Değişimin Tanıkları*. 2. Bas. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- MÜLAYİM, Selçuk (2008), *Süslemeden Tezyinata - Araştırmacıya Notlar*. İstanbul.
- MÜLAYİM, Selçuk (2007). “Mimari Kişilik ve Çini” *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. ss: 267-275. Editörler: Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- MÜLAYİM, Selçuk (2001). *Ters Lale Osmanlı Mimarisinde Sinan Çağı ve Süleymaniye*, İstanbul: Kanaat Basımevi.
- NECİPOĞLU, Gülrü (2011). *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğunda Mimari Kültür*, II. Basım, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ÖGEL, Bahaddin (1995). *Türk Mitolojisi*, II. Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ÖGEL, Bahaeddin (1984). *İslamiyet’ten Önce Türk Kültür Tarihi, Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre*, 2. Basım, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- ÖNEY, Gönül (1993). “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal”. *Malazgirt Armağanı*, Ankara: TTK Yayınları, 139-172.
- ÖNEY, Gönül ve ENGİNSOY, Ülker (1992), *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- ÖZCAN, Nur (2019). *Hatice Turhan Sultan Türbesinin Çini Pano Analizleri*. Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Ün.
- ÖZKEÇECİ, İlhan (2017). *Türk Sanatında Desen ve Kurgu*. İstanbul: Yazıgen Yayıncılık.
- RABY, Julian (1989). “1560-1650 İznik Seramiğinin Olgunluğu ve Bozulması”, Çev: Tülay Reyhanlı-Gandjei, Ed.: Nurhan Atasoy ve Julian Raby, *İznik*. Londra: Türk Ekonomi Bankası.
- ŞAHİN, Sedat (2012). “Göstergebilim Açısından Yılan İmgesi’nin Almancada ve Türkçede Değerliliği” *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt:21, Sayı:2, 159-168.
- ŞİŞMAN, Cengiz (2008). “Sabatay Sevi” maddesi, TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt:35, 334-335, İstanbul.
- TANINDI, Zeren (1996). *Türk Minyatür Sanatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- TEZCAN, Gülsen (2009). *İslam Tasvir Sanatında İkonografik Çözümleme*, Türk Dünyası Araştırmaları, Sayı:183, 451-458.

İnternet Kaynakları:

- Fotoğraf 23: Akşehir Kileci Mescidi ahşap pencere kanatları, Erol Şaşmaz. <https://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=796>
- Fotoğraf 31-32: Sultan I. Ahmed Türbesi bulut-ejder figürlü çini pano, İstanbul. Mustafa Cambaz, 2009. <https://www.mustafacambaz.com/index.php>