



SANAT İKTİDAR İLİŞKİSİ ve TOPLUMA YANSIMASI

**Ahmet Lütfü BERKLİ
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Tez Danışmanı: Dr. Öğrt. Üyesi Muhammet Lütfü KINDIĞILI
Temel Eğitim Bölümü**

Sanat Kuramı ve Eleştiri Anasanat Dalı

Erzurum-2018

Her Hakkı Mahfuzdur

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEMEL SANAT EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

Ahmet Lütfü BERKLİ

SANAT İKTİDAR İLİŞKİSİ ve TOPLUMA YANSIMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğretim Üyesi Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ

ERZURUM - 2018



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "Sanat İktidar İlişkisi ve Topluma Yansıması" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin basılı ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimim 5 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

2010 7 12 01 8

[Tarih ve İmza]

[Öğrencinin Adı Soyadı]

Ahmet Lütfü Berki



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ





TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ danışmanlığında, Ahmet Lütfü BERKLİ tarafından hazırlanan bu çalışma 20/07/2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Sanat Kuramı ve Eleştiri Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Muhammet Lütfü imza : 
KINDİĞİLİ

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Yusuf Ziya imza : 
SÜMBÜLLÜ

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Yunus imza : 
BERKLİ

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. .././20..

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	V
ABSTRACT	VI
RESİM LİSTESİ	VII
ÖNSÖZ	XII
GİRİŞ	1
1. Amaç ve Kapsam	1
2. Yöntem	2
BİRİNCİ BÖLÜM	
SANAT	
1.1. SANATIN TANIMI	5
1.2. SANAT MEKÂN İLİŞKİSİ	7
1.3. İKTİDAR	9
1.4. İLK ÇAĞ TOPLUMLARINDA SANAT	10
1.4.1. Mezopotmıya'da İlk Çağ Sanatı ve İktidar İlişkisi	11
1.4.2. Sümerlerde Sanat İktidar İlişkisi	12
1.4.3. Asur Devletinde Sanat İktidar İlişkisi	13
1.4.4. Akad Devletinde Sanat İktidar İlişkisi	14
1.4.5. Hitit Devletinde Sanat İktidar İlişkisi	15
1.4.6. Mısırda Sanat İktidar İlişkisi	19
1.4.7. Perslerde Sanat İktidar İlişkisi	22
1.4.8. Antik Yunan ve Roma Medeniyetinde Sanat İktidar İlişkisi	23
1.5. ANTİKÇAĞDA DÜNYANIN YEDİ HARİKASI	33
1-5.1. Mısır Piramitleri (Keops Piramidi)	34
1.5.2. Babilin Asma Bahçeleri	34
1.5.3. Zeus Heykeli- Olimpia	35
1.5.4. Artemis Tapınağı (Diana)- Efes	36
1.5.5. Rodos Heykeli- Rodos	37
1.5.6. İskenderiye Feneri- Mısır	38
1.5.7. Mausoleum- Bodrum	39
1.6. AVRUPA MEDENİYETİNDE SANAT İKTİDAR İLİŞKİSİ	41
İKİNCİ BÖLÜM	
İSLAM DEVLETLERİNDE SANAT İKTİDAR İLİŞKİSİ	
2.1. EMEVİLER	50
2.2. ABBASİLER	59
2.3. FATİMİLER	65
2.4. ENDÜLÜS EMEVİLERİ	66
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
MÜSLÜMAN TÜRK DEVLETLERİNDE İKTİDAR- SANAT İLİŞKİSİ	
3.1. TOLUNOĞLU DEVLETİ	72
3.2. KARAHANLI DEVLETİ	74
3.3. GAZNELİ DEVLETİ	84
3.4. BÜYÜK SELÇUKLU DEVLETİ	86
3.5. ANADOLU SELÇUKLU DEVLET	93
3.6. OSMANLI DEVLETİ	109
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	
KARŞILAŞTIRMA ve DEĞERLENDİRME	
SONUÇ	116
	123

KAYNAKÇA	124
RESİM KAYNAKÇASI	126
ELEKTRONİK KAYNAKLAR	128



ÖZET

SANATTA YETERLİK TEZİ

SANAT İKTİDAR İLİŞKİSİ VE TOPLUMA YANSIMASI

AHMET LÜTFÜ BERKLİ

Tez Danışmanı: Öğretim Üyesi Dr. Muhammet Lütfü KINDIĞILI

2018 - Sayfa Sayısı: 141

Jüri Üyeleri: Doç. Dr. Yunus Berkli

Doç. Dr. Yusuf Ziya Sümbüllü

Dr. Öğretim Üyesi Muhammet Lütfü KINDIĞILI

İnsanoğlunun kendini ifade edebilmesi için eşyayı kullanmaya başladığı ilk çağlardan günümüze kadar, sanatın sihirli ve etkileyici gücüne hep ihtiyaç duyduğu görülmektedir. Petroglif kaya resimlerinden başlayarak korku ve endişelerini dışa aktarmanın en etkileyici aracı olan sanat, aynı zamanda birey veya kitlelere mesaj vermeyle birlikte iç dünyasının psikolojik yansımalarını da ifade eden en etkili görsel güç olmuştur. Bu mesajın verileceği en etkili alan olan sanat ve sanat eserleri, devlet, iktidar ve halk arasında sağlam bir iletişim aracına dönüşmüştür. Eşyayı kullanması, ona hükmetmesi, iktidar olma ve o gücün devamını sağlama isteği, anıtsal eserlerle görselleştirilmek istenmiştir.

Gücün devam ettirilmesi ve halka gösterilmesinde çeşitli metot ve yöntemler kullanılmıştır. Bunlar savaşlar, kişisel yetenekler, güç gösterileri, baskılar, adalet, askeri ve silah üstünlüğü, beden üstünlüğü ve sanattır. Hiç şüphesiz bunlar üzerinde en kalıcı ve etkili olan sanat ve o sanatın tılsımlı dilidir. İlk çağ topluluklarında sanatın gücünden faydalanarak iktidara hâkim olan yöneticilerin kitlelere etki etme yollarında birisi zafer anıtları, tapınaklar ve mezarlardır. Devamında dini ve sosyal içerikli yapılarla beraber, hem halkın sosyal ihtiyaçlarının giderildiği mekânlar düzenlenmiş, hem de bu mekânlarla iktidarın mesajı en iyi şekilde kitlelere ulaştırılan bir alan olmuştur.

Bu çalışma ile ilk çağ toplumları ve medeniyetlerinden başlayarak, orta çağ dünyasının sanat iktidar ilişkisi örneklendirilerek açıklanmaya çalışılmıştır. Özellikle doğu İslam ve batı Hristiyan toplumları ve medeniyetlerinde bu ilişkinin ortak ve farklı uygulamaları, ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sanat, İktidar, Devlet, Güç, Zafer, Sanat, Devlet İktidar İlişkisi

ABSTRACT**PROFICIENCY IN ART THESIS****AHMET LÜTFÜ BERKLİ****THE ART and POWER RELATIONSHIP AND ITS REFLECTION ON
SOCIETY****Advisor: Assist. Prof. Dr. Muhammet Lütfü KINDIĞILI
2018 – 141 Pages****Jury: Assist. Prof. Dr. Muhammet Lütfü KINDIĞILI
Assoc. Prof. Dr. Yunus BERKLİ
Assoc. Prof. Dr. Yusuf Ziya SÜMBÜLLÜ**

It seems that mankind always needs magic and impressive power of art from the earliest days of using the material to express itself to the present day. Beginning with primitive rock paintings, art, the most impressive means of conveying fear and anxiety, has also been the most effective visual force that expresses the psychological reflections of the inner world, as well as message to the individual or masses. The work of art and art, the most effective area of this message, has been transformed into a solid communication tool among the state, the government and the people. The individuals' desire to use and govern goods, the need to become a power and the continuation of that power are wanted to be visualized by monumental works.

Various methods have been used to maintain the power and to show the public. These are wars, personal abilities, power shows, oppressions, justice, military and arms superiority, body supremacy and art. Undoubtedly, these are the most persistent and influential arts and amulets of art. some of the ways in which rulers who dominate the power of art in the early ages influenced the masses are victory monuments, temples and graves. Along with the religious and social structures, the places where the social needs of the people have been resolved have been organized and the space of power has been best conveyed to these masses with these spaces.

In this study, it is intended to explain the art of the Middle Ages by exemplifying the relation of art power, beginning with the primitive societies and civilizations. Particularly in Eastern Islam and Western Christian societies and civilizations, common and different applications of this relationship have been put forward.

Key words: Art, Power, State, Power, Victory, Art, State Power Relationship

RESİMLER DİZİNİ

Resim-1. Robert Smithson, ‘‘Sarmal Dalgakıran’’, Büyük Tuz G l , Utah, ABD,

Resim-2. Dubai’nin 2002 sonrası Devletler arenasında büyük ıkışının sembollerinden denize palmiye şeklinde dolgu kentler

Resim-3. Saymal Taş Petroglifi Kazakistan

Resim-4. Sümer uygarlığının Ur hanedanlığından kalma M  4100 yıllık Ziggurat (Nasiriye-İrak)

Resim-5. Savaş arabasındaki Asurbanipal bir aslanın boğazını keserken (detay) British Museum

Resim-6. Naram Sin Steli, Louvre Müzesi, Paris

Resim-7. Dünyayı simgeleyen tunç Dinsel Sancak (M. . 2100 - 2000) Anadolu Medeniyetleri Müzesi-Ankara

Resim-8. Dinsel Sancak (M. . 2100 - 2000) Anadolu Medeniyetleri Müzesi-Ankara

Resim-9. Hitit Kral II. şuphiliulima tarafından Babası IV.Tuthaliya’ya için Yaptırlan kabartma. Yazlıkaya-Hattuşa-Çorum

Resim-10. İvriz Kaya Anıt (Hitit Kabartması)-Ereğli/Konya

Resim-11. Gisa Piramitleri-Mısır

Resim-12. Keops Piramidi-Mısır

Resim-13. Keops'un oğlu Kefren'in mezar kompleksi için yontulmuş Sfenks

Resim-14. Bisütun Kabartması-Kermanřah/İran

Resim-15. Antik Yunan Sütun ve Sütun Başlıkları

Resim-16. Dor Düzende yapılmış Hephaisteion Tapınağı

Resim-17. Atina Akropolis'deki Karyatidler

Resim-18. Hermitage Müzesi  n nde Granit Telamon. Petersburg, Rusya

Resim-19. Dionysos Evi düğün Sahnesi, Zeugma

Resim-20. Augustus, Heykeli

Resim-21. Halikarnas (Bodrum) Anıt Mezarı

Resim-22. Aslanlı Anıtmezar. Datça

Resim-23. Aslan Heykelinin bulunduğu yerden çıkarılışını gösteren resim

Resim-24. Aslan Heykelinin günümüzde British Müzesi Bahçesindeki görünümü

Resim-25. Nereid Anıtı-Xanthos Kınık-Fethiye

Resim-26. Mısır Piramitleri (Keops Piramidi) - Mısır

Resim-27. Babil'in Asma Bahçeleri

Resim-28. Zeus Heykeli-Olimpia

Resim-29. Artemis Tapınağı Efes

Resim-30. Rodos Heykeli

Resim-31. İskenderiye Feneri

Resim-32. Mausoleum Bodrum

Resim-33. Günümüzde kabul edilen Dünyanın yedi harikası

Resim-34. Tournai Katedrali'nin güney cephesi, Belçika, 12. yüzyıl

Resim-35. Burgos katedrali / İspanya

Resim-36. St. Pietro Kilisesi Meydanı Vatikan Merkez

Resim-37. Triton Çeşmesi. Roma-İtalya

Resim-38. İlk Birinci asırda İslam Devletinin Sınırları

Resim-39. Kubbet'üs Sahra Kudüs

Resim-40. Şam Emeviye Camii

Resim-41. Şam Emeviye Camii Süslemelerinden Detay

Resim-42. Kusayr-1 Amra sarayında duvar resimlerindeki yarı çıplak figürler

Resim-43. Kusayr-1 Amra sarayında duvar resimlerindeki yarı çıplak figürler

Resim-44. Kusayr-1 Amra Sarayı Hamam kısmındaki süslemeler

Resim-45. Mışatta Sarayı duvar Süslemeleri/Berlin Müzesi

Resim-46. Hırbet-el Mefcer sarayı Hamamındaki zemini Baklava Desenli ve Hayat Ağacı Motifli Havuzu, (S.K.Yetkin)

Resim-47. Hırbet-el Mefcer sarayı Hamam süslemelerinden yarı çıplak kadın Heykeli
The Rockefeller Museum, Jerusalem(Ederlein)

Resim-48. Hırbet-el Mefcer Sarayı Pantolonlu Heykel

Resim-49. Samarra a Üslubu

Resim-50-51. Samarra b Üslubu

Resim-52. Samarra c Üslubu

Resim-53. Samarra El-Müvekkil Camii Minaresi

Resim-54. Cevsak-ul Hakani Sarayı Duvar Resimleri-Samarra

Resim-55.56. Cefalü Katedralindeki Uygur Klasik evre özelliklerinde iki resim Sicilya

Resim-57. Kurtuba Camii İspanya

Resim-58. Elhamra Sarayı iç mekân İspanya

Resim-59. Kurtuba Camii içi Çift katlı at nalı kemer sistemi. (Y. Berkli)

Resim-60-61. Kurtuba Camii. Mihrap ve mihrap önü kubbesi. (Y. Berkli)

Resim-62. El Hamra Sarayı Aslanlı Avlu İspanya. (Y. Berkli)

Resim-63. Tolunoğlu Camii Fustat (Mısır) (Y.Berkli)

Resim-64. Hazara Degaron Camii (1040) Karahanlı.

Resim-65. Şehzade Camii Osmanlı Klasik Dönem-İstanbul

Resim-66. Talhatan Baba Camii Cephesinde Sivri Kemer yanlarındaki Rozetler

Resim-67. Bektaşî Babası, Yeşim Taşından yapılan Teslim Taşı, İstanbul

Resim-68. Ayşe Bibi anıt mezarı-Talas (Karahanlı Dönemi)

Resim-69. Chartres Katedrali ön cephesi Fransa

Resim-70. Rıbat-1 Melik Kervansarayı Çizim.

Resim-71. Rıbat- Melik Kervansarı Buhara-Semerkant Yolu Özbekistan

Resim-72. Rıbat-1 Melik'in gofralı (Yarım silindir) cephesinden bir görüntü

Resim-73.74- Gazneli Sultan Mesut III Minaresi, Kitabe ve Süslemeden Detay

Resim-75. İsfahan Mescid-i Cuması Büyük Selçuklu dönemi-İsfahan-İran

Resim-76. İran'ın Rey kentinde bulunan Selçuklu devletinin kurucusu Tuğrul Bey'in anıt mezarı

Resim-77. Radkan Kümbeti Büyük Selçuklu Radkan-İran

Resim-78. Registan Meydanı. Semerkant Özbekistan

Resim-79. Dünyayı döndüren ve Koruyan Bir Çift Ejder-Evren Hun dönemi Hermitage Müzesi/St. Petersburg

Resim-80. Çift Evren-Ejder Tutan Adam

Resim-81-82. Aslan-Boğa Mücadelesi, Ulu Camii-Diyarbakır.

Resim-83. Diyarbakır Surları-Yedi Kardeş Burcu (Y.Berkli)

Resim-84. Emir Saltuk kümbetinde yer alan Ejder-yılan figürü (Y.Berkli)

Resim-85- Divriği Ulu Camii Batı taç kapı yanına işlenen Hakimiyet Sembolü olan çift ve tek başlı kartal figürleri/Divriği-Sivas

Resim-86. Şifahane kapısı üzerinde ki kozmolojik anlamlı rozetler ve göğün direğini sembolize eden sütun/Divriği-Sivas

Resim-87-88. Hükümdar ve eşini sembolize eden figürler Divriği-Sivas.

Resim-89. Kut Alan Hakan Hun Dönemi Pazırık Kurganı

Resim-90. Ulu Cami kubbesindeki çarkıfelek motifi/Malatya

Resim-91. Çifte Minareli-Hatuniye-Medresesi, Erzurum

Resim-92. Çifte Minareli Medrese cephesinde kozmik anlamlarla yüklü hayat ağacı/Erzurum

Resim-93. Yakutiye Medresesi taç kapı yan yüzeyinde kozmik ifadelerin figüratif olarak işlendiği pano/Erzurum

Resim-94. Selimiye Camii/Edirne

Resim-95. Selimiye Camii kubbesinin içten görünüşü/Edirne

Resim-96. Selimiye Camii müezzin mahfili ve altındaki şadırvan/Edirne

Resim-97. Selimiye Camii müezzin mahfili altına yerleştirilen şadırvan ve onun üzerinde kâinatı sembolize eden çarkıfelek motifi/Edirne

Resim-98. III. Ahmet Çeşmesi İstanbul

Resim-99. Dolmabahçe Sarayı İstanbul

ÖNSÖZ

Sanat ve onun büyüdü dünyası, insanoğlunun tabiata hükmetmek istemesi ile birlikte, onun ilgi alanına girmiş ve sürekli uğraşlarından birisi olmuştur. Yerleşik hayata geçen insanların, kısa sürede tarım toplumuna dönüşmesi ve devamında oluşturulan topluluklarda kan bağları ile akrabalık ilişkilerini devam ettirmelerini getirmiştir. Eşyayı tanıma ve ona hükmetme isteği, bir müddet sonra topluluklara hükmetme biçimini almış ve bu durum beraberinde teşkilatlı bir yönetim anlayışına dönüşmüştür.

Teşkilatlı toplulukların birleşmesi ve yönetim anlayışının gelişmesi ile devlet olgusu ön plana çıkmıştır. Genel olarak aynı gaye ve menfaatler etrafında birleşen halkın teşkilatlanmış hali olan devlet ve yönetim biçimi tarih boyunca yöneticilerin en sıkı çekişme alanlarından birisi olmuştur. Yönetimi elinde tutan güç veya irade, bunun devamlı olması için soy birliğinden faydalanmıştır. Soy birliği biryandan güven eksikliğini gidermek için oluşturulurken, diğer yandan kontrol mekanizması ile hanedanın saltanatı ve iktidarının devamında en etkili güç olmuştur.

İktidara hâkim olan güç veya yöneticiler, bu güçlerinin kalıcı olması ve yönetilenlerle birlikte rakip veya başka devlet yöneticilerine, güç ve iktidarlarının etkili ifade edilmesinde her dönem sanatın etkili ve büyüdü dilini kullanmayı istemişlerdir. Bu büyüdü dilin ifade ettiği görsel materyallere yüklenen anlamların sembolik dilleri, ikonografik anlamlarla birleşince ortaya iktidar, saltanat ve gücün muazzam bir anlatım dünyası çıkmıştır.

Bu çalışmada ilkçağ topluluklarından modern dünya düzenine kadar geçen sürede, iktidar ve ona hükmeden güçlerin sanata bakışları, sanatın etkili gücünden nasıl faydalandıkları, dini ve sosyal hayatta bunu nasıl bir mesaja dönüştürdükleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmanın orta çıkmasında emeği geçen başta danışman hocam Öğretim Üyesi Dr. Muhammet Lütfü Kındığılı Hocama, Prof. Dr. M. Hanefi Palabıyık Hocama, maddi ve manevi desteklerini esirgemedi her zaman yanımda olan değerli aileme kalbi şükranlarımı sunmanın onurunu yaşadığımı ifade etmek isterim.

Ahmet Lütfü BERKLİ

GİRİŞ

Sanat insanın zihniyet dünyasının yansımasıdır. Yani sanat, bir zihniyetin bir duygunun, sosyo-kültürel yaşantının çeşitli sembollerle yansıtılmasıdır. Bu nedenle sanat eserleri az veya çok sosyo-kültürel tarihin birer belgesi olarak değerlendirilmelidirler. Bu nedenle Gadamer'e göre de sanat eserlerini tarih bilincinin bütünlüğü içinde "anlamak" kavramı çerçevesinde kavrayabiliriz. Sanat eserlerini tarih çerçevesinde ele almadığımız takdirde, onları ve üzerlerindeki damgaların neler ifade ettiklerini anlayamayız. Çünkü sanat eserleri bir sosyo-kültürel ortamda meydana geldiğine göre, o sanat eserinin, onu yapanın zihniyet dünyasını yansıtmaması mümkün değildir.

Sanat ve devlet konusunda ilk önemli tartışma Goethe'nin Wilhelm Meister adlı eserinde vurgulanmaktadır. Goethe birbiri ile alakası olmayan hatta birbirine zıt kavramlar olan sanat dünyası ile devletin bir gün kaynaşacağını ve birbirinden yardım bekleyeceği görüşü ile devletin sanata desteği konusunda bir kitap yazmış ve bu konuyu sorgulamıştır. Sanat Eğitimsi Eric Moody bir makalesinde demokratik toplumlarda sanatın tepki alabileceğinden bahsetmektedir. Sanat ve sağlık gibi önemli konularda, devletin desteği kaçınılmaz olduğunu vurgulamıştır. Devletin sanata ve sanatçıya hem yardım edip, hem de sanatı etki altında bırakmaması gerektiğini çalışmasında vurgulamıştır.

1. Amaç ve Kapsam

İnsan ve onun bağlı olduğu toplumun zihniyet dünyasını yansıtan sanat, aynı zamanda inanç ve duygu dünyasının bir şekilde dışa aktarılma biçimi olarak kabul edilir. Ancak sanatın gizemli dilinin, iç dünyanın ve inançlarla beraber korku ve sevinçlerin de bir ifade biçimi dışında, iktidar ve güç makamlarının güç ve iktidarlarının ifadesi olarakta kullanıldığı görülmektedir. Tarih boyunca ilk insanlardan günümüze kendini ifade biçimi olarak ortaya çıkan sanatın, sanatsal anlatım yolu ile verilmek istenen mesajın en etkili biçimde, kitlelere veya bireylere verildiği görülmüştür.

İlk insanın, petroglif kaya resimlerinden itibaren sembolik anlamlara büründürerek ifade ettiği dünya görüşünü, kayalara çizerek görsel anlatım yoluna gitmiştir. Belki de içgüdüsel olarak keşfettiği bu ifade biçimi, insanların teşkilatlı topluma dönüşüp kitleleri yönetmeye başlaması ile daha da önem kazanmıştır.

Bu çalışma ile ilk insandan başlayarak modern dünyamıza kadar güç ve iktidarların sanatın bu etkileyici gücünden nasıl ve ne şekilde istifade ettiği üzerine yoğunlaşmıştır. İlk

çağlardan itibaren sanatın ifade biçiminin değişmediği, ortaçağ ve modern dünyamızda da aynı amaç için farklı tasarım örnekleri ile sanatın iktidar ilişkisinin devam ettiği görülmektedir. Birinci bölümde ilkçağ, Mezopotamya, Mısır ve Antik Yunan ile Avrupa medeniyetlerinde sanat iktidar ilişkisi incelenerek örnekleri ve bu örneklerin taşıdığı anlam ile topluma verilmek istenen mesajlar ortaya konulmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde İslam dünyasının sanat iktidar ilişkisi irdelenmiştir. Özellikle erken İslam devletlerinden Emevilerden başlayarak, sırası ile Abbasi, Tolunoğlu, Endülüs Emevileri ve Fatımiler incelenmiştir. Bu bölümde karşılaştırmalı olarak ortaya konulan eserlerde yer yer başka medeniyetlere özenme (Emevilerde olduğu gibi) ve başka medeniyetlerin etkisi altında sanatsal faaliyetlerin gelişmesi (Abbasilerde olduğu gibi) örneklendirilerek ortaya konulmuştur. Üçüncü bölümde ise Türk ve Türk İslam medeniyetinde sanat iktidar anlayışı ve ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bu bölümde detaylı bir alan araştırması ve bol dokümanla örneklendirmeye, ihtiyaç duyulmuştur. Çünkü Türk-İslam medeniyetinin yüklenmiş olduğu kut inancının İslami boyutuna paralel olarak yöneticinin, Allah'ın yeryüzündeki halifesi olarak kabul edilmesi sanatın iktidar ilişkisinde bir de sosyal boyutunu ön plana çıkarmıştır. Özellikle Müslüman Türk Devletlerinin yöneticilerinin ortaya koyduğu sanatsal faaliyetlerde öncelikli olarak sosyal boyut ve bu sosyal boyutun ilişkisi, ön plana çıkıyor görünse de, yapılan eserlerde bu dönem de sembollerin ağırlıklı olarak bu güç ve iktidar anlayışını ifade etmek için kullanıldığı görülecektir. Çünkü Türk-İslam medeniyetinde kullanılan sembollerin derin ve köklü geçmişi, onlara yüklenen ikonografik anlamlarında derin ve köklü olması sonucunu doğurmuştur. Böylece, semboller ile ilişkili bir sanat iktidar anlayışının topluma aktarıldığı ve bunu da toplumun benimsediği görülmektedir.

Son bölüm olan karşılaştırma ve değerlendirme bölümünde, ilkçağlardan günümüze kadar dönem dönem, bu ilişkiler, ilişkilerin yansıtılma biçimi, aldıkları anlamlar ile başta mimari yapılar olmak üzere, ortaya konulan örnekler tanıtılmıştır.

2. Yöntem

Bu çalışmada yöntem olarak ilk önce sanat ve sanat iktidar ilişkisi üzerinde durulmuştur. Sanatın tanımı, sanat mekân ilişkisi incelenmiştir. İnsanlık tarihinin evreleri ve bu evrelerde ortaya konulan sanatsal faaliyetler, bol doküman ve resimlerle incelenmiş ve ilişkiler analiz edilerek ortaya sonuçları çıkarılmıştır. Literatür taraması ve kaynakların incelenmesi ağırlıklı olarak görsel materyallerle sağlanmıştır. Görsel materyallerde yine internet ağından, kaynakları verilmek şartı ile bol resim örnekleri konu ile ilişkilendirilmiş ve

bölümler içerisinde incelenmiştir. Bu karşılaştırmalar yapılırken, geçmiş ve günümüz dünyasında sanat-iktidar ve güç ilişkisinin sosyo-kültürel ve psikolojik etki ve bağlantılarına da konu bütünlüğü içerisinde değinilmiştir. Ayrıca İktidarların kendilerine meşruiyet kazandırmak için niçin, nasıl ve ne şekilde aidiyetliklerini yani kökenlerini, ilahi-kutsal bir güç veya soya bağlama ihtiyacında kaldıklarına da değinilmiştir. Çünkü yönetici ve hanedanlar her ne kadar güç ve iktidarlarını sanat eserleri ile halka veya rakiplerine gösterseler de, soy veya aidiyetlerinin bir kutsal merkeze bağlı ola ihtiyacını hep hissetmişler ve bunun içinde şahısları veya soyları ile pek çok mitolojik anlatımları teşvik ve destekleri ile canlı tutmuşlardır.



BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT

Sanat duygu, düşünce, tasavvur, hayal gücü ve yaratıcılığın edebi, mimari vs. herhangi bir eserde vücut bulmasıdır. Topluma sunulmak üzere meydana getirilen bilinç, ustalık ve yaratıcılık ürünü eserlerin tümü sanat değeri taşır. Sanat, tamamen estetik duygusuyla alakalıdır ve tabiatı icabı hususi bir üretim tarzını ifade eder. Sanat faaliyetleri veya sanat tasarımları, toplumdaki duygu ve düşünce birliğini meydana getiren, görsel anlatım biçimidir. Tarihi ve toplumsal gelişim sürecinde ortaya çıkmış ve gelenek haline gelmiş olan maddi ve manevi değerlerin tümü, sanatın o etkileyici gücü ile ifade edilir. Söz konusu değerlerin ortaya çıkarılması ve sonraki nesillere aktarılmasında kullanılan bütün araçlar kültürü oluştururlar. Medeniyet ise, kültürün önde gelen unsurlarından biri olup, bunun ifade biçiminin estetik bir kaygı ve onda açığa çıkan derin felsefi anlamların sanat eseri biçiminde açığa çıkmasıdır. Bu edebiyat, müzik, tiyatro ve plastik sanatlar olarak farklı ama aynı amaca yönelik ifade biçimleridir.

Antik çağ düşünürlerinden Plotinius, sanatı ideada ışık veren şey olarak tanımlamıştır. Kant sanatı özgür bir düşüncenin üretimi olarak görür. Kant'a göre bir şeyin sanat eseri olarak adlandırılabilmesi için "işlerin akılla ilgili bir düşünüp taşınma üzerine dayanması" ve "özgürlük yoluyla üretime, yani akli tavır alışlarının temeline olan bir istenç yoluyla üretim" olması gerektiğini savunur¹.

Sanat yapabilme becerisidir. Bu noktada Kant, Sanat ile Zanaat arasında bir ayrım yapar. Birincisi "özgür sanat, ikincisi "ticari sanat" adını alır. Buna göre Kant birincisine bir oyun olarak, yani kendisi için hoş olan bir uğraş olarak bakarken, ikincisine zahmetli bir uğraş olarak ve etkisi ücretle ortaya çıkan bir şey olarak görür². Hegel'de sanatı olağan üstü bir tasarım becerisi olarak görür ve bu yüzden de sanatçıyı gerçek dahi olarak kabul eder.

İslam düşünce sisteminde de sanat, mutlak yaratıcının eşyadaki ahenginin tefekkür yolu ile bilinip, onu tanıma olarak kabul görür. Özellikle İbn Sina'da sanat hakikatin bilinerek ona ulaşılması yani zirvesini sanat oluşturur. Bu yüzden İslam tasavvuf anlayışında hem nefsin terbiyesinde hem de kemale ermesinde sanat en önemli basamaktır. Bu yüzden İslam tasavvufunda ve tarikat ekolünde müritlerin eğitiminde sanat çok önemli bir yer tutmakta ve

¹ Immanuel Kant, Critique of Judgement (trans. J.H. Bernard), New York: Hafner Press (Çev. Aziz Yardımlı), İdea Yayınları, İstanbul 2006, s. 138-262

² Kant, s. 241

mutlaka tarikat geleneğinde sanat seçkin bir yer tutmaktadır. Bu gelenek, Mevlevilikte musiki, sema ve musavvirlik (Resim yapma) şeklinde yaşatılırken,³ bazı tarikatlarda ise bu şiir, ilahi, hat veya ebru⁴ sanatının icrası şeklinde uygulanıyordu⁵.

1.1. SANATIN TANIMI

Bir kültürü, bir uygarlığı anlamının en kısa ve kolay yolu sanattan geçer. Hakikat anlayışının ve bununla sıkı bağlantı bulunan estetik duyarlılığın dışı vurumu olarak sanat bu konuda büyük imkânlar sunar.

Sanat Arapça “sana‘a” fiilinden türemiş isimdir. Sözlükte “ustalık; hünlerle yapmak, eser yaratmak, el becerisi ile ortaya eser çıkarmak” gibi anlamları yanında sanat, insan ruhuna has duygu ve düşünceleri hissederek ortaya çıkararak, izleyenlerde derin bir zevk ve hayranlık uyandıracak biçimde hayal gücü, çaba ve yaratıcılığının ifadesi olarak açıklanmıştır.⁶

Sanat; Aristoteles’e göre, akıl tarafından belirlenen amaçların, ereklere gerçekleştirilmesini, varlığa gelmesini sağlayan bir yapma- yaratma yetisidir.⁷

Sanat: İnsan içindeki güzellik duygusunun sese (müzik), söze (edebiyat), biçime (resim görsel sanatlar), dönüşmesidir.

Günümüzde İngilizce “art”, Almanca “kunst”, Arapça “fen” karşılığında kullanılan sanat kelimesi, önceleri sadece mimarlık, heykel ve resim gibi görsel (plastik) sanatlar için kullanılmış; yeni tanımlamalarla şiir, edebiyat, müzik (fonetik), süsleme ve sahne sanatları da sanat kapsamı içine alınarak sınıflandırılmıştır.⁸ Günümüz de sanatın sınıflaması şu şekildedir.

A) Endüstriyel Sanatlar: Duvarcılık, dokumacılık, marangozluk, demircilik, vb. zanaatlardır.

B) Güzel sanatlar:

1- Ritmik Sanatlar: Tiyatro, pandomin, seyirlik oyunlar

2- Fonetik (Yazın) Sanatları: Şiir, müzik, öykü, roman.

3- Plastik (Görsel) Sanatlar: Mimari, heykel, kabartma, resim, minyatür, ebru, tezhip,

³ Mevlana’nın resimlerini talebelerinde Hoy’lu Abdülmümin ve Aynüddeve’nin yaparak müritlere dağıttıkları, Eflakinin ‘Menakib’ül Arifan’ (Ariflerin Menkibeleri) isimli eserinde anlatılmaktadır.

⁴ Üsküdar Özbekler tekkesinde ebru sanatı Orta Asya-Buhara geleneği olarak yaşatılmış ve bu sanatın tarikat geleneğinde asırlar içerisinde kaybolmadan günümüze kadar gelmesi sağlanmıştır.

⁵ Kadiri ve Rufai tarikatlarında sesli ilahi-gazel, Nakşibendi ve Halvetiyye’de edebiyatında da tasavvufi şiir-nefes dalında eserlerle karşımıza çıkmaktadır.

⁶ Anadolu Üniversitesi Açık öğretim Fakültesi Yayını No: 1117, Eskişehir 2012, s.3

⁷ Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik kuramları, Sentez Yayıncılık, Ankara 2013, s.117

⁸ Anadolu Üniversitesi Açık öğretim Fakültesi Yayını No: 1117, s.3

kalem işi

4- Karma sanatlar: Sinema, opera, fotoğraf, dans⁹

Sanat eserinin en önemli üç özelliği vardır:

- Estetik değer taşıması.
- Biricik olması.
- Özgün olması.

Bir sanatı yapmak için gerekli bilgi ve hünere sahip olan kimseye sanatkâr, usta veya artist denir. Dolayısı ile sanat eserlerinin yaratıcısı sanatkârdır. Estetik süjüdür. Sanatkâr yetiştiği toplumun sevinç ve dertlerini, bütün değerlerini nefsinde şiddetle duyan ve yaşayan insandır. Bu nedenle fertler kendilerini sanatkârda bulurlar. Engin ruh dünyasında sefere çıkan sanatkâr, derin bir sezgi, bir ruh titreşimi, bir vecd hali içinde keşfettiği sırları, sanat eserleri olarak topluma hediye eder.

İlim adamlarının araştırmaları gibi sanatkârın bir eser ortaya koyma konusundaki çabası da bir usul dairesinde yapılan şuurlu bir harekettir. Genelde sanatkâr, kendi kültür çevresinin sanat anlayışı içinde klasikleşmiş form ve kaidelere bağlı kalır. Böylece kültür değişimleri ve onu takip eden ve sosyal hayatı etkileyen buhranların sanata aksettği dönemlerde dahi topluma yaratıcı, terbiye edici his ve fikirler telkin eden, kalıcı, özgün sanat eserleri ortaya koyar.¹⁰

Bir ürünün sanat eseri olarak belirlenmesinde üç temel öge etkendir:

- Estetik sübye: sanatçı.
- Estetik obje: Sanatçının sanat eserine dönüştürmek istediği her şey.
- Estetik yargı: sanat eseri hakkında ortaya konan beğeni değeri, yani güzel veya güzel olmaması durumudur.

Sanat, uzun tarihî bir estetik tecrübeden sonra medeniyetlerin en son elde edilen meyvesidir. Bir toplumun ilk çöküş işaretleri de sanat alanında başlar. Sanatı yozlaşan toplumlarda maddî ve manevî kültür değerleri de beraberinde yıkılır.¹¹

Estetik; eski yunanca “aisthesis” sözcüğünden gelmektedir. Temel algı, ilk duyum anlamına gelir. Estetik, güzelin ve güzel sanatların yapısını inceleyen bir felsefe dalıdır.¹²

Estetik Alman düşünürü A.G. Baumgarten (Bomgarten 1714-1762) tarafından bağımsız bir disiplin haline getirildi. Baumgarten’e göre estetik; Güzel üzerine düşünme,

⁹ Selçuk mülayim, Sanata Giriş, Bilim Teknik yayınevi, İstanbul 2008, s.21

¹⁰ Anadolu Üniversitesi, s.3

¹¹ Anadolu Üniversitesi, s.3

¹² Bozkurt, Sanat ve Estetik kuramları, s.37

onun ne olduğunu araştırma sanatıdır.

Estetiğin en önemli problemi güzelin ve güzelliğin ne olduğudur. Güzelliğin tam bir tanımı yapılamamıştır. Çünkü güzellik farklı zamanlarda farklı filozoflar tarafından farklı şekillerde yorumlanmıştır.

1.2. SANAT MEKÂN İLİŞKİSİ

Mekân, kelimenin ilk anlamıyla mimari disiplin çerçevesinde algılanır. Fakat günümüzde zihnin niteliği olarak felsefi ve fiziksel olarak somut bir kategoride beraber değerlendirilmektedir.¹³

Mimari terimler sözlüğünde mekân, insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk, boşun'' olarak tanımlanmıştır. ''Mimari bir mekân oluşturmak, geniş anlamdaki doğadan veya peyzaj mekânından insanın kavrayabileceği bir bölümü sınırlamaktır.''¹⁴

Geçtiğimiz yüzyıldaki etkin olan mekân arayışı, sosyal kültürel ve ekonomik ilişkilerin algılanışındaki etkiyle değişime uğramıştır. Gerek bilimde, gerekse sanatın ortaya koyduğu değerlerle yeni boyutlar kazanmıştır. Henri Lefebvre, Michel Foucault, David Harvey gibi düşünürlerin mekânı sorunsallaştırmaları bu etkinin göstergesi olmuştur. Bu düşünürlerin ortak yanı mekânı toplumsal etkileşimlerin odağında tutup, zamanla sürekliliği olması gerektiği üzerinde durmuşlardır.¹⁵

Kuban tanımında, fiziksel alanın dışında boşluktan da bahseder. Kuban, mekânın hareketle belirlendiğini söyler. Mekân boşluğunun mimarinin ayırıcı ögesi olması, onun en gerçek yaşam değerlerinin ifadesi olmasındadır. Canlı varlık hareketleridir. Hareket ise ancak boşlukta olabilir. Böylece mekân, içindeki potansiyel hareket olanaklarına göre tanımlanacaktır. Bu hareket yalnızca yapı içerisinde bir yerden bir yere gitmek şeklinde değil, aynı zamanda içerideki insanın baskısıyla yapı sınırlarına doğru uzanan görsel bir harekettir.¹⁶

Sanat alanında mekân, mimariden sonra ilk Rönesans döneminde iki boyutluluktan

¹³ Mehtap Morkoç, Sanat Nesnesi ve Mekân İlişkisi Üzerine Uygulamalar, (Yayımlanmamış Y. Lisans Tezi) Hacettepe Ün. Güzel Sanatlar Ens. Ankara 2013, s. 3

¹⁴ Doğan Hasol, Mimarlık Ansiklopedik Sözlük, İstanbul 2005, s. 178

¹⁵ Mehtap Morkoç, s. 4

¹⁶ Doğan Kuban, ''Mimarlık Kavramları'', Yapı Endüstri Merkezi Yayınları İstanbul 2002, s. 15

çıkıp, derinlik ve hacim anlamında önem kazanmıştır. Sanat yapıtı ve bulunduğu mekân arasındaki ilişkiyi ilk sorgulayan kişi Marcel Duchamp olmuştur. Günlük kullanım nesnelerini galeri, müze gibi mekânlarda sergileyerek nesnenin olduğu kadar, bu mekânların da otoriter tavırlarını eleştirmiş ve mekânların yapıt üzerindeki etkisini tartışmaya açmıştır. Mekân tartışmaları, daha sonra Kübistler, Fütürisler ve Rus Konstrüktivistler tarafından sorgulanmış ve üretim sürecine dâhil edilmiştir¹⁷

Minimalistler ve Fütüristler malzeme alanında yeni kapılar açmışlardır. Mekânı bir heykel gibi düşünüp biçimlendirmişlerdir. Hatta zamanla mekânın kendisi yaratma alanından çıkıp nesnesinin kendisi haline gelmiştir. Sanat algıyla başlayan bir mekân kurgusudur. Gördüğümüz ölçüde değil, algıladığımız kadarıyla mekânı duyumsarız. Nesnelerin etki alanı bizim algımız ölçüsünde belirlenir.¹⁸ Böylece mekân sanatın ortaya konulduğu bir alan ve devamında gücün kitlelere hissettirildiği en önemli bir araca dönüştürülmüştür. Böylece sanatın aktarımdaki etkileyici gücü mekânlarla sınırlı kalmamış, hatta günümüzde arazi sanatı kavramı gelişerek coğrafyanın şekillenmesinde devasa boyutları ile devletlerin, devletler arenasında bir güç ve gelişmişliğin sembolü olarak kullanılmaktadır. Resim-1-2)



Resim:1. Robert Smithson, ‘‘Sarmal Dalgakıran’’, Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD, 1970.¹⁹

¹⁷ Mehtap Morkoç, s. 15

¹⁸ Mehtap Morkoç, s. 8

¹⁹ [https://www.google.com.tr/Erişim Tarihi: 01.12.2017](https://www.google.com.tr/Erişim_Tarihi:01.12.2017)



Resim-2. Dubai'nin 2002 sonrası Devletler arenasında büyük çıkışının sembollerinden denize palmiye şeklinde dolgu kentler²⁰.

1.3. İKTİDAR

İktidar, Genel olarak eylemde bulunma, bir şeyler yapabilme doğal gücü ya da yeteneği. Etkide ya da eylemde bulunma imkânı veren hukuki, siyasi ya da ahlaki güç. Formel olarak, A'nın B'yi, B'nin yapmayı tercih etmediği bir şeyi yapmaya zorlama gücü ya da kudreti. Devlet yönetimini elinde bulunduranların, bir toplumu yönetenlerin siyasi, hukuki ve fiili gücü. Yönetenlerin, yönetme yetkisini elinde bulunduranların kendileri, hükümet.

Köken bilimsel sözlükte **Güç**: *Eski Türkçe* kūç & kü- zorlamak, zor göstermek, güçlü kuvvetli olmak **iktidār**: *Arapça*. إقتدار [kadir msd.] Kudretli olma, gücü yeter olma. Güncel Sözlükte **Güç**: **1.** Fiziksel, düşünsel ya da ahlaksal bir etki yapabilme; bir etkiye direnebilme yeteneği, kuvvet. Kas gücü. **2.** Bir olaya yol açan her türlü devinim, kuvvet, takat. **3.** Sınırsız, mutlak nitelik. Tanrının gücü. **4.** Büyük etkinliği ve önemi olan nitelik. Paranın gücü. Sivil toplum örgütlerinin gücü. **5.** fizik. Birim zamanda yapılan iş: Güç, enerjinin iletim hızını ya da birim zamanda iletilen enerji miktarını ölçer. **6.** Bir aygıtın, bir düzeneğin iş yapabilme niteliği: Motorun gücü. **7.** Siyasal, ekonomik, askeri vb. bakımlardan etki ve önemi büyük

²⁰ <https://www.google.com/> Erişim Tarihi: 01.12.2017

olan her şey: Güçler dengesi. **8.** Bir ulusun, bir ordunun vb.nin ekonomik, endüstriyel ve askeri potansiyeli: İnsan gücü. **9.** mec. Manevi güç. **10.** coğr. Bir akarsuyun aşındırma ve taşıma yeteneği. **11.** Bir toprağın verimlilik yeteneği;²¹ **İktidar:** **1.** Bir işi yapabilme gücü, erk, °kudret. **2.** Bir işi başarabilme yetki ve yeteneği. **3.** Devlet yönetimini elinde bulundurma ve devlet gücünü kullanma yetkisi; bu yetkiyi elinde bulunduran kişi ve kuruluşlar: İktidar partisi, hükümet olabilir ancak iktidar olamayabilir²².

1.4. İLK ÇAĞ TOPLUMLARINDA SANAT

Sanatın nasıl doğduğu, insanlık tarihi kadar aydınlatılması güç bir iştir. Filozofları ve arkeologları bir hayli uğraştırmış estetik ilminin konuları arasındadır. İnsan, güzellikleri duyabilen bir varlık olarak yaratılmıştır. İlk insanın maddeye hükmetmeye başladığı andan itibaren, ruhunda tohum halinde bulunan güzellik duygusu da uyanmıştır. Hayatını devam ettirmek, bazı temel ihtiyaçlarını gidermek için tabiatı düzelter, değiştiren; toprağı, taşı, ağacı işleyen insan, biçimlendirdiği eşyadan zevk almış, bu estetik zevkini tekrarlayarak geliştirmiştir. Sanatın doğuşunda ve tarih boyunca serpilip gelişmesinde insanın yaratılışında var olan bu estetik zevkle beraber inançların da önemli rol oynadığı kabul edilmiştir.²³

İnsanlığın avcı ve toplayıcılıktan yerleşik tarım kültürüne geçişi, bilinçli bir sanat anlayışına, derli toplu ortaya çıkmasına ve sanat mekân ilişkisinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. İlk petroglif kaya resimlerinden başlayarak oluşturulan özel mekânların görsel açıdan süslenerek öne çıkarılması, toplumsal statünün oluşturulduğu klan toplumlarda etkili bir araç olacaktır (Resim-3). Özellikle defin alanları için özel yer oluşturma geleneği, toplumun gelişmişliğinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkmasından itibaren, öteki dünya inancının da etkisi ile hem defin merasimleri, hem de defin mekânı ve içi güç ve iktidarın bir gösteri alanına dönüşecektir. Mezar odalarının aşırı süslü ve çeşitli güç ve iktidar içerikli mesajlar içermesi, topluma ve seçilmişlere vermek istediği mesajın daha anlamlı ve derin olması için zamanla dini-ilahi menşeli bir mesajlar ritüeline dönüşmüştür. Bu konuda antik dönem yapıları, Mısır ve Orta Asya Türk uygarlığına ait kurganlar bunun en güzel örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. İşin daha ilginç olanı ise bu ritüellerin modern dünya ve yaşamımıza da sürekli etki ederek nesilden nesile yaşatılmasıdır. Bu da sanat iktidar ilişkisinde insan doğasının vazgeçilmez bir güç tanımlaması ve güç gösterisinin bastırılmaz hazzı yatmaktadır.

²¹ <https://www.turkcebilgi.com/iktidar>: (Erişim Tarihi: 30.09.2017)

²² <http://www.dildernegi.org.tr/TR,462/.html>: (Erişim tarihi: 30.09.2017)

²³ Anadolu Üniversitesi, s.3



Resim-3. Saymalı Taş Petroglifi Kazakistan²⁴

Antik dünyada artık sanat sadece iktidarların yönetilenlere karşı bir güç unsuru olmaktan çıkacak, dünyada yönetenler arasında da bir güç ve denge alameti olarak kabul görecektir. Özellikle kralların ve devletlerin birbirlerine karşı üstünlük sağlamalarında en önemli gösterge ortaya koydukları sanatsal faaliyetlerin boyutu yanında taşıdığı ve verdiği mesajlar da etkili olacaktır. Artık lokal olmaktan çıkan sanatsal ürünler, uluslararası camiada da ses getiren birer araç olarak kaynaklarda yerlerini alacaktır Herodot, antikiteden bahsederken o dönem ile ilgili dünyanın yedi harikasının, bunları yaptıran kralların güç ve kudretini de temsil eden sanat eserlerinden olduğunu özellikle vurgular. Sırası ile bu yedi harika eser şunlardır.

1.4.1. Mezopotamya'da İlk Çağ Sanatı Ve İktidar İlişkisi

Mezopotamya eski Yunanlılar tarafından, yaklaşık bugünkü Irak topraklarına denk gelen, Dicle ve Fırat Nehirleri arasında yer alan araziye verilen addır. Irmaklar arasındaki ülke anlamına gelmektedir ve hiç bir zaman bir ülke veya siyasi birlik anlamında kullanılmamıştır. Dicle ve Fırat Nehirlerinin doğdukları Güney ve Güneydoğu Anadolu'dan denize

²⁴ <https://www.google.com.tr/search?q=Petroglifler&tbm->(Erişim Tarihi.11.12.2017

döküldükleri Basra Körfezi'ne kadar olan topraklar içerisine alan Mezopotamya'nın kültürel sınırları kesin olarak belirlenemese de günümüzde Irak, Kuzeydoğu Suriye, Güneydoğu Anadolu ve Güneybatı İran topraklarından oluştuğu kabul edilir.

Yerleşik yaşam, tarım, hayvanların evcilleştirilmesi, çanak çömlek üretimi, obsidiyen alet Yapımı, anıtsal tapınakların inşası gibi önemli gelişmeler, kentleşme, uluslararası ticaret, devletlerin ortaya çıkışı ve yazının geliştirilmesi gibi insanlığın uygarlaşma sürecindeki en temel adımları Mezopotamya'da atılmıştır²⁵.

1.4.2. Sümerlerde Sanat İktidar İlişkisi

Sümerlilerin kim oldukları ve nereden geldikleri, yanıtız kalan ve üzerinde çok tartışılan bir sorudur. En eski çivi yazılı kayıtların oluşturulduğu dönemde, Sümer bölgesindeki en baskın halk Sümerlilerdir. Dilleri Sami veya Hint Avrupa dilleri gibi çekimli değil bitişkendir. Yapısal olarak Türkçe, Fin-Ugur ve bazı Kafkas dillerine benzer. Buna karşılık; söz varlığı, sözdizimi ve dilbilgisi bakımından Sümerce farklıdır ve bilinen hiçbir dille akrabalığı yoktur. Sümerliler, Güney Mezopotamya'nın yerel halkı mıdır yoksa buraya başka bir yerden mi gelmişlerdir? sorularının yanıtı kesin olarak verilememektedir. "Sümerliler kimdi?" sorusu, eski Mezopotamya tarihinin en sık sorulan en zor sorudur ve çeşitli yönleriyle bugün "Sümer Problemi" olarak nitelenen belirsizliği oluşturmuştur.²⁶ Rus Arkeolog Nikolsky, Sümerlilerin ana vatanı olarak Türkmenistan'ı işaret eder. Bu ülkenin kurganlarından çıkarılmış olan arkeolojik buluntular, Sümer mezar buluntularıyla benzerlik gösterir. Bunun yanında Masson tarafından hazırlanmış olan, arkaik Sümer dönemi çivi yazılı semboller ile İran (Ön Elam Dönemi), Güney Türkmenistan ve Hindistan (Harappa Bölgesi) belgelerinin paralellik göstermesi, Sümerlilerin Asya içlerinden Mezopotamya'ya gelmiş olduğunu destekler niteliktedir.²⁷

Sümerler, Dicle ve Fırat Nehirleri arasında, sonradan Babil olmuş ve günümüzde de Bağdat'tan Basra Körfezi'ne kadar olan bölgede yaşamışlardır. Sümer uygarlığının bilinen en eski merkezi Uruk'tur. Kentte Sümerlere özgü bir yapı türü olan zigguratlar yani kule tapınaklar bulunur. MÖ 3500 ile MÖ 3100 arasında yapılmış, badanalı tuğla duvarlarıyla Uruk'taki Beyaz Tapınak, tapınak yapısıyla taçlandırılan zigguratların ilk örneklerinden

²⁵ Kemalettin Köroğlu, Eski Mezopotamya Tarihi: Başlangıcından Perslere Kadar, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s.39

²⁶ Murat Tekin, "Eski Mezopotamya'da Coğrafi ve Etnik Yapı", Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, S.II, Tokat 2014 s. 117

²⁷ Tekin, s. 119

biridir. Bir diğerk önemli ziggurat ise Ur kentindeki Nannar'ın zigguratıdır (Resim-4). Bu tapınaklar halkın dini, ihtiyaçlarını karşılamalarından ziyade Sümer krallarının gücünü temsil eden en önemli iktidar sembolüdür.



Resim-4. Sümer uygarlığının Ur hanedanlığından kalma MÖ 4100 yıllık Ziggurat Nasiriye-Irak²⁸

1.4.3. Asur Devletinde Sanat İktidar İlişkisi

Asur Sanatı ve mimarlığında Sümer Sanatının derin izleri görülür. Onlar da Sümerler gibi Tapınaklarını ve saraylarını pişmiş kil tuğlalarla yaptılar. Kentlerin merkezine yerel tanrılar adına tapınaklar diktiler. Tapınaklar, merdivenler ya da eğimli yollarla çıkılan geniş bir platform üzerinde yükseliyordu. Babilliler, bu Tapınaklardan başka, basamaklı piramit biçiminde yükselen tapınaklar inşa ettiler. Ziggurat adı verilen bu yapıların tepesinde, genellikle mavi sırlı Çinilerle kaplanmış küçük bir Tapınak bulunurdu. Kutsal Kitap'ta öyküsü anlatılan Babil Kulesi'nin de bir ziggurat olduğu sanılmaktadır²⁹. Mimari açıdan önemli yerlerden biri, Asur başkenti Ninova'ydı. II. Sargon'un Ninova yakınlarında yaptırdığı görkemli sarayının bine yakın odası olduğu bilinmektedir. Sarayın hemen yanı başında dev bir ziggurat yükseliyordu. Sinahheriba, Ninova'da üç büyük saray yaptırmıştı. Asurlular ve Babilliler yapıları farklı biçimde

²⁸ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ziggurat>- Erişim Tarihi 10.12.2017

²⁹ Köroğlu, s. 41

süslüyorlardı. Babilliler duvarları renkli sırlı tuğlalarla kaplıyorlardı³⁰.

Asurlular kalın ve yassı kireçtaşı ya da kaymaktaşıyla ördükleri duvarlara savaşları, avcılığı, din ya da saray yaşamını konu alan sahneler oyuyorlardı. Bu kabartma resimlerin çoğunda kral, sakalı ve kıvrıkcık saçlıdır (Resim-5). Frontal duruşu ile iktidarının tanrısal güçlerle donatıldığı mesajı açıktır. Bu yüzden rölyefteki diğer kabarma insanlarla ayrılık gösterir. Çevresindeki öbür insanlar ise birbirine benzer. Av sahneleri çok canlı biçimde tasvir edilmiştir. Asur tapınaklarının ve saraylarının kapılarını, insan başlı aslan ya da boğa heykelleri koruyordu. Kentler, planlı biçimde kurulmuştu ve geniş caddeleri vardı. Su gereksinimi, büyük su kanallarıyla karşılanıyordu.



Resim-5. Savaş arabasındaki Asurbanipal bir aslanın boğazını keserken (detay), Asurbanipal'in Aslan Avları, alçı taşı, Ninova'daki saraydan duvar rölyefi, Ninova, MÖ.645-635 civarı, 1853 yılından itibaren H. Rassam tarafından çıkartılmıştır. British Museum

1.4.4. Akad Devletinde Sanat İktidar İlişkisi

Akadların anavatanları ve Mezopotamya'ya geliş tarihleri hakkında kesin veri bulunmasa da Akad Krallığının (MÖ 2350-2150), Asur ve Babil gibi Sami kökenli krallıkların öncüsü olduğu bilinmektedir³¹. Sargon MÖ 2334'te Agade adlı merkezi kurarak bağımsızlığını ilan etmiş, Basra Körfezi'nden Akdeniz'e kadar Güney Mezopotamya'da geniş bir alana yayılan Akad Krallığı'nı kurmuştur. Sargon ile başlayan süreçte yeni bir devlet

³⁰ Köroğlu, s. 42

³¹ Köroğlu, s. 56

modeli ve yeni bir kral tipi oluşmuş, yönetici sülale ve kral daha güçlü konuma gelmiştir. Akad Kralları Evrenin Kralı ve Akad'ın Tanrısı gibi unvanlar kullanmaya başlamışlardır. Akad Kralı Naram-Sin, isminin başına tanrı isimlerini belirtmek için konulan bir işaret ekletmiş ve stelinde kendisini, yalnızca ilahi varlıklara özgü bir simge olan çift boynuzlu bir başlıkla betimletmiştir (Resim-6). Bu yüzden Akad sanatının, sarayın ve kralın yüceltilmesi kurgusuyla şekillendiği ve propaganda amaçlı kabartma ve stel örneklerinden oluştuğu söylenebilir.³²



Resim-6. Naram Sin Steli, Louvre Müzesi, Paris³³

NARAM-SİN Anıtında Naram-Sin Dört Meskenin Kralı veya dünyanın Hükümdarı unvanları ile bilinmekte³⁴ ve bu bilginin gelecek kuşaklara da aktarılması hedeflenmiştir.

1.4.5. Hitit Devletinde Sanat İktidar İlişkisi

Eski Asurlu kolonistler Anadolu'yu terk ettikten bir süre sonra, I. Hattuşili devletin başkentini Neşa (Kaniş)'ten Hattuşa (Boğazköy)'ye taşımıştır. Eski Hitit Krallığı olarak anılan bu dönemde sanat, başta Boğazköy olmak üzere Alacahöyük, Eskişar, İnandık ve

³² Köroğlu, s. 43-45

³³ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Naram-Sin> Erişim Tarihi: 10.12.2017

³⁴ Stephen Farthing, Sanatın Tüm Öyküsü, (Çev: Gizem Aldoğan-Firdevs Candil Çulcu) Hayalperest Yayınları, Çin 2014, s. 21

Maşathöyük kazılarının ortaya koyduğu gibi büyük ölçüde Anadolu geleneğine bağlıdır. Seramikte teknik ve form bakımından Asur Ticaret Kolonileri Çağı'nda yaratılmış olan esaslar zamana uygun olarak devam eder. Çok sevilen törensel içki kapılarının (riton) bu dönemde Boğazköy ve İnandık boğalarında olduğu gibi daha büyük boyda yapılarak kullanıldığı görülür.



Resim-7. Dünyayı simgeleyen tunç dinsel sancak (M.Ö. 2100 - 2000) Anadolu Medeniyetleri Müzesi-Ankara

Hititler Orta Anadolu'da Külpete, Alishar, Alacahöyük, Karahöyük, Acemhöyük, Eskişar ve Boğazköy yerleşim alanlarını seçmiştir. M.Ö 2000'de Anadolu'ya göç eden ve 1650'lerde bir devlet kurup M.Ö 1200'de, ki yıkılışlarına değin siyasi güçlerini sürdüren Hititlerin başkenti Çorum yakınlarında günümüzdeki adı Boğazköy olan Hattuşaş'tır, koloni Çağı'ndan da tanıdığımız kabartmalı vazo yapma geleneği, Eski Hitit döneminde devam etmiş ve en iyi örnekleri Eskişar, İnandık, Bitik gibi merkezlerde ele geçmiştir³⁵.

Bu çağa ait olarak ele geçen kabartmalı vazolara daha önceki dönemlerde

³⁵ Ekrem Akurgal, Hatti ve Hitit Uygarlıkları, Phoenix Yayınevi, Ankara 2015 s. 18-19

rastlanılmamıştır. Kabartmalı motiflerin firizler halinde üzerine yerleştirildiği İnandık vazosu, bu tipin en iyi örneklerindedir. Devrin seramik formları arasında büyük boy banyo kapları, matara biçiminde kaplar, süzgeçli kaplar, kantharoslar ve çanak içindeki tanrıçalı kült kabı özellik gösteren türlerdendir. Bu dönemin maden sanatını temsil eden örneklerden ikisi Boğazköy’de bulunan, altından yapılmış, oturan tanrıça biçimli kolye tanesi ile Dövklek’te bulunmuş tunç tanrı heykelciğidir. Eski Hitit dönemi tasvir sanatında tunçtan yapılan heykelciklerde tanrılar betimlenmektedir. Bunların mabetlerde saklandıkları ve koruyucu nitelikte oldukları yazılı belgelerden bilinmektedir³⁶.(Resim 7-8)



Resim-8. Dinsel Sancak (M.Ö. 2100 - 2000) Anadolu Medeniyetleri Müzesi-Ankara

Hitit kralları güçlerini tanrılardan aldıklarına inandıkları için, ağırlıklı olarak tanrı ve tanrıça heykelleri ile süslü kabartmalı yapılar ve küçük el sanatlarından vazolarda iktidarlarını görselleştiriyorlardı.

³⁶ Ekrem Akurgal, Hatti ve Hitit Uygarlıkları, Phoenix Yayınevi, Ankara 2015 s. 25



Resim-9. Hitit Kralı II. Şuphiliulima tarafından Babası IV.Tuthaliya'ya için yaptırılan kabartma. (M.Ö. 1250-1220) Yazılıkaya-Hattuşa-Çorum

Hitit krallarının 'büyük kral ve tabarna' şeklinde dünyevî sıfatları olduğu gibi, DUTUŞI gibi ilâhî sıfatları da bulunmaktadır³⁷. Krala, 'güneşim' şeklindeki hitabın, ilahi sıfatları olarak sanat eserlerine de yansıdığı görülür ki bunun en güzel örneklerinden birisi de Hitit kanatlı güneş kursunun unsurları olan hathor saç ve bir çift kanat, hathor saçlı insan başından, bir çift kanattan ve aslan gövdesinden oluşan Hitit sfenksi ile de görülür.³⁸(Resim-9)

Boğazköy'deki Hitit mabetleri, plan ve yapı tekniği bakımından ortak özellikler gösterir. Hepsinde büyük bir avlu, çevresinde sıralanmış revaklar ve odalar vardır. Tanrı heykeli kutsal mekânda-celladadır. Bu Hitit mabedi, bütün personeli ile büyük bir organizasyonun merkezidir. Şehir surunun çeşitli kapıları olup bunlar sfenksler, tanrı

³⁷ H.Kübra Ensert, "M. Ö. İkinci Binde 'Kanatlı Güneş Kursu' İle Taçlandırılmış Anadolulu Hitit Figürleri", Anadolu / Anatolia S. 28, 2005, s. 26

³⁸ Ensert. s. 26

kabartması ve aslan rölyefleri süslenmişlerdir. Kral kapısında Savaş Tanrısı kabartması görülür. Savaş Tanrısı o denli yüksek kabartma olarak yapılmıştır ki eser, heykel görünümündedir. (Resim-10)



Resim-10. İvriz Kaya Anıtı (Hitit Kabartması) Ereğli ilçemizin 17 km. uzağındaki İvriz Köyü'nde bulunmaktadır. Çay başlangıcının biraz ilerisinde, kaya üzerine kabartma olarak (M.Ö.1180-700) Geç Hitit Çağı'nda yapılmıştır. Tuvana ülkesinin en görkemli krallarından Varpalawas tarafından yaptırılmıştır.

1.4.6. Mısırda Sanat İktidar İlişkisi

Anadolu ve Mezopotamya gibi geçiş bölgesinde yer almadığından yoğun işgale maruz kalmayan Mısır uygarlığı kültürel sürekliliğini eşsiz coğrafi konumu nedeniyle yaklaşık olarak üç bin yıldan fazla devam ettirebilmiştir. Eski Mısır uygarlığı yazının keşfi ile başlamakta MÖ 332 yılında Büyük İskender'in Mısır'ı ele geçirmesiyle sona ermektedir. Bu tarihten sonra Mısır'da İskenderiye şehri kurulmuş ve bölgede Helenistik Dönem kültürü başlamıştır. MÖ 31 yılında Mısır'a Romalılar hâkim olmuştur.



Resim-11. Gisa Piramitleri³⁹

Bizans İmparatoru Iustinianos'un (MS 527-565) Philai'de ki son Mısır Tapınağı olan İsis Tapınağı'nı kapatmasıyla binlerce yıldır devam eden Mısır uygarlığının yaşayan son izleri de yok olmuştur. Mısır tarihi Eski Krallık (MÖ 3100-2150), Orta Krallık (MÖ 2050-1650), Yeni Krallık (MÖ 1570-935) ve Geç Dönem (MÖ 935-343) olmak üzere dört ana bölümde incelenmektedir. Mısır'a 31 farklı sülaleden gelen firavun hanedanlıkları egemen olmuşlardır. Mısır tarihi ve coğrafyası erken dönemlerden itibaren merak uyandırmış, Herodotus ve birçok tarihçi Mısır'a kitaplarında yer vermişlerdir. Mısır'la ilgili araştırmalar 1799 yılında üzerine aynı metnin üç dilde yazılmış olduğu Rosette (Reflit) taşının bulunması, 1822 yılında J. F. Champollion'un bu taş üzerindeki yazıları okuması ile büyük aşama kaydetmiştir. Ptolemele Kralı'nın, Mısır mabetlerine verdiği Grekçe ferman, hiyeroglif ve demotik dillerdeki, hem metin hem de dekoratif ve süsleyici unsur olarak yüzeylerde yer alan Mısır resim yazısı hiyeroglifin okunmasını sağlamıştır. Mısır uygarlığında her alanda inanç etkili ve belirleyicidir. Mısır insanı için, yaşadığı bu dünya ve ölümden sonra yaşayacağı dünya, inancının temel eksenini oluşturmaktadır.

³⁹ <http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/misir-piramitleri-ve-gizemleri-127> (Erişim tarih: 15.11.2017)



Resim.12- Keops Piramidi: M.Ö. 2589-2566 yılları arasında tamamlanmıştır. Keops Piramidinin nasıl inşa edildiğine dair hala bir cevap bulunamamıştır. Herodot'a göre 30 yılda tamamlanmıştır ve yapımında 100.000 esir çalışmıştır. Diğer bir teoriye göre köylüler tarafından inşa edilmiştir⁴⁰.

Piramitler: Mısır mimari sanatı içinde en görkemli yapıları anıtsal mezarlarla tapınaklar oluşturmaktadır (Resim-11-12). Dünyanın yedi harikası içinde yer alan piramitler⁴¹, Mısır insanının yaşama ve yaşam sonrasına bakışı ile ilgili olarak firavunlar için yapılmış anıtsal mezar yapılarıdır. Mısır kültür ve sanatına etki eden en önemli unsur inanç ve ölüm kültürüdür. Ölümden sonra yaşamın devam edeceği fikri Mısır yaşam ve sanatını belirlemiştir.

Bir başka görüşe göre ise, piramitler tamamıyla pratik bir amaca hizmet ediyor olarak görülmüş olabilirler. Yunanların Heliopolis (Güneş Kenti) dedikleri kutsal delta kentindeki eski Ra tapınağında, yaratılıştaki güneşin ilk ışığını yakalayan sudan ilk çıkan ilksel tepeyi simgelediği söylenen, ben-ben adlı sivri bir taş bulunuyordu⁴². Piramitler dev ben-benler olarak da görülmüş olabilirler⁴³. Geç Dördüncü Hanedanlık piramitlerinin odalarında ve geçitlerde bulunan yazıtlarda (Piramit Yazıtları) bu yorumu pekiştiren bölümler bulunmaktadır. Örneğin, bir yazıtta şöyle yazar: "(Firavun için) gökyüzüne bir merdiven kurulur, böylece o oradan gökyüzüne çıkar." Öğle sonrası koşullarında, alçalan güneşin ışığını

⁴⁰ <http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/misir-piramitleri-ve-gizemleri-127> (Erişim tarihi; 15.11.2017)

⁴¹ Zahi Hawass, Dünyanın Yedi Harikası Keops Piramidi, Arkeoloji Sanat Dergisi, Sayı 59 İstanbul 2018 s.15

⁴² Peter A. Clayton ve Martin J. Price, Antik Dünyanın Yedi Harikası, Çeviren: Bettül Avunç, Homer Kitabevi, İstanbul 2012, s. 31-54.

⁴³ Aydın Sayılı, Mısır ve Mezopotamyalılarda Matematik, Astronomi ve Tıp, Ankara 1982 s. 22

yakalayan tozla birlikte bir ışık piramidi bulutları delip geçerek dünyaya ulaşır. Belki de piramit kralın kalkış yeri idi; yıldızlanmış zirvesiyle dağ, güneşin ilk ışınlarını yakalayacak ve buradan firavunun ruhu, aşağıda yaşayan kulları için Ra'yı selamlamak üzere yükselecekti⁴⁴.(Resim13)



Resim-13. M.Ö. 2520 yılında Keops'un oğlu Kefren'in mezar kompleksi için yontulmuş. Sfenks Mısır dilinde 'SEZP-ANHE' Yaşayan görüntü anlamında. Sfenksin Nil Nehrine bakması, nehir yolu ile gelenleri gözetleyen Tanrı-Kral inancına bir gönderme olabilir⁴⁵.

1.4.7. Pers Ve Sasanilerde Sanat İktidar İlişkisi

Önünde anıtsal bir girişin olduğu bu yapılar bir ön oda ve bunun arkasındaki dikdörtgen planlı ve sütunlu kabul salonundan oluşurlar. Bu sütunlu kabul salonlarının duvarlarında da izleyicileri etkileyecek tarzda imparatorluğun gücü ve haşmetini öne çıkaran kabartmalar yer alıyordu. Sarayların ortasında yer alan günümüze gelebilmiş kule tipli tapınaklar, ortasında Tanrı Ahura Mazda için sürekli ateşin yandığı Zendan-Süleyman, Kaabab-Zardust ve Nakş-ı Rüstem, Urartu kule tipli tapınaklarıyla benzer özellikler gösterir. MÖ 522'de Perslerin başına geçen I. Dareios'la birlikte Erken Ahameniş Dönemi sonlanır. Başkent Persopolis'e taşınır. Merv Deşt Ovası'nda kurulan kent, üçlü bir savunma sistemiyle çevrilmiştir. Kentteki Pers sanatının en görkemli yapıları olarak değerlendirilen apadana ve

⁴⁴ Leland M. Roth, Mimarlığın Öyküsü, Çeviren: Ergün Akça, Kabalcı, İstanbul 2015, s. 224-254.

⁴⁵ <http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/misir-piramitleri-ve-gizemleri-127> (Erişim tarihi; 15.11.2017)

saray yapıları taş temeller üzerine kerpiç malzemeyle yapılmışlardır.

İran ve çevresinde hüküm süren Pers ve devamında Sasaniler, ortaya koydukları anıtsal yapılarla toplum üzerinde ezici bir hanedanlık gücü oluşturmayı başarmışlardır. Bunlardan en önemlisi olan Bisütun Kabartmasında Pers Kralı Darius, Eski Farsça, Elamca ve Babil dillerinde yazdırıp hazırlattığı kompozisyonda kendi ağzından birinci şahıs kipi olarak kendisinin kraliyet ve hanedan üstünlüğünü anlatmaktadır. Özellikle bu pano resimde Darius, savaşlardaki başarılarını anlatırken yine kendisinin, olağan üstü tanrısal güçlerle donatılmış yönlerini de öne çıkarıyordu.(Resim-14)



Resim-14.Bisütun Kabartması-Kermanshah/İran (Foto:Farzad Menati)⁴⁶

1.4.8. Antik Yunan Ve Roma Medeniyetinde Sanat İktidar İlişkisi

Antik Yunan Medeniyeti, kökenini ve etkileşimini Anadolu İyon kültüründen alarak bir yandan da Anadolu üzerinden Antik Mısır ve Eski Anadolu uygarlıklarının etkisinde bir medeniyet geliştirmiştir. Özellikle Ege kıyı bölgesinde gelişen ve Antik Yunanistan'a da tesir eden İyon uygarlığı, ortaya koyduğu anıtsal eserler ile modern kent mimari ve tasarımını gerçekleştirerek, daha sonra ki Roma medeniyetinin alt yapısını oluşturacaktır.

Adından da anlaşılacağı gibi, İyon mimari nizamı Anadolu'nun batı ve güney kıyılarında ortaya çıkmış, burada gelişmiştir. İlk örneklerine M.Ö. VI. yy.da rastlanır. En güzel örneği iki Giritli mimar tarafından yapılan Efes'teki Artemis Tapınağı'dır Dünyanın ilk

⁴⁶ <https://theiranproject.com/blog/2015/01/05/photos-bisutun-inscription-near-iranian-western-city-of-kermanshah/> (Erişim Tarihi; 22.04.2018)

büyük mermer yapısı Efes'teki Artemis Tapınağı, Lidya Kralı Giges tarafından başlatılmış ama bu yapı İyonya'da ve İyonyalı ustalar tarafından yapılmıştır⁴⁷. Efes'teki 55 x 110 metre boyutlarındaki Artemis tapınağı Dünya'da ilk defa olmak üzere tamamıyla mermerden inşa edilen Dünyanın yedi harikasından biri olarak kabul edilen bir eser oldu. Grek geleneğindeki ilk anıtsal taş yapılar olan Samos'taki Hera Tapınağı, Efes'teki Artemis Tapınağı ve Didyma Didim ve Apollon Tapınağı M.Ö. 560 dolayında İyonya'da inşa edildiler. İyonya'nın en önemli iki şehrinden biri Efes kentiye, diğeri ise Miletlilerin tanrı Apollon'a adadığı Didim kentiydi. Antik Yunanca da "İkiz kardeş" anlamına gelen "Didyma" kelimesi bu kentin adı oldu. Daha sonra yeniden inşa edilerek erken döneme ait izlerini kaybeden bu üç yapı, Batı mimarisinin başlangıç noktası olarak kabul edilir⁴⁸.

Anadolu dışında yapılan İyon tapınaklarının en tanınmış Atina Akropolü'nde bulunan Athena Nike Tapınağı'dır.

İyonlar Heykeltçilikte, mimarlıkta da çok ilerlemişlerdi. Efes'teki Artemis Tapınağı, Samsun'daki Hera Tapınağı İyonya mimarlığının şaheserleridir. Heykel ve mimaride birçok yenilikler sunan İyon uygarlığı heykel sanatında da farklı bir stil geliştirmiştir. İnce giyimli insanları canlandıran İyon Heykellerinde kumaşın vücuttaki dökümü ve kıvrımları büyük bir ustalıkla işlenmiştir.

İyonlar heykellerinde ideal güzellik yerine doğal güzele önem verdiler. "Böylece yapay bir sanat değil, doğal heykeltçiliği doğdu. Helen Heykeltçileri söz gelimi yüz ifadesinde, dünyanın en güzel burunlu, en güzel gözlü, en güzel kaşlı kadınlardan seçtiği örneklerle ideal bir güzellik yaratmıştır. Ancak bu bir bakıma yapay bir ifade yolu idi. İyon heykeltçik ve heykelleri badem gözlü, neşeli yüzlü, gülen ifadeli eserler olarak ortaya çıkmışlardır. İyon sanatı ve kültürü Frig, Lidya, Karia, Lykia sanat ve kültürünün doğmasını sağlamıştır⁴⁹.

Antik Yunan medeniyetinde toplumda statü belirleyen en önemli şey güç ve bu gücün yansıtılma biçimi de sanatsal faaliyetlerdi. Özellikle insan davranışları ile örtüşen tanrılar geleneği ve bu geleneğe bağlı olarak oluşturulan mitler, Antik Yunan toplumunun tüm dünyasını dolduruyordu. Mitoloji ile beslenen bir dünyanın görselliğe yansıtılması hem yönetenlerin hem de dini bağlamda rahiplerin işini kolaylaştırmış, yapılan anıtsal eserlerde

⁴⁷Yıldırım, R. "Tarih Ders Kitaplarında Anadolu Uygarlıkları." Tarih Öğretimi ve Ders Kitapları. Hazırlayan Salih Özbaran, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir 1998, s.s. 169-174

⁴⁸Kenan, Eren, Türkiye'de Klasik Arkeoloji Geleneğinin "İyonya" İmgesi.", İstanbul 2015, s.25-29

⁴⁹Yıldırım, R. "Tarih Ders Kitaplarında Anadolu Uygarlıkları." Tarih Öğretimi ve Ders Kitapları. Hazırlayan Salih Özbaran. Dokuz Eylül Yayınları, İzmir 1998, s. 171

özellikle tapınaklarda bu mitolojik olayların anlatıldığı özel alanların tasarım amaçlı olarak oluşturulmasını sağlamıştır. Özellikle Tapınakların alınlık (arşitrav) ve friz kısımlarında kabartma ve rölyef tarzında işlenen mitolojik konularda yöneticilerinde yer alması, yönetilen kesimin gözünde yöneticilerin ve rahiplerin hem kutsallık kazanmalarına hem de güç ve iktidarlarının sürmesine imkân sağlıyordu.



Resim-15. Antik Yunan Sütun ve Sütun Başlıkları⁵⁰

Antik Yunan dönemi sanatsal faaliyetlerde yönetici ve seçkin kesimin sanatla içe içe oldukları görülmektedir. Bunun temel nedenlerinden birisi, sanatın kendilerini ifade edebilmelerindeki etkileyici gücün farkında olmalarıdır. Netliğe ve birliğe çok düşkün olan Yunanlılar, mimarlık ürünlerindeki ifadeleri soyluluk, zarafet ve görkem-anıtsallık- olarak üç kategoriye indirgemişler⁵¹ ve bunlara üç düzen ismini vermişlerdir. Bu üç düzen, dor üslubu, ıyon üslubu ve korint üslubu⁵² olarak özellikle sütun başlıklarında tasarlanarak mimari alana sokulmuştur. (Resim-15-16)

⁵⁰ <http://www.milliyetsanat.com/haberler/sanat-terimi/sutun/760> (Erişim Tarihi; 08.02.2018)

⁵¹ Germain Bazin, Sanat Tarihi, (Çev: Selahattin Hilav), Kabalcı Yay: İstanbul 2015, s. 97

⁵² Bazin, s. 97



Resim-16. Dor Düzende yapılmış Hephaesteion Tapınağı⁵³

Hephaesteion Tapınağı, günümüze en iyi korunarak gelmiş antik Yunan tapınağıdır. (Resim- 22 Antik çağ mimarisinde kullanılan bir diğer sütun ise, karyatid denilen kadın figürlü taşıyıcı öğelerdir. Bunlar, başlarında binayı taşır gibi görünür. Ancak çoğu zaman yapıyı taşıyıcı mimari eleman olmasından ziyade, görsel amaçlı ve ikonografik anlamlarla yüklü olup mimari esere ve o eseri yaptıran yöneticinin halka duyurulması veya hissettirilmesi istenen mesajlar içerir.

Hitit ve Hint mimarisinde de bu tür karyatid sütun figürleri görülür. Romalı mimar Vitruvius'a göre karyatidler, M.Ö. 480'de kentlerinin Persler'in tarafını tutmasından ötürü ağır işe mahkûm edilen talihsiz Karyalı kadınları temsil eder. Başka bir görüş ise, savaşa giden kocalarını bekleyen ve tüm ağır işleri üstlenmek zorunda kalan Karyalı kadınları temsil ettiği yönündedir⁵⁴. (Resim-17)

⁵³ <http://www.solakkedi.com/mimarlik/antik%20yunan/05.html> (Erişim Tarihi; 08.02.2018)

⁵⁴ <http://www.milliyetsanat.com/haberler/sanat-terimi/sutun/760/>: (Erişim Tarihi; 08.02.2018)



Resim-17. Atina Akropolis'deki Karyatidler.(Y.Berkli)

Taşıyıcı sütun olarak kadın biçimli taşıyıcıların aksine erkek biçimindeki taşıyıcılara da Atlant denilir. Atlant Antik Yunan mitolojisinde dünyayı omuzlarında taşıdığına inanılan Atlas'a izafeten bu isimle anılmışlardır. Roma mimarisinde ise Talemon ismini alan Atlanlar, güç, kuvvet ve asilliğin sembolü olarak kullanılırdı⁵⁵.(Resim-18)



Resim-18. Hermitage Müzesi önünde Granit telamon. Petersburg, Rusya⁵⁶

⁵⁵ Celal Esad Arseven, Sanat Ansiklopedisi, C. I. İstanbul 1983, s. 27

⁵⁶ <https://ru.123rf.com>. (Erişim Tarihi: 21.02.2018)

Antik Yunanistan'da Soylu, yönetici ve üst düzey askeri sınıfa mensup kişiler başarı ve zenginliklerini ifade eden gösterişli malikânelerde yaşıyorlar, bu yaşadıkları mekânları, konusunu mitolojiden alan heykel veya mozaiklerle süslüyorlardı. Özellikle bu heykel veya mozaiklerde yer alan mitolojik öyküler, yer yer kral veya yönetici kişinin yaşantısı ile ilişkilendiriliyor, bu şekilde alt kesimin de üstünde kendi aralarında bir güç ve iktidar yarışına dönüştürülüyordu. Seçilen konularda yer alan figürlerin, onu yaptıran şahısla birlikte o şahsın yüce veya asaletine bir gönderme olarak bazen tanrılara benzetildiği de oluyordu ki bu Helenistik dönem süslemelerinin genel bir karakteristik özelliği idi. Seçkin ve soylu, zengin ailelerin kendilerini veya aile yaşantılarının konularının anlatıldığı (evlilik gibi) kompozisyonlarda Helenistik döneme özgü idealist tipler, krallara özgü bir form da özellikle veriliyordu⁵⁷.(Resim-219)



Resim-19. Dionysos Evi düğün Sahnesi, Zeugma⁵⁸

Bu sahnede aristokrat ve tanrısal bir evlilik sahnesi vurgusu özellikle öne çıkarılmıştır⁵⁹. Bu sahne, Dionysos'a sunulan evlilik hediyelerinin verildiği bir konuyu içermektedir. Özellikle Dionysos'un gösterişli bir koltuk üzerinde aristokrat bir yemek tarzı

⁵⁷ Kutalmış Görkay, Geçmişten Günümüze Bir Geçit Zeugma, T. İş Bankası Yay: İstanbul 2015, s. 74

⁵⁸ <http://v3.arkitera.com/v1/haberler/2004/04/09/zeugma3.htm> (Erişim Tarihi; 15.01.2018)

⁵⁹ Görkay, s. 74

olan uzanarak yemek yeme biçiminde⁶⁰ tasvir edilmiştir. Dionysos'un ayaklarının çıplak verilmesi, bir güç ve asalet göstergesinin ifade biçimi olarak kullanılır ki, bu ayakların çıplak verilmesi, özellikle Roma Dönemi İmparator heykellerinde Tanrısallık gücüne bir gönderme olarak bilhassa vurgulanırdı.

Roma Dönemi heykellerinde imparatorların ayaklarının çıplak verilmesi, onların tanrısal bağlarına bir gönderme olarak özellikle vurgulanırdı. Öldükten sonra Tanrı ilan edilen Roma imparatorlarının bir kısmı, örneğin İmparator Sezar gibi daha sağken kendilerini Tanrı ilan ettirmişlerdir. Antik Yunan Döneminde mezar yapıları da bir soyluluk ve güç temsili olarak kullanılmıştır.(Resim-20)



Resim-20. Augustus, Roma İmparatorluğu'nun ilk İmparatoru MÖ 27 - MS 14 yılları arasında hüküm sürmüştür⁶¹.

Anıtsal tarzda ve bir tapınak algısı oluşturacak biçimde düzenlenen bu anıt mezarların en ünlüsü hiç şüphesiz Halikarnas Mozolesidir.

⁶⁰ Görkay, s. 75

⁶¹ <https://onedio.com>. (Erişim Tarihi; 27.01.2018)

Dünyanın en ünlü anıt mezarlarından biri olan Halikarnas Mozolesi dünyanın yedi harikasından biridir.(Resim-21) Pers satrabı Kral Mausolos tarafından ölen eşi Artemis için Anıt MÖ. 353 yılında yaptırılmıştır. Anıtsal mezarlar için kullanılan "mozole" ismi bu anıtmezardan türetilmiştir⁶². Bu anıtmezarın mimarları Satyros ve Pythios'tur ve baş heykeltıraşı da Scopas'tır. Frizin parçaları, üzerinde Mausolos ve Artemis'in bulunduğu, dört at tarafından çekilen araba gibi bazı heykel parçaları bugün British Museum'da bulunmaktadır. Günümüze ulaşmamış olan bu ünlü mozolenin modelleri Pliny'nin betimlemelerine dayanılarak yapılmıştır. Mozole kare bir platformdan, onun üzerindeki İyon tarzı sütunlarla çevrili mezar odasından ve en üstte yer alan piramit çatıdan oluşmaktadır. En tepede mermerden bir atlı araba ve çeşitli heykeller bulunmaktadır⁶³.



Resim-21. Halikarnas (Bodrum) Anıt Mezarı M.Ö. 353⁶⁴

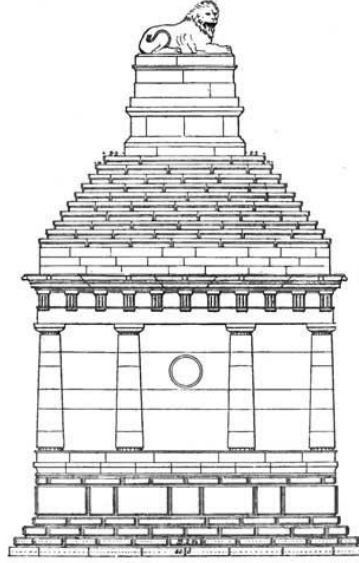
Anıtsallıkla birlikte güç ve iktidarın antik dönemde zirveleştiği bu eser, aynı zamanda iktidar-sanat ilişkisini de en iyi temsil eden örnekler arasındadır. Çünkü mozolenin üzerinde

⁶² <http://www.solakkedi.com/mimarlik/antik%20yunan/10.html>, (Erişim tarihi; 21.02.2018)

⁶³ <http://www.solakkedi.com/mimarlik/antik%20yunan/10.html>, (Erişim tarihi; 21.02.2018)

⁶⁴ <http://www.solakkedi.com/mimarlik/antik%20yunan/10.html>, (Erişim tarihi; 21.02.2018)

yer alan figürler ikonografik öğeler taşınmasına rağmen, ağırlıklı olarak kralın ölen eşi ile ilgili yaşayanlara verilmek istenen mesajlarla doludur.



Resim-22. Aslanlı Anıtmezar. Datça M.Ö.350-390⁶⁵

Aslanlı Anıtmezar. Datça M.Ö.350-390. Anıt mezar, kare bir zemin üzerinde Dor stil sütunlarla taşınan, en üste bir aslan heykelinin bulunduğu basamaklı piramidal bir çatı yer almaktadır. Anıtmezarın iç mekânı yuvarlak ve üst örtü içten bir kubbe ile kapatılmış olup, dıştan ise kare planlıdır. (Resim-22-23-24)



Resim-23. Aslan Heykelinin bulunduğu yerden çıkarılışını gösteren resim⁶⁶

⁶⁵ <http://knidoslion.blogspot.com/> (Erişim Tarihi; 21.02.2018)

⁶⁶ <http://knidoslion.blogspot.com/> (Erişim Tarihi; 21.02.2018)



Resim-24.Aslan Heykelinin günümüzde British Müzesi Bahçesindeki görünümü

Anıt mezarın tepesindeki Aslan heykeli, yaklaşık 3 m. Boyutunda olup, 1858 yılında İngiliz Arkeolog Charles Thomas Newton ve ekibi tarafından bulunduğu yerden çıkarılarak gemi ile Londra'ya kaçırılmış ve bugün Londra British Müze'de sergilenmektedir.

Nereid Anıtı M.Ö. 370'te Likya kralı Arbinas için anıt mezar olarak Xanthos'ta (Kınık-Fethiye) yapılmıştır. Anıt mezar, İyon tarzındaki tapınakların etkisiyle yapılmıştır. Anıt üzerinde yer alan rölyefler Arbinas'ın hayatını ve kazandığı zaferleri halkına bir asalet ve güç gösterisi olarak anlatmaktadır. Anıttaki ifadelerde de Arbinas kendisini soylu, güçlü ve kudretini tanrılardan alan yenilmez bir kral olarak tanıtmaktadır.(Resim-25)

Tüm bu anıt mezarlar, kendinden önce ve daha sonraki medeniyetlerde olduğu gibi ölen kişi ile birlikte onu yaptıran kişinin güç ve kuvvetini sembolize etmek amacı yanında, güç ve iktidar ile saltanatın ölümsüzlüğünü vurgulamak ve gelecek nesiller üzerinde bu gücün etkileyici görselliğini vurgulamak amacı ile yapılmışlardır.



Resim-25.Nereid Anıtı-Xanthos Kınık-Fethiye⁶⁷

1.5. ANTİKÇAĞDA DÜNYANIN YEDİ HARİKASI

İnsanoğlu tarih boyunca her zaman adının ve gücünün sürekli olması hayali ile yaşamış ve bunun için de sanatın sihirli gücünden faydalanmıştır. Yaşadığı dönem ve kendisinden sonra adını ve şanını devam ettirmek ve kendisinden söz ettirmek için, mimari eserlerin en iyisini ve en görkemlisini yapmaya çalışmıştır.

M.Ö. V. yüzyılda Tarihçi Herodot ilk kez bu kavramı kullanmıştır. Daha sonra M.Ö. II. yüzyılda Sidon'lu Antipatros yazdığı eserde o dönem için dünyanın yedi harikasını sırası ile yazarak günümüzde de bu sıralamanın öncülüğünü yapmıştır. Günümüze sadece Keops Piramidinin sağlam bir şekilde gelebildiği bu eserler Sidon'lu Antipatros'un sıralaması ile şöyledir.

⁶⁷ <http://www.solakkedi.com/mimarlik/antik%20yunan/10.html>, (Erişim tarihi;21.02.2018)

1-5.1 Mısır Piramitleri (Keops Piramidi) – Mısır

Keops (Khufu) Piramidi Sanıldığıının aksine Giza Piramitlerinin üçü de dünyanın yedi harikası listesine dahil değildir. Piramitlerden sadece Keops Piramidi bu listeye girmiştir. Keops Piramidi, 4. Hanedanlık zamanında M.Ö. 2560 yılında Firavun Khufu (Keops) tarafından yaptırıldı. Yapımının 20 yılı aştığı sanılmaktadır. Piramit yapıldığında 145,75 m. yüksekliyeydi. Yapıldığından itibaren 43 yüzyıl boyunca dünyadaki en yüksek yapı olarak kayıtlara geçmiştir. Keops Piramidi ilk inşa edilen olmasına rağmen dünyanın yedi harikası arasında günümüzde ayakta duran tek yapıdır.(Resim-26)



Resim-26. Mısır Piramitleri (Keops Piramidi) - Mısır⁶⁸

1.5.2. Babil'in Asma Bahçeleri

Babil'in asma bahçeleri Çorak Mezopotamya çölünün ortasında, ağaçlar, akan sular ve egzotik hayvanların bulunduğu çok katlı bir bahçedir. Coğrafyacı Strabo'nun 1. yüzyıldaki tanımına göre: "Bahçeler birbiri üzerinde yükselen kübik direklerden oluşuyordu. Bunların içleri çukurdu ve büyük bitkilerin ve ağaçların yetişebilmesi için toprakla doldurulmuştu. Kubbeler, sütunlar ve taraçalar pişmiş tuğla ve asfalttan yapılmıştı. Yüksekteki bahçeleri sulamak için Fırat Nehri'nden zincir pompalarla su yukarılara çıkarılıyordu. Bu şekilde üst

⁶⁸ <https://edumag.net/galeri/dunyanin-yedi-harikasi/> (Erişim Tarihi: 27.05.2018)

seviyelere taşınan su, bahçeleri sulayarak teraslardan aşağıya doğru akıyordu" Milattan önce 7. yüzyılda Babilonya kralı Nebukadnezar tarafından yaptırılmıştır. Söylentiye göre Nebukadnezar bu yapıyı sıla hasreti çeken karısı Semiramis için yaptırmıştır. Semiramis Medes kralının kızıdır. Söylentiye göre Mezopotamya'nın düz ve sıcak ortamı onu bunalıma itmiş, kral da karısının hasretini sona erdirmek için yapay dağların olduğu, suların aktığı yemyeşil bir bahçe yaptırmıştır. Bu yüzden bazen Semiramis'in asma bahçeleri olarak da anılır. (Resim-27)

Babil'in asma bahçelerinin günümüze gelen kesin izleri yoktur. Fakat bölgede araştırma yapan arkeologlar, Babil'deki sarayın kuzeydoğusunda görünüşü garip olan temel ve tonozlar buldular. Bunların Babil'in Asma Bahçelerine ait olduğu düşünülmektedir. Babil'in Asma Bahçeleri, klasik yazarlar tarafından ayrıntılı bir şekilde tanımlanmıştır. Günümüzde bu tanımlara göre çizilen resimler bulunmaktadır.



Resim.27- Babil'in Asma Bahçeleri⁶⁹

1.5.3. Zeus Heykeli - Olimpia

Olimpia'daki Zeus Heykeli Zeus Heykeli M.Ö. 450 yıllarında, adına olimpiyat oyunları düzenlenen Tanrıların kralı Zeus için, Olimpiyatlara ismini veren Olimpia'da yapılmıştır. Zeus Heykeli, bir tahta iskelet üzerine altın, fildişi ve metal parçalar

⁶⁹ <https://edumag.net/galeri/dunyanin-yedi-harikasi/> (Erişim Tarihi: 27.05.2018)

yerleştirilerek Panteon'un içinde yapılmıştır. Heykelin oturduğu taban 6,5 m. genişliğinde ve 1 m. yüksekliğinde, heykelin kendisi ise 13 m. yüksekliğindeydi. Olimpiyat oyunları 391 yılında Theodosius I tarafından putperestlik olarak değerlendirilip sona erdirilince, Zeus Tapınağı da kapatıldı. Heykel, zengin Yunanlılar tarafından Constantinople'ye taşınmıştı ve 462 yılındaki büyük yangında yok olana dek orada kaldı. Bugün temelleri, birkaç yıkılmış kolon ve enkaz mevcut olan tüm kalıntılarıdır. (Resim-28)



Resim.28- Zeus Heykeli-Olimpia⁷⁰

1.5.4. Artemis Tapınağı (Diana) - Efes

Efes'te Artemis Tapınağı Artemis Tapınağı'nın temelleri milattan önce 7. yüzyıla kadar gitmektedir. Tanrıça Artemis'e ithafen yapılmıştır. Tamamıyla mermerden oluşuyordu. Lidya kralı Croesus tarafından yaptırılan yapı, Yunan mimar Chersiphron tarafından tasarlanmıştı ve dönemin en büyük heykeltıraşları Pheidias, Polycleitus, Kresilas ve Phradmon tarafından yapılmış olan bronz heykellerle süslenmişti. Tapınak hem bir pazaryeri, hem de bir dini müessese olarak kullanılıyordu. Artemis Tapınağı M.Ö. 21 Temmuz 356'da adını ölümsüzleştirmek isteyen Herostratus adlı bir Yunanlı tarafından yakıldı. Aynı gece Büyük İskender doğmuştur. Büyük İskender Anadolu'yu fethettiğinde Artemis Tapınağı'nın yeniden yapılması için yardım teklif etmiş fakat bu reddedilmiştir.(Resim-29)

⁷⁰ <https://edumag.net/galeri/dunyanin-yedi-harikasi/> (Erişim Tarihi: 27.05.2018)



Resim.29- Artemis Tapınağı Efes⁷¹

1.5.5. Rodos Heykeli - Rodos

Rodos Heykeli 32 metre yüksekliğinde, demir ve taşla desteklenmiş bronzdan yapılmış bir heykeldir. Rodoslular tarafından Güneş Tanrısı Helios'a ithafen yapılmıştır. Yapılışından yok oluşuna kadar yalnızca 56 yıl geçmesine rağmen, Rodos Heykeli dünyanın yedi harikasından biri olmayı başarmıştır. Bunun en büyük sebebi, devasa bir heykel olmasının yanı sıra Rodos adasındaki insanlar için beraberliğin simgesi olması idi. Rodos Heykeli'nin yapılması tam 12 yıl sürmüş ve heykel M.Ö. 282 yılında bitirilmiştir. Liman girişinde bulunan heykel M.Ö. 226 yılında bir deprem sonucunda en zayıf noktası olan dizinden kırıldı. Rodoslular, Firavun Ptolemy III Eurgetes'den restorasyon için yardım teklifi aldılarsa da, bir kâhine başvuruldu ve yardım reddedildi. Neredeyse 900 yıl boyunca heykel harabe halinde kaldı. 654 yılında Araplar Rodos'u istila ettiler. Heykelden kalanları Suriyeli bir Yahudi'ye sattılar. Söylentiye göre bütün parçaları Suriye'ye 900 devenin sırtında taşınmıştır. (Resim.30)

⁷¹ <https://edumag.net/galeri/dunyanin-yedi-harikasi/> (Erişim Tarihi: 27.05.2018)



Resim.30- Rodos Heykeli⁷²

1.5.6. İskenderiye Feneri - Mısır

Tehlikeli kıyı şeridi boyunca gemicileri yönlendirmek amacı ile İskenderiye kenti kıyısındaki Faros (Pharos) adasında yapılmıştır. Proje Büyük İskender'in komutanları Ptolemy Soter zamanında M.Ö 290 yılları sonunda başlamış, ölümünden sonra oğlunun hükümdarlığı zamanında bitirilmiştir. Şehrin batı limanında bulunan fener yaklaşık 166 m. yüksekliğindedir. Sadece harikaların değil bugüne kadar yapılmış fenerlerin de en yükseğidir. Gemicilik için güvenli bir ortam sağlamak isteyen Yunanlı tüccar Sostratus tarafından finanse edilmiştir. Fener'in en gizemli yanı, gündüzleri bile güneş ışığını denize yansıtmak amacı ile tasarlanmış cilalı bronz aynalarıydı. Geceleri ise aynaların önünde ateşler yakılıyor, böylece aynanın yansıttığı ışık gece yaklaşık 50 km. mesafeden görülebiliyordu. Yapı bir dizi depreme kadar bozulmadan kaldı. Fakat depremler ve doğal şartlar sonunda çöktü. Üst kısmı 955 yılında bir deprem ve fırtınada kopan fenerin gövde kısmı da 1302'de başka bir depremde çöktü. En sonunda 1480 yılında Memluk Sultanı Kayıtbay tarafından fenerin olduğu yere yapılan bir kalede fenerin malzemeleri kullanılmak üzere tamamen yıkıldı.(Resim-31)

⁷² <https://edumag.net/galeri/dunyanin-yedi-harikasi/> (Erişim Tarihi: 27.05.2018)



Resim-31. İskenderiye Feneri⁷³

1.5.7. Mausoleum - Bodrum

Mausoleum, Kral Mausollos için karısı ve kız kardeşi tarafından yaptırılmış bir mezar. Bodrum civarında yapılmış ve yapımı M.Ö. 350 yılında tamamlanmış. Tabanın üstünde kenarları heykellerle süslenmiş basamaklı bir podyum bulunuyordu. Altınla süslü su mermerinden yapılmış lahit ve mezar odası, podyumun üstünde bulunuyordu ve İyonya tarzı kolonlarla çevrilmişti. Sıra sütunlar, yine heykellerle süslenmiş bir piramit çatıyı destekliyordu. Dört tane savaş arabasıyla çekilen bir savaş arabası heykeli ise piramidin tavanını donatıyordu. Mausoleum'un toplam yüksekliği 45 m. idi. Mausoleum'un her tarafındaki 4 heykelin her birini bir heykeltıraş yapmıştı. Bu heykeller, tanrıların değil de insanlar ve hayvanların heykelleri olmasından dolayı tarihte özel birer yer tutarlar. 16 yüzyıl boyunca Mausoleum iyi bir durumda korundu. 15.yy da Haçlı Seferleri sırasında St.John şövalyeleri bölgeye geldiler ve bugün Bodrum Kalesi olarak geçen büyük bir kale yaptılar. Bu kalenin yapımında Mausoleum'un nerdeyse bütün taşları kullanıldı. (Resim-32)

⁷³ <https://edumag.net/galeri/dunyanin-yedi-harikasi/> (Erişim Tarihi: 27.05.2018)



Resim-32. Mausoleum Bodrum⁷⁴

Günümüzde de da antik döneme bir öykünme olacak ki modern dünyamızda yapılan anket ve oylamalarla dünyanın yeni, yedi harikası oluşturulmaya çalışılmıştır. Bunlar;

Dünyanın yeni 7 harikası belli oldu. 21 adayın yarıştığı ve 100 milyona yakın kişinin oyladığı yarışma sonrasında kazananlar belirlendi.

⁷⁴ <https://edumag.net/galeri/dunyanin-yedi-harikasi/> (Erişim Tarihi: 27.05.2018)



Resim-33. Günümüzde kabul edilen Dünyanın yedi harikası

İlk önce antik dönemin yedi harikası seçilmişti. Dünyanın Yeni 7 Harikası; Ürdün'deki Petra Antik Kenti, Çin Seddi, Brezilya'daki Kurtarıcı İsa Heykeli, Peru'daki Machu Picchu Antik Kenti, Meksika'daki Chichen Itza Piramidi, İtalya'nın Roma kentindeki Kolezyum ve Hindistan'daki Taç Mahal anıtmezarı şeklinde sıralandı.(Resim-33)

1.6. AVRUPA MEDENİYETİNDE SANAT İKTİDAR İLİŞKİSİ

Avrupa medeniyetinde ağırlıklı olarak soylu ve kralların sanata yaklaşımı başka toplumlarda olmayacak kadar görsellik ifade etmektedir. Daha Romanesk Dönemde bile Avrupa kraliyet ve kilise, güç ve iktidarını halk yığınları üzerinde etkili kılmak için hantal olmalarına rağmen kalevari kilise ve saraylar inşa etmeye başlamışlardı. Romanesk yapılarında ağır beden duvarları ve masif cephe anlayışı, Doğu Türk-İslam dünyası ile gelişen ilişkiler ve devamında haçlı seferlerinin etkisi ile değişmeye başlamıştır. Özellikle cephelere yerleştirilen çifte kule anlayışı, Türk-İslam medeniyetinin bir etkisi olarak batı sanatında

görülecek ve devamında Gotik Dönemde katedrallerin cephesindeki sivri biçimleri ile gerçekten anıtsallığın zirvesini oluşturacaktır. Gotik Dönemde aşırı süslemeci ve yönetenlerin başta kral ve papalık olmak üzere iktidarlarının görselliği, ancak mimari eserlerdeki anıtsallıkla öne çıkarılabiliyordu. (Resim-34-35)



Resim-34. Tournai Katedrali'nin güney cephesi, Belçika, 12. yüzyıl⁷⁵

Tüm bir ortaçağ boyunca sanat, kolektif bir üretimdi. Tablolar, Kilise'nin hamiliğinde, sanatçıların isimleriyle değil atölye imzalarıyla üretiliyordu. Ahşap paneller üzerine tempera tekniğiyle üretilen ortaçağ tablolarında, yaygın olan İsa Mesih tablolarında tekrarlandığı üzere, merkezde bir İsa Mesih figürü, yanında diz çökmüş, sağda ve solda yer alan Meryem Ana ile Maria Magdelana figürleri, bir üçgen plan üzerine statik zamanlamayla yerleştirilmiş resim sonuçlarını veriyordu. Uzmanlaşma, bu atölyelerin bir diğer unsuruydu. Manzara resimlerini yapan, figürlerin saçlarını, elbiselerini yapan farklı ressamardı. Yani tablo tek bir kişinin elinden çıkmıyordu. Usta, ana planı çiziyor, portreleri yapıyor (portre, ustanın diğer uzmanlık alanıydı) ve diğer ressamlar ya da zanaatkârlar tabloyu bitiriyorlardı.

Rönesans Döneminde kilisenin doğma fikirlerinin sorgulanmaya başlanması ile kraliyet ailelerine soylu burjuvazi ailelerinde katılma süreci başlamıştır. Bu dönemde soylu

⁷⁵ <https://www.msxlabs.org/forum/mimarlik/195611-romanesk-mimari.html> (Erişim Tarihi: 06.03.2018)

aileler, aşırı zenginliklerini sanatın koruyuculu imajı ile birleştirmişler, özellikle dönemin pek çok ünlü sanatçıları, tıpkı krallık veya papalık gibi kendi denetimlerine alarak şahsi sanatsal faaliyetlerinde çalıştırmışlardır.

"Zanaatkârlık" diye tarif etmek zorunda kaldığımız söz konusu bu durum, dönemin en önemli sosyal gerçekliğini vurgular: Bir sanatçı ile marangozun toplum içindeki statüsü aynıdır. Yani sanat ve zanaat arasında bir ayırım yoktur. Sanatçılar bu anlamda işlerinin zanaatkârlarıydılar aynı zamanda. Tablonun yapımıyla birlikte özel siparişlerle getirtilen ziynet taşları ve boyaların, resim yapılacak ahşap levhaların hazırlanması da ustaların kontrolündeydi.

Gotik in doğuşu 1137-1144 arasında olup özellikleri başpapaz SUGER in Paris yakınlarında St. DENİS de yaptırdığı saray kilisesinde kendi kendini göstermiştir. O sıralarda artık ortadan kalkan karolenjlerden sonra çeşitli karışıklıklar kendini göstermiş; kralların egemen olduğu tek yer ile de Fransa sık sık tehdit ediliyordu. Böyle bir ortamda kral VI. Lui'nin dostu ve danışmanı Suger önemli bir rol oynadı. Monarşi ve kilise arasında bir birlik kurdu.⁷⁶ Gotik dönemden önce 8.yy da inşa edilen St. Denis kilisesine gotik özellikler kazandıran Suger, onu Fransız ulusal azizlerinin altarı olduğu ve orada Karolenj imparatorluğunun anıları yaşandığı için seçmişti. Suger St. Denis kilisesini dinsel ve ulusal kudreti gösteren ve diğer örneklerinde üstün olan hac kilisesi yapmak istiyordu. Bu düşünceye anlam verebilmek için bu eski kilisenin yapısal özelliklerini değiştirerek bugün ki görünümün kazanılmasını sağladı.

11.yy da iktisadi ve siyasi bakımdan şehirlerin önemini arttırması ile patriklerin ve şehirli ruhban sınıfının da önemi arttı. Bu arada sanat etkinlikleri büyük katedrallerde doruğa varırken bir yandan katedrallerin okulları ve üniversite manastırların yerine eğitimin yeri haline geldi⁷⁷. Böylece katedrallerle, ruhban sınıf ve devamında kraliyet yöneticileri, güçlerinin en iyi ifade edildiği bu tür anıtsal yapılarla bir müddet sonra tüm Avrupa'da birbirleri ile yarışır bir duruma geldiler. Bu tür anıtsal mimari eserlerin yapımındaki masraflar kilise ile krallığın halk üzerindeki egemenliği veya kendi içlerindeki mezhep savaşları ile karşılanmaya çalışılıyordu. Öyle ki bazı katedrallerin yapımı birkaç asır sürebiliyordu.

⁷⁶ www.arthipo.com. (Erişim Tarihi; 21.03.2018)

⁷⁷ www.arthipo.com. (Erişim Tarihi; 21.03.2018)



Resim-35. Burgos katedrali / İspanya Gotik sanat eserlerine güzel bir örnektir. Bakire Mary'e (Meryem) adanmış bir ortaçağ katedralidir. Büyüklüğü dillere destandır. 1221 de yapımına başlandı ve 1567 de tamamlandı.

Rönesans Dönemi

Rönesans'ın ve özel olarak Floransa ve Siena şehirlerinin ön plana çıkması da bir rastlantı değildi. Özel koşullardan dolayı ilk olarak Floransa ve Siena şehirlerinde ortaya çıkan ticaret burjuvazisi, öne çıkan ismiyle Medici ailesinin, monarşik sistemle çatışmaya girdiğinde ilk yaptığı şey, Avrupa'daki ilk seküler kütüphaneyi kurmak ve eğitim sistemini sekülerleştirmek oldu⁷⁸. Dini binalar dışında ilk defa Medici ailesinin kendisi için yaptırdığı evler, burjuvazinin ilk konutları olarak da tarihe geçerken Leonardo da Vinci'nin de Michelangelo'nun da Floransa'da ortaya çıkması bir rastlantı değildi. Floransa, Siena,

⁷⁸Rönesans Dönemi, Remzi Kitapevi, İstanbul 1999, s. 5

Venedik, Kilise'ye muhalif olarak kurulan ilk Kent Cumhuriyetleri oldular.⁷⁹ Bu süreçte Leonardo tam bir geçiş süreci sanatçısıyken Michelangelo ilk modern sanatçı olarak ortaya çıktı. Tablo ve heykellerine ilk imzasını atan sanatçı bu anlamda Michelangelo'ydu. Her iki sanatçı da, sayısız sergiye konu olmuş özellikle savunma amaçlı silah tasarımlarını hayal ettikleri için değil, Floransa ve Siena şehirlerinin monarşik ordulara karşı savunması için yaptılar. Michelangelo, tasarladığı kale burçları ve istihkam duvarlarında savaştan bir asker olduğu için, yani bu savaşta fiili olarak savaştan bir asker olduğundan dolayı, Siena'nın düşmesinden sonra politik mülteci konumuna düşmüştür.⁸⁰

Rönesans döneminde, Aydınlanma sürecinin başlangıç noktası olarak Leonardo da Vinci ve Michelangelo bir dönüm noktası olarak tarif edilir. Haksız da değildir bu tanımlama. Avrupa Rönesans'ı etrafında şekillenen sanat tarihindeki kırılma noktası, öncesi ve sonrasıyla araştırmacılara birçok açıdan dönemin sanat anlayışı hakkında fikir vermektedir.⁸¹

Barok Dönem

Avrupa kraliyet ve papalığın en görkemli dönemi ve güç ve iktidarlarının halk yığınları karşısında zirve yaptığı dönem hiç şüphesiz Barok Dönemdir. Sömürge hareketleri ile Okyanus ötesi ülkelere gelen zengin ganimetler, Papalık ve Krallık ile birlikte soylu aileler arasında pay ediliyordu. Ancak bu ganimetlerden yoksul halk hiç faydalanamıyor, sosyal içerikli faaliyetler de ise pek fazla kullanılmıyordu. Kral ve Papalık zaman zaman güç ve iktidar gösterisinde birbirlerine karşı gelseler de, ortaya koydukları anıtsal eserlerle birliktelik yakalamışlardır.

Bu dönemin en önemli sanatçısı Bernini olup, dönemin pek çok eserinde imzası olan bir sanatçıdır. Barok dönem sanatçıları gibi Bernini'de yaptığı eserlerde dönemin coşkulu ve abidevi tasarımları ile ön plana çıkmıştır.⁸²

⁷⁹ Conti, s.13

⁸⁰ Conti, s.15

⁸¹ Stephen Farthing, Sanatın Tüm Öyküsü, (Çev: Gizem Aldoğan-Firdevs Candil Çulcu) Hayalperest Yayınları, Çin 2014, s. 187-191

⁸² Farthing, s. 213



Resim-36. St. Pietro Kilisesi Meydanı Vatikan Merkez⁸³

Bernini, dönemin ve hatta kendisinden sonra gelen sanatçıların da önünde bir sanatçı olmasına rağmen kilise ve krallığın resmi bir sanatçısı olduğu için eserlerinin tamamı papalık ve krallığın resmi ideolojisini yansıtır. Bu yüzden eserlerinde kendi felsefesi yoktur. Eserlerini tamamen kilise ve krallığın duygu ve görüşleri ile onların dünya egemenliğinin birer göstergesi bilincinde tasarlamıştır. Bu eserler içerisinde en önemlilerinden biri olan bugün ki Vatikan merkezindeki Kolonatlardır. Bu meydanı Vatikan'a hacı olmak için gelen Hristiyan hacılara bir mesaj verecek şekilde düzenleyen Bernini, ortadaki hafif yuvarlak kolonatlar ile papalığın şefkatli kollarının sardığı bir Hristiyan dünyası mesajı vermek istemiştir.(Resim-36)

Bu dönemde ağırlıklı olarak şehir meydanlarında heykelli çeşmeler ve aşırı süslü katedraller yanında saraylarda önemli bir yer tutar. Dönemin sanatçıları tamamen kapitalin esiri olmuşlar ve ya saraya, ya da kiliseye bağlı, bu iki gücün görsel anlatımı ile dünya görüşünün egemen kılınması için sanat ve yeteneklerini kullanmışlardır.

Bernini'nin başta Roma olmak üzere pek çok eserde imzasının olduğu bilinmektedir. Bu eserlerin çoğunu emrinde çalışan sanatçılar topluluğuna yaptırdığı ve eserin bitmesinden

⁸³ <https://www.keyifname.com/san-pietro-kilisesi-ve-meydani/> (Erişim Tarihi; 22.03.2018)

sonra son rötuşları kendisinin attığı ve eserin altına da kendi imzasını attığı anlaşılmıştır.

Barok Dönem mimari ve heykellerinde öne çıkarılmak istenen en önemli unsur, yöneticinin gücü yanında onunla topluma verilmek istenen mesajdır. Mesela Papa III. Urban'ın Ünlü Heykeltıraş Lorenzo Bernini'ye yaptırdığı ve Bernini'nin de 1643 yılında tamamladığı Triton Çeşmesi, bunun en güzel örneklerinden birisidir.(Resim-37)

Bernini bu çeşmesi için konu olarak, Olimposlu tanrılar arasında denizler hakimi olan Poseidon'un oğlu, belden aşağısı balık, üstü insan şeklinde olan ve deniz kabuğu ile sembolize edilen Triton'u özellikle seçmiştir. Çünkü Barok Dönemde Avrupa kraliyet ve Papalığın denizler ötesi hâkimiyet yarışı büyük bir güç gösterisine dönüşmüştür. Denizlerin koruyucu ve yardımsever tanrısı olarak Antik Yunan döneminin mitolojisinde yer alan Triton, dört yunus balığı tarafından taşınan büyük bir istiridye kabuğu üzerinde verilmiş ve ağzında bir boruyu üflerken gösterilmiştir.



Resim-37. Triton Çeşmesi. Roma-İtalya.⁸⁴

Borudan fişkırان su, hepsinin birden sulara dalacakları hissini veren dramatik bir anı yakalamış olan kompozisyonu tamamlamaktadır. Burada en önemli sembolik figürlerden birisini de İnsan seven Yunusla arasına konmuş arı kabartmaları oluşturmaktadır. Arı

⁸⁴ <https://gezievreni.com/barberini-meydani-roma/> (Erşim Tarihi; 15.01.2018)

kabartmaları bu dönemde papalığın sembolü olarak özellikle seçilmiştir. Çünkü arılar güç ve bereket ile bolluğu, Arkadaş canlısı Triton, , Papa III. Urban'ın insanların dostu olduğu imajı halka verilmek istenmiştir⁸⁵.



⁸⁵ <https://gezievreni.com/barberini-meydani-roma/> (Erşim Tarihi; 15.01.2018)

Kuzey Afrika ve İspanya'yı etkilemiş, hatta Abbâsî üslûbunun geliştiği ileriki 300 yıl içinde bile İspanya'da, Bağdat'a karşı bilinçli bir şekilde uygulanmıştır.

2.1. EMEVİLER

Gerek dini, gerek sivil yapıların incelenmesine Emevi sanatı ile başlamamız gerekir. Emeviler devri, İslamlığın genişleyip yayıldığı, yönetimin babadan oğula yani saltanata dönüştüğü⁹⁰ ve İslam sanatının kuruluş halinde bulunduğu bir devirdir. Bu devir, sanatta yaratıcı olmaktan çok derleyici bir özellik taşır. Etkiler, yapılan eserlerde kendini apaçık belli etmektedir⁹¹. 661-750 yılları arasında saltanat süren Emeviler Dönemi, erken İslam sanatının eklektik evresini oluşturur. Sasani, Helenistik, Roma, Bizans, Mezopotamya uygarlığı ve Orta Asya sanat etkilerinin görüldüğü eserler, daha çok dini ve sivil mimaride karşımıza çıkar. İslam sanatının ilk çekirdeğini oluşturan cami mimarisinde, Medine tipi denilen mihraba yatay enine plan anlayışı ön planda tutulmuştur.⁹² Çoğu Emevîler tarafından yaptırılmış olan ilk camiler ordugâh camileridir.⁹³ İlerleyen dönemlerde yeni fetih edilen bölgelerdeki mimari etki ile hızlı bir biçimde yeni planların geliştirildiği görülmektedir. Emevilerin üslup adına ciddi kaygılarının olmamaları, onların yukarıda saydığımız medeniyetlere ait üslup özelliklerinin ürünü olan sanatsal faaliyetleri, çok rahat kullanmaları ile sonuçlanmıştır.

Arap medeniyetinin Arap dili dışında evrensel manada üslup oluşturabilecek sanatların henüz gelişmemesi, onların özellikle Bizans, Sasani ve Orta Asya sanatlarının etkisine çok rahat sokabilmiştir. Hatta ilk dönemler, başka medeniyetlere ait sanatsal faaliyetler, mimaride olduğu gibi sanatın diğer dallarında da birebir kopyalanarak tekrar edilmiştir. Erken yıllarda yapılan saraylar ve bu saraylardaki süslemeler, eklektik üslubun bilinçsiz uygulamaları olarak kendilerini belli eder. Dönem ilerledikçe etkilerin yoğunluğu azalmaya başlayacak ve batıdan ziyade doğu etkilerinin yoğunluk kazanmaya başladığı görülecektir.⁹⁴

Emevi dönemi yöneticilerinin topluma güç ve iktidarlarını kabul ettirmelerinin en önemli araçları sanatsal yapılar olmuştur. Özellikle iktidar-sanat ve siyaset ilişkisinde Emevilerin izlediği politikalar sonucu ortaya çıkan alternatif dini merkezler önemlidir. Bunlardan hiç şüphesiz en önemlisi olan Kudüs ve Kudüs'teki dini yapılar Emevi yönetiminin hem meşruiyetini tescil etme gayretini, hem de siyasi gücünün milli ve milletlerarası arenada

⁹⁰ Ziya Kazıcı, İslam Medeniyeti ve Müesseseleri Tarihi, Marmara Üniversitesi İlahiyat Vakfı Yay. İstanbul 2003 s. 108-110

⁹¹ Suut Kemal Yetkin, İslam Ülkelerinde Sanat, Cem Yayınevi, İstanbul 1984, s.18

⁹² Berkli, s.107

⁹³ Anadolu Üniversitesi, s.12

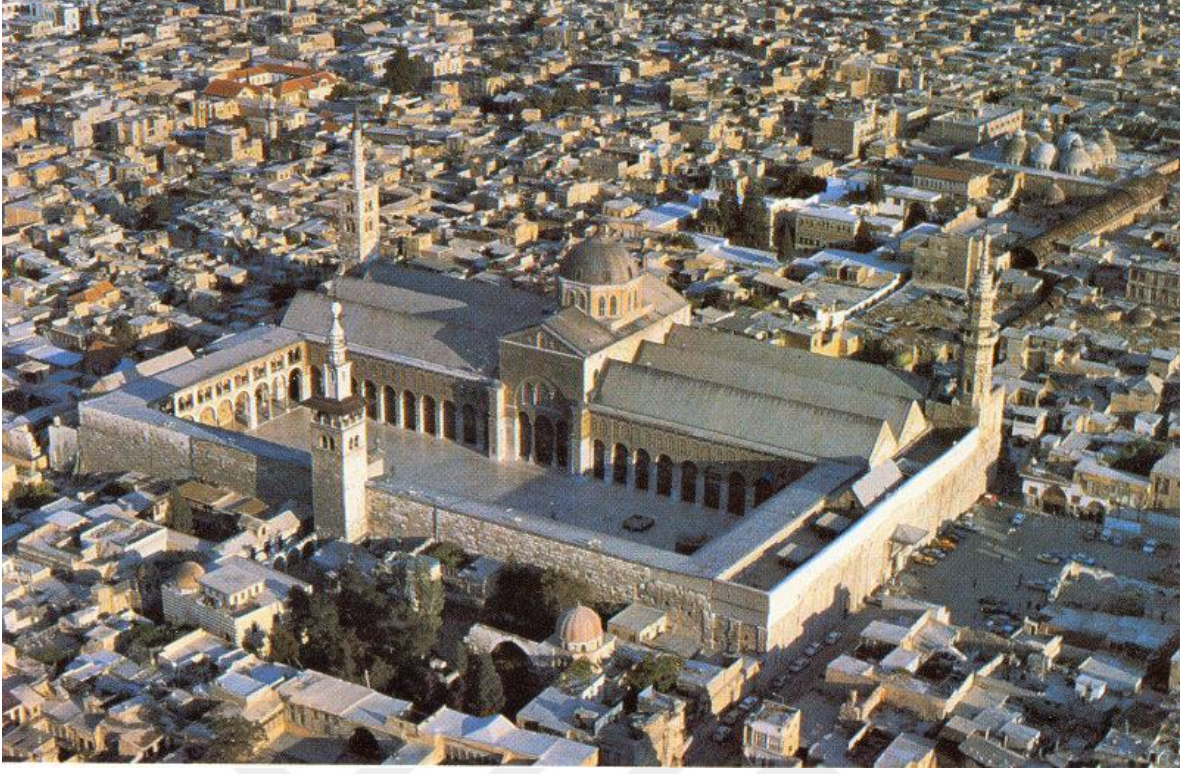
⁹⁴ Berkli, s.107

göstergesi olarak tasarlanmıştır. Özellikle Kubbet'üs Sahra hem İslam toplumuna hem de gayr-i Müslim tebaaya, bir güç ve iktidar mesajı olarak okunmalıdır.(Resim-39)

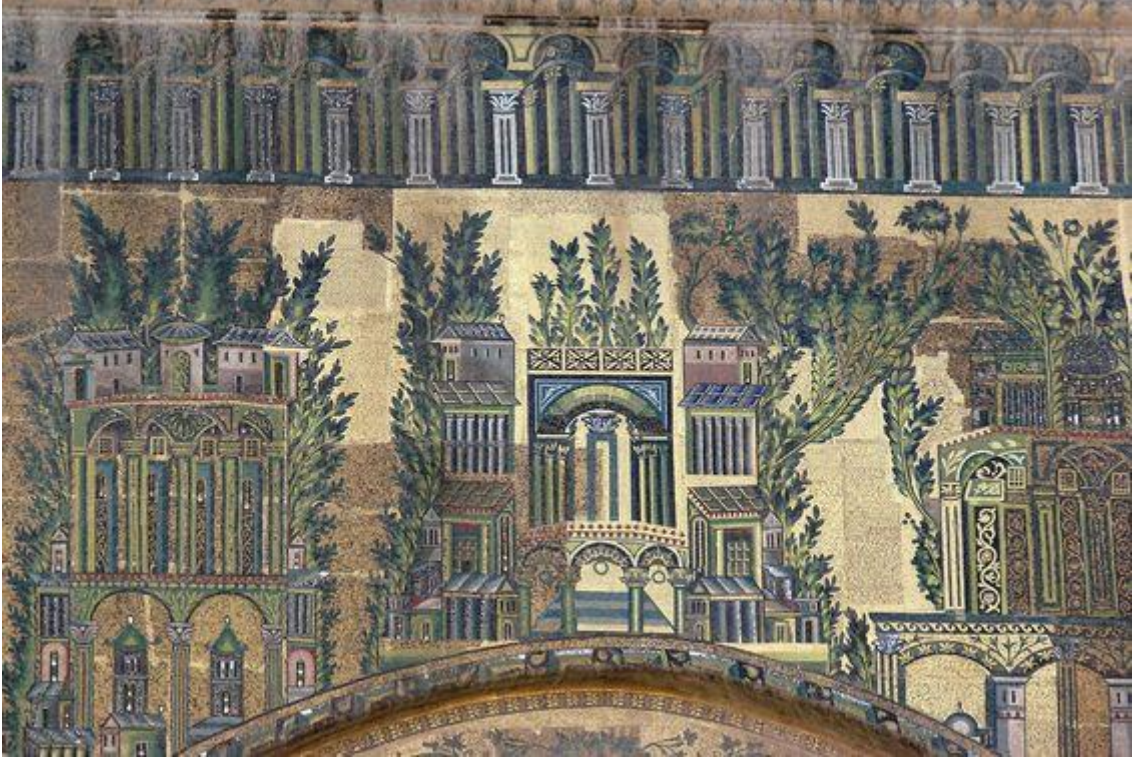


Resim-39. Kubbet'üs Sahra Kudüs

Emevilerin bir diğer sembol yapısı olan Şam Emeviye Camii'nde aynı amaç doğrultusunda inşa edilmiştir. İslam'ın ilk manzara resimli camisi olma özelliğinde olan Şam Emeviye Camii, erken dönem eklektik üslubun bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Milli bir üslubun henüz gelişmemiş olması ve elde edilen zaferlerin verdiği güç gösterisi, bu yapıda hem Müslümanlara hem de başka dindeki tebaaya bir mesaj verir niteliktedir. Çünkü tarihteki büyük ve önemli devlet yöneticilerinin, güç ve iktidarlarının birer nişanesi olan büyük sanatsal faaliyetlerle isimlerini ölümsüzleştirme eylemlerine Emevilerde iştirak ederek eklektik üslupla üretilmiş olsa da devletin ve hanedanlığın gücünü gösterecek anıtsal eserlere ihtiyaç duymuşlardır. (Resim-40-41)



Resim-40. Şam Emeviye Camii



Resim-41. Şam Emeviye Camii Süslemelerinden Detay

Emevi devri, camiler ve anıt yapıları dışında sivil mimariyi temsil eden yapılar büyük iskân bölgelerinin dışında müstahkem saray veya kasır olarak hizmet vermiş binalardır. Emevî çöl sarayların bilinen ilk örnekleri arasında Halife Hişâm b. Abdülmelik devrinde 727 yılında yapılmış olan Kasrû'l-hayri'l-garbî, II. Velîd zamanında yapımına başlandığı tahmin edilen Kasrû'l-Müşettâ, Hırbetü'l-mefcer Emevî sivil mimarisinin en ilgi çekici örneklerindedir.⁹⁵

Mesela Kusayr-ı Amra (711-715) sarayında⁹⁶ kesme taş mimarisiyle ve üç bölümlü tonozlu esas mekânıyla diğer Emevî kasırlarından farklıdır.⁹⁷

Kusayr-ı Amranın asıl dikkate değer tarafı salonları süsleyen duvar resimleridir. Bunlar toz, çamur, is ve graffitolardan çok zarar görmüştür. Büyük salonun batı duvarını süsleyen resim, adları Arapça ve yunanca yazılmış olan bazı kimseleri göstermektedir. Salondaki büyük kemerlerin yüzü, birçoğu hala fark olunan türlü konularla süslenmiştir. Girerken soldaki kemer üzerinde, sağ dizine dayadığı yaylı bir sazı çalan, oturmuş bir şahıs görülmektedir.(Resim-42-43-44)



Resim-42-43. Kusayr-ı Amra (711-715) sarayında duvar resimlerindeki yarı çıplak figürler⁹⁸

Sonra vücudunun yukarı kısmı çıplak bir kadın yer alıyor. Kolları kıvrık saçların çerçevelediği başının üstündedir. Sağdaki tonoz kemeri üzerinde tamamıyla çıplak bir rakkase kıvrak hareketlerle aksediyor. Üçüncü sahında, büyük bir av sahnesi bütün doğu duvarını, pencerelerin hizasına kadar kaplamaktadır. Güçlülükle de olsa, geyiklerin arkasından koşan tazı sürüleri fark ediliyor. Bu üçüncü sahinin tonozunu süsleyen figürler nispeten daha

⁹⁵ Anadolu Üniversitesi, s.12

⁹⁶ Berkli, s.108-109

⁹⁷ Anadolu Üniversitesi, s.12

⁹⁸ <https://www.google.com.tr/search?biw=1600&bih=745&tbn=isch&sa> (Erişim Tarihi; 15.03.2018)

iyi durumdadır. Dört sıra üzerine sekizer sekizer dizilmiş olan otuz iki çerçeve içinde, türlü zanaatlar tasvir edilmektedir. Taş yontucular, tahta biçenler, dülgerler görülüyor. Kıvrımlı asma dalları dipteki hücrelerin duvarlarını ve tonozlarını süslemektedir.



Resim-44. Kusayr-ı Amra (711-715) Sarayı Hamam kısmındaki süslemeler

Soyunma ve ılıklik odalarında da hamam ve doğum sahneleri görülüyor. Sıcaklığın kubbesini bir ‘mıntikatü’l-büruc’ haritası kaplamıştır. Bunlardan başka hayatın çağlarını, tarihi, felsefeyi ve şiiri gösteren sembolik tasvirler de vardır. Figürlerin çoğu, uzun bacaklı, cılız vücutlu, küçük başlı kadınları ve delikanlıları canlandırmaktadır.⁹⁹ Bunlar doğrudan doğruya gözleme dayanmadan yapılmışlardır. Bu figürlerden bir niş içinde, kumaş benzeri bir zemin üzerinde bulunan kadın, iri gözlü, kalkık burunlu Suriyeli bir Venüs’tür.

Eski yunan mitolojisinden alınan bu tip, sonraları Samarra’da da görülecektir. Helenizm’in etkisi yanında, Sasani etkisini de görmemeye olanak yoktur. Kusayr’ı Amra’nın duvar resimlerinde, Doğu ve antik çağ geleneklerinin aynı zamanda yaşadığına tanık olmaktadır.¹⁰⁰ Burada görülen Helenistik ve Roma etkilerinin tüm ağırlığı, daha sonra yapılan Mışatta sarayında (743-744) fazla görülmez. Bunun nedenlerinden birisi belki de en önemlisi Emevi Sanatının artık yavaş yavaş kendi üslubuna doğru bir yönelişin ağırlığını hissettirmesidir.

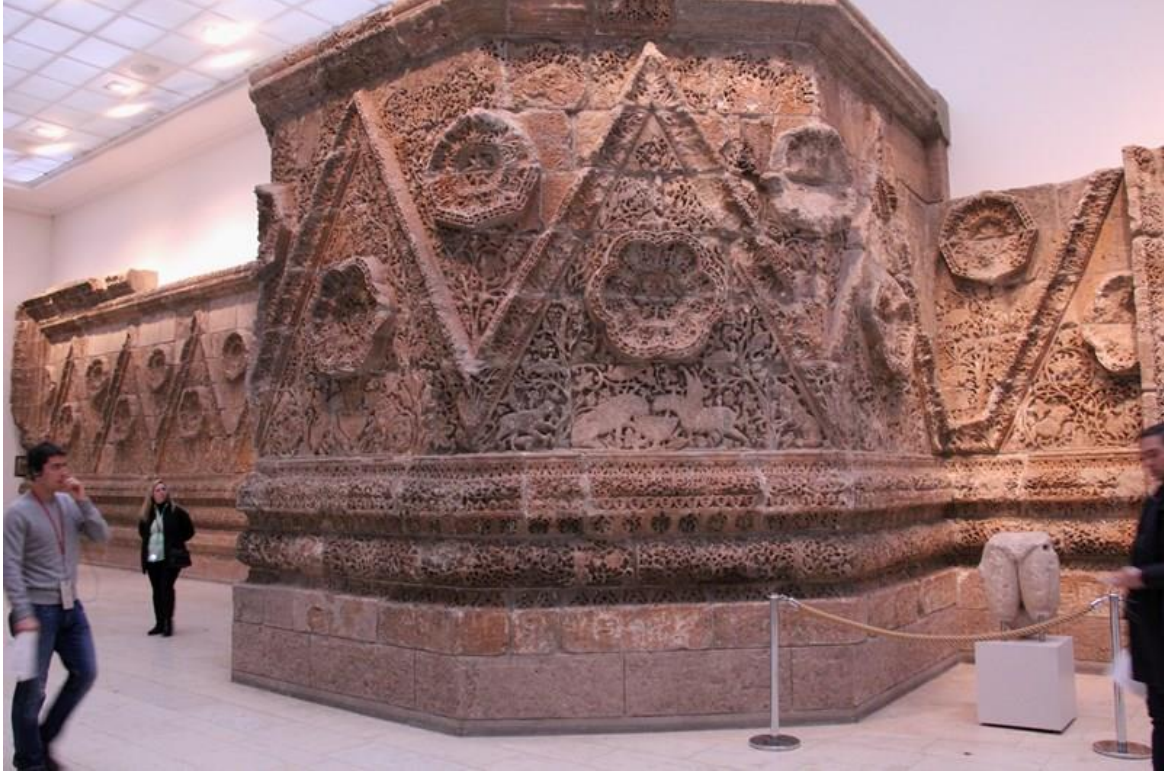
Emevilerin en önemli saraylarından olan Mışatta, Şam’ın yaklaşık 200 km. güneyinde bulunmaktadır.¹⁰¹ Mışatta sarayında artık doğu etkileri kendini hissettirmeye başlamıştır. Bu etkiler, tüm yüzeyin yoğun süslemeye tabi tutulması, girift bitkisel bezemeler arasına yerleştirilen hayvan mücadele sahneleri ve mozaiklerde yer alan geometrik düzenlemeler

⁹⁹ Yetkin, s. 106

¹⁰⁰ Yetkin, s.106-107

¹⁰¹ Yılmaz Can, Recep Gün, Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği, Kayıhan Yayınları, İstanbul 2012, s.91-92

olarak görülebilir.¹⁰² Mışatta Sarayı artık yerli ve milli üslup özelliklerinin yanında Orta Asya Avrasya Üslubunun, özellikle Mücadele Üslubunun etkilerinin görüldüğü bir yapı olarak karşımıza çıkar. (Resim-45)



Resim-45. Mışatta Sarayı duvar Süslemeleri Berlin Müzesi (Y.Berkli)

Mışatta'da ki süslemelerin önemini artıran şey, sol şeridin kıvrım dalları arasında kuş, arslan, ayı, grifon gibi hayvanların görülmesidir. Oysa sağdaki şeridin aynı nitelikte olan süsleri arsında hiçbir canlı varlığa rastlanmamaktadır. Gerçekten, portalin sağ tarafında, süs şeridinin bulunduğu duvarın arkasında mescit bulunmakta, mihrap aynı duvar içinde yer almaktadır. İşte portalin sağ tarafındaki süs şeridi ile sol tarafındaki süs şeridi arasındaki simetri yokluğu bundan ileri geliyor. Bu kabartmalarda payen sanatın kentavros ve sfenks gibi insan benzeri yaratıkları da görülmektedir. Unsurların çoğu Helenistik repertuardan alınmıştır¹⁰³. Ama duvarı böylesine süslemek fikri bütünüyle Doğuya özgü bir düşüncedir. Bu düşünce vaktiyle Susa'nın sırlı tuğla kaplamaları ve Ahameniş saraylarının frizleri ile kendini

¹⁰² Berkli, s.108-109

¹⁰³ Yetkin, s.139

göstermişti. Bu bakımdan bütünden aldığımız izlenimin hiçbir antik yanı yoktur.¹⁰⁴

VIII. yüzyıl ortalarında yapılmış bir Emevi sarayı olan Hırbet-el Mefcer,¹⁰⁵ Ürdün topraklarında, bulunan yapı, saray, cami ve hamam olmak üzere üç ana unsurdan oluşmaktadır. Sarayın muhtemelen en ünlü yeri, kompleksin kuzeybatı köşesinde bulunan ve tabanı mozaik döşeli, tonoz ve kubbelerle örtülü hamamdır.¹⁰⁶ (Resim-46)



Resim-46. Hırbet-el Mefcer sarayı Hamamındaki zemini Baklava Desenli ve Hayat Ağacı Motifli Havuzu, (S.K.Yetkin)

Hırbet-el Mefcer Sarayının, bugün Kudüs Müzesinde bulunan, hamam girişinin tavanı restore edilmiş, İslam sanatında doğu ve batı üsluplarının çok güzel bir karışımıdır. Yunan¹⁰⁷, Roma ve Orta Asya etkileri bir arada görülmektedir.¹⁰⁸ Yapımında büyük oranda taş ve hamam kısmında görüldüğü üzere bir miktar tuğla kullanılan saray, üç boyutlu olarak işlenmiş aralarında yarı çıplak kadın ve erkek heykellerin de görüldüğü stuk dekorasyonla dikkat çekmektedir.¹⁰⁹ (Resim-47)

¹⁰⁴ Yetkin, s.108-109

¹⁰⁵ Yetkin, s.110

¹⁰⁶ Yılmaz Can, Recep Gün, Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği, s.91-92

¹⁰⁷ Yetkin, s.139

¹⁰⁸ Yetkin, s.110-111

¹⁰⁹ Can ve Gün, Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği, s.91-92



Resim-47. Hirbet-el Mefcer sarayı Hamam süslemelerinden yarı çıplak kadın Heykeli The Rockefeller Museum, Jerusalem(Ederlein)¹¹⁰

Hirbet-el Mefcer (VIII. Yüzyıl ortaları) sarayında bulunan ve halifeye ait olduğu sanılan bir heykel figüründeki kıyafetler, doğu etkilerini açıkça ortaya koymaktadır. Bu heykelde yüzün işleniş biçimi tamamen doğuya özgüdür. Daha önemli olan halife ayağına pantolon giyinmiş bir tarzda verilmiştir. VIII. Yüzyılda ne Bizans'ta ne de Araplarda pantolon giyme geleneği vardı. Hirbet'el-Mefcer'in heykellerine baktığımızda İslâm dünyasında nadir olarak karşımıza çıkan üç boyutlu üretimlerle karşılaştığımız ifade edilmektedir¹¹¹. Bu heykellerin bir kısmının Roma Sanatından ziyade Orta Asya etkisinde oldukları yabancı araştırmacıların da dikkatini çekmiştir¹¹².(Resim-48)

Tarih sahnesinden silinen Sasanilerin ise geçmişinde pantolon geleneği yoktu. Bu dönemde Emevilerin Orta Asya ile sıkı münasebetleri sonucunda belki de bu bölgeye özgü giyim kuşam tarzı, VIII. Yüzyıldan itibaren İslam dünyasına girmeğe başladı. Böylece doğu, özellikle Sasani ve Ahemeniş sanatına etki eden Orta Asya Türk sanatı, asıl etkilerini Abbasilerde göstermekle beraber, erken dönemden itibaren İslam sanatına üslup özelliklerini, aktarmış oluyordu.¹¹³

¹¹⁰ Ulaş Töre Sivrioğlu, "Emevi Saray Tezyinatında Kullanılan Antik Figürler", *History Studies*, ISSN: 1309 4173 (Online)1309 -4688 (Print)Volume 5 Issue 3p. 191-205, Volume 5 Issue 3Haziran/June2013 s. 202

¹¹¹ Ulaş Töre Sivrioğlu, "Emevi Saray Tezyinatında Kullanılan Antik Figürler, a.g.e. s. 201

¹¹² Oleg Grabar, .İslâm Sanatının Oluşumu, Çeviren Nuran Yavuz, İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1988 s. 124

¹¹³ Berkli, s.108-109



Resim-48. Hırbet-el Mefcer Sarayı Pantolonlu Heykel (S.K.Yetkin)¹¹⁴

Emevi sarayları 746 yılında yaşanan bir depremde büyük zarar görmüş, Emevi hanedanının 750'deki çöküşüyle de tamamen terk edilmişlerdir. Emevi Sarayları, hem mimarî hem de tezyinat açısından İslâm sanatında bir daha benzerleri yapılmayan, orijinal eserler olarak kalmışlardır¹¹⁵. Abbasîlerin iktidara gelişiyle başkent Şam'dan Bağdat'a taşınınca Halifeliğin ağırlığı Irak-İran'a kaymış ve bu gelişme sonucu İslâm sanatı da Helen-Bizans etki alanından giderek Sâsâni-İran geleneğine doğru yaklaşmıştır. Bu etki geç Emevi saraylarında bile hissedilmeye bağlanmıştır. Emevi saraylarında karşımıza çıkan Helenistik realizm Abbasîler tarafından terk edilmiş ve İslam sanatının ileriki asırlarında yaygınlaşacak Şematik figürlerin önü açılmıştır. Abbasî sanatında mozaik, rölyef, fresk gibi daha ziyade Yunan-Roma geleneğinden miras alınan dallar da terk edilmiştir. Tüm "gayr-i dinî" özelliklerine karşın Emevi sarayları İslam sanatının parçaları olarak kabul edilmelidir. Bu sarayları "İslami" yapan özellikler dinî olmaktan ziyade kültürel ve tarihî nedenlere bağlanabilir¹¹⁶. Bu yapıların tezyinatı ve içerdikleri nesnelere İslam dinine ve geleneğine birçok açıdan yabancı olmakla birlikte İslam kültürünün ve medeniyetinin içindedirler ve İslam halifeliğinin kozmopolit kültürel yapısını tam olarak yansıtmaktadırlar. Palmyra kökenli bir heykelle, Roma özentisi bir rölyef, İran usulü gül bezeklerle, Helenistik figürler bir arada serbestçe kullanılmışlardır. Saraylar âdeta Helenistik dönemden Sâsâni-Bizans çağlarına uzanan modern bir müzenin sergi salonu gibidirler. Bir başka deyişle Sarayın tezyinatı, o devrin İslam sanatındaki kültürel çeşitliliği ve esnekliği doğrudan yansıtmaktadır. Halifeler,

¹¹⁴ Suut Kemal Yetkin, İslam Ülkelerinde Sanat, İstanbul: Cem Yayınevi,1984),108.

¹¹⁵ Ulaş Töre Sivrioğlu, "Emevi Saray Tezyinatında Kullanılan Antik Figürler, a.g.e. s. 203

¹¹⁶ Ulaş Töre Sivrioğlu, "Emevi Saray Tezyinatında Kullanılan Antik Figürler, a.g.e. s. 203

mitolojiden ve antik sanattan alınmış figürleri sadece süsleme amaçlı gördükleri ve bunlara uhrevî bir anlam yüklemedikleri için sanatçıda serbestçe çalışabilmiştir.¹¹⁷

2.2. ABBASİLER

İslâm dünyasında Emevilerin yerine 750’de Abbasîlerin yönetimi ele geçirmeleriyle siyasî, askerî, idarî, ilim ve sanat alanlarında çok büyük değişiklikler olmuştur. Emeviler döneminde İslam sanatına belirgin tarzda tesir eden Roma, Helenistik ve Bizans etkilerin yerini¹¹⁸ Abbasîlerin yani İslâm halifeliğinin başkenti Şam’dan Bağdat’a taşınmasıyla İslâm sanatı Orta Asya etkili bir çehre kazanmış,¹¹⁹ Türk etkileri artmıştır.

Abbasiler Dönemi, orta Asya Avrasya üslup özelliklerinin İslam medeniyetinde yoğun bir şekilde uygulanmaya başladığı bir evredir.¹²⁰ Ayrıca Orta Asya’dan devşirilen Türk birliklerinin hilâfet ordusunun saflarına katılmasıyla İslâm sanatı Türk sanatı ile bütünleşmeye başlamıştır.¹²¹ Bürokrasisi içinde etkinlikleri gittikçe artan Türkler, beraberinde getirdikleri sanat anlayışlarını Samarra’da mimari eserlerde ve bu eserlerin tezyin edilmesinde kullanma fırsatı bulmuşlardır.¹²² Emeviler döneminde başlayan İslam sanatının oluşum ve gelişim süreci, bu dönemde sürece katılan yeni bileşenlerle kaynaşarak hız kazanmış ve nitelikleri giderek belirginleşen Müslümanlara özgü yeni bir sanat anlayışı yaratılmıştır. Tuğla kullanımı ve stuk süsleme tekniği Abbasi sanatının en belirgin iki özelliği¹²³ olur.

Abbâsî mimarisinin getirdiği yenilikler arasında şehircilik anlayışı vardır. Bağdat başta olmak üzere, yeni şehirleşmeler dinî mimariyi ve sivil mimariyi yeni bir yönde geliştirmiştir. Hârûnürreşid’in ünlü Bağdat’ından bugün bir şey kalmamıştır. Halife Mansur’un Bağdat şehri (762 – 766) daire şemalı ve dört ana girişli bir merkez olarak düşünülmüş, ortada saray ve cami, surlara doğru da mahalleler ve çarşılar yer almıştır.

Abbâsî devrinde en önemli mimari gelişmelerden biri yeni Samarra şehrinin kurulması olmuştur.¹²⁴ El-Mutasım zamanında Türkler için kurulan Samarra şehri (835) ve bu şehrin başkent olarak kullanılması ile etkiler açık ve net olarak, kendisini belli eder. Samarra şehrinin Türkler için kurulduğu ve inşasına Türklerden başkasının çalıştırılmadığı

¹¹⁷ Ulaş Töre Sivrioğlu, “Emevi Saray Tezyinatında Kullanılan Antik Figürler, a.g.e. s. 204

¹¹⁸ Can, Gün, s.105

¹¹⁹ Anadolu Üniversitesi, s.13

¹²⁰ Berkli, s.109

¹²¹ Anadolu Üniversitesi, s.13

¹²² Hicabi Gülgen, Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları Tarihi, Emin Yayınları, Bursa 2012, s.27

¹²³ Can ve Gün, s.105

¹²⁴ Anadolu Üniversitesi, s.13

düşünüldüğünde, Türk sanatının hemen bütün etkilerinin yoğun bir şekilde Samarra'da uygulanması normaldir.¹²⁵

Dinî ve sivil mimari alanında yepyeni bir anlayışın somut belgesi olan bu şehir 836 ile 883 arasında yeni mimari anlayışın geniş ölçüde uygulandığı bir merkez olmuştur.¹²⁶ Samarra şehrinde ortaya konulan sanat anlayışının, Arap sanatından farklı bir üslup anlayışının da olması, kısa zamanda tüm Abbasî Devleti yerleşimlerinde bu etkilerin ortaya konulması ile sonuçlanmıştır. Sadece Samarra'da değil diğer yerleşim yerlerinde de daha önce uygulaması olmayan mimari öğeler ve süsleme tarzları olan sivri kemerler, mimaride sırlı, sırsız tuğlalar ve eyvanlar kullanılmaya başlanır, ama en etkili örnekler Samarra'da görülür. Samarra'da ortaya çıkarılan eserlerden özellikle sivil, askeri ve dini yapıların süslemeleri, alçı kabartmaları, sütun ve sütun başlıkları sivri kemer ve eyvanları o güne kadar Arap dünyasında görünmeyen ve bilinmeyen bir biçim ve mana içermektedir. Bir diğer özellikte Samarra'nın yaklaşık yarım asır kullanıldıktan sonra, Abbasî yönetiminin¹²⁷ tekrar Bağdat'a dönülmüş¹²⁸ ve terk edilmiş olması orijinal Türk izlerinin hiç bozulmadan günümüze kadar gelebilmesidir.

Bu özellikleri ile Arap ve dolayısı ile İslam sanatında çok büyük bir yenilik oluştururlar. Samarra süslemelerinde karşımıza çıkan en dikkat çekici özelliklerinden birisi de meyilli yontma tekniğinde yapılmış süslemelerdir. Ne antik dünyada ne de o güne kadar İslam dünyasında karşılaşılmayan bu motiflerin ilk örnekleri, yine Orta Asya İskit ve Hun sanatları ve devamında da diğer Türk boyalarında oluşturulmuş sanat eserlerinde görülmektedir. Tamamen Samarra'ya gelen Türklerin oluşturduğu bu üslup devamında türlerle tüm İslam dünyasında tanınacak ve en güzel örneklerini de ahşap sanatlarında üretecektir. İslam dünyası için diğer bir yenilik de süsleme amaçlı kullanılan desen ve figürlerdir. Geometrik desenler yanında Orta Asya kıvrık dal üslubu ile stilize edilmiş çeşitli hayvan figürleri, İslam dünyası için yenilik olarak kabul edilmektedir.

Herzfeld'in Samarra'da üç üsluba ayırdığı ve literatüre Samarra a,b,c, üslupları olarak geçen bu süslemeler¹²⁹, soyut özellikler içermekte olup, tamamen Orta Asya karakterlidirler.¹³⁰ Bunlar;

¹²⁵ Berkli, s.109

¹²⁶ Anadolu Üniversitesi, s.13

¹²⁷ Berkli, s.109

¹²⁸ Can ve Gün, s.103

¹²⁹ Yetkin, s. 32

¹³⁰ Berkli, s.110



Resim-49. Samarra a Üslubu (Y.Berkli)

Samarra a üslubu: zeminin yoğun şekilde motiflerle bezendiği¹³¹ soyut karakterli ve derin kontörlü kıvrık dallar, geometrik sekizgen veya kare çerçeveler içinde yerleştirilmiştir. Kıvrık dalların uçları içe doğru kıvrılarak, hem altta hem de içte damla motifleri oluşturulmuştur.¹³² (Resim-49)

Samarra b üslubu: motiflerin tabii şekillerini kaybedip, sap ve yaprakların görülmediği¹³³ bu üslupta, helezonik kıvrımlardan oluşan sıkı bir süsleme özelliği görülür. Üsluplaşma çabaları belirgin bir şekilde hissedilir. Tomurcuklardan oluşan rozetler derin kesilmiş ve süslemeler sekizgen ve kare çerçeveler içinde alınmıştır.(Resim-50-51)

Samarra c üslubu: bu üslubun en önemli özelliği süslemelerin kenar konturlarının fazla derin olmaması ve tamamen soyut karakter göstermeleridir. Süslemeler kıvrık dal ve helezonik biçimlerden oluşmuş bir şekilde diyagonal bir şekilde sıralanırlar. Üslubun bir diğer önemli özelliği de süslemeleri çerçeveleyen kare veya sekizgenlere yer verilmeyişidir.

¹³¹ Can ve Gün, s.104

¹³² Berkli, s.110

¹³³ Can ve Gün, s.104



Resim-50-51. Samarra b Üslubu (Y.Berkli)

C üslubunda teknik olarak, konturların eğri kesim tekniğinde yontuldukları görülür. İslam sanatında ilk kez görülen bu tekniğin, Altay yöresi eski Türk sanat eserlerinden Sammar'ya Türkler tarafından getirildiği ve buradan da Tolun oğlu Devleti yolu ile Mısır'a geçtiği batı bilim dünyasının da kabul ettiği bir gerçektir.¹³⁴ (Resim-52)



Resim-52. Samarra c Üslubu (Y.Berkli)

Türklerin Abbasi sanatına ve dolayısıyla İslam sanatına hediye ettiği bir diğer yenilik, mimaride sivri kemer kullanımıdır.¹³⁵ Diğer yenilikler ise Samarra üsluplarında görülen helezoniklerdir. Gerçekten de bu helezonik kıvrımlar, Orta Asya İskit ve Hun dönemi ve devamındaki Türk topluluklarında gördüğümüz kıvrık dal üslubundan başka bir şey değildir. İlerleyen dönemlerde gelişerek Rumi motifine dönüşen bu süslemeler daha da soyutlaşarak,

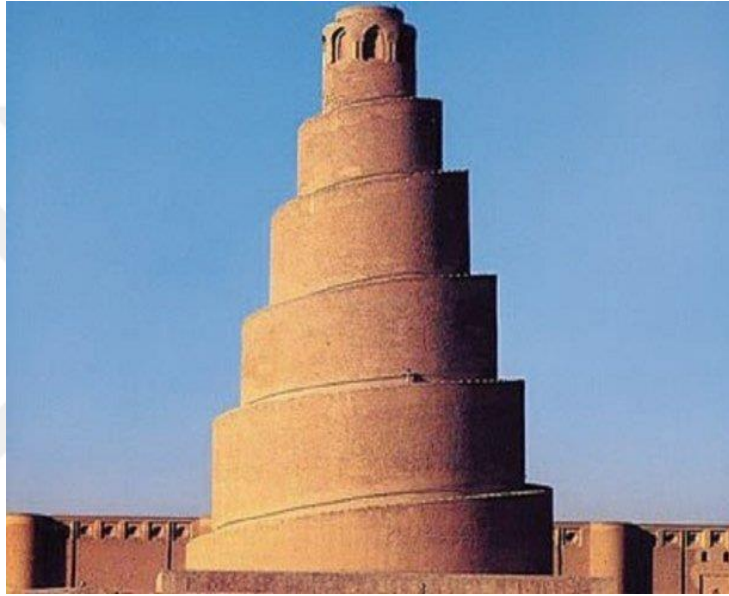
¹³⁴ Berkli, s.110-111

¹³⁵ Can ve Gün, s.105

İslam dünyasının en sevilen motiflerinden biri olacaktır.¹³⁶

Emevi ve Abbasi mimarisi malzeme, plan, form, yapısal unsurlar ve tezyinat bakımından karşılaştırıldığında aşağıdaki tespitleri yapmak mümkündür. Emevi ve Abbasi Dönemi yeni bir dinin dünya düzenine hâkim kılınması için yapılan fetih ve irşat seferlerinin bir müddet sonra zenginlik, şan ve güç ile birlikte iktidara dönüştürülmesinin en iyi gözlemlendiği dönemlerdir.

İslam dünyasında ilk yuvarlak-silindirik minareler Türklerin etkisi ile Abbasi Döneminde karşımıza çıkacaktır.(Resim-53)



Resim-53. Samarra El-Müvekkil Camii Minaresi (Y.Berkli)

Türk sanat ve medeniyeti ile dünya görüşünün İslam dünyasına net bir şekilde girdiği Abbasi Dönemi ile artık devlet yönetiminde kut anlayışının da İslami bir anlam kazanmasına zemin hazırlamıştır. Yöneticiler kendilerinin güçlerini ilahi kökene dayandırdıkları pagan kültür ve anlayışlarının yerini Allah'ın yeryüzündeki gölgesi veya halifesi anlamları ile sağlama almışlardır. Bu durum Orta Asya Türk inanışındaki Türk hakanlarının kut almaları ile kendilerini yeryüzünü yönetmekle görevli kabul etmelerinin İslami bir çerçevede yeniden anlamlandırılmasına neden olmuştur.

Abbasi döneminde Orta Asya etkilerinin en çok hissedildiği Samarra şehri, başta Uygur resim sanatı olmak üzere, sırlı tuğla, ahşap sanatlarında meyilli yontma ve yine Uygur sanatı etkisinde pişmiş topraktan heykeller ile hem Abbasi medeniyetine hem de Endülüs medeniyetine tesir etmiştir.(Resim.54)

¹³⁶ Berkli, s.114



Resim-54.Cevsak-ul Hakani Sarayı Duvar Resimleri-Samarra (S.K.Yetkin)

Abbasilerin Türk sanatı ve medeniyeti ile bu denli içli dışlı oluşları Kuzey Afrika üzerinden Fatımiler yolu ile Sicilya'ya etki edecek ve Sicilya'daki Norman krallarının saray ve kiliselerinde Uygur klasik evre üsluplarında resim ve heykeller yoğun olarak kullanılmasına zemin hazırlayacaktır.(Resim-55-56)



Resim-55-56. Cefalü Katedralindeki Uygur Klasik evre özelliklerinde iki resim Sicilya (Y.Berkli)

Türbe, İslam dünyasında sultanlar, saraya mensup kişiler, komutanlar, din liderleri ve ünlü kişiler için yapılan mezar anıtlardır. Emeviler zamanında yapılmış türbeye rastlanılmaması,¹³⁷ türbe mimarisinin gelişmesinin Orta Asya Türk sanat ve medeniyeti içerisinde Türklerin bu dünya ve öteki dünya görüşünün de İslam dünyasına etki etmesinin bir sonucu olarak karşımıza çıktığı düşünülebilir. Türklerin İslam dünyasına girmesiyle birlikte anıt mezar yapımı hızla gelişmiştir.¹³⁸ Bu türbe Abbasi halifesi El-Muntasır'ın annesi tarafından 862 yılında ölen oğlu için yaptırılan Kubbet-üs Süleybiye'dir.¹³⁹ Dicle'nin batı kıyısında küçük bir tepecik üzerinde yükselir. İç içe iki sekizgen ve ortadaki sivriltilmiş bir kubbe ile örtülüdür. Müstansır, Mu'tez ile Mühtedî burada gömülüdür.¹⁴⁰ Bundan sonra, Arap-İslam dünyasının ilk türbe yapıcıları Fatımilerdir.¹⁴¹ Fatımilerin Kuzey Afrika'dan sonra bir Türk devleti olan Mısır Tolunoğulları devletini ele geçirip, bu bölgedeki sanat ve mezar anıtlarını tanıyıp benimsemeleri ile Fatımilerde anıtsal mezar yapıları yoğunluk kazanacaktır.

Emevi ve Abbasi devlet merkezlerini muhtevi bölgelerin coğrafi ve jeolojik yapıları ile her iki bölgede oluşmuş yapı gelenekleri gereği, Emevilerde yapı malzemesi olarak daha çok taş ve mermer kullanılırken, Abbasi yapılarında kerpiç ve tuğla hatta mina denilen ve İslam Medeniyetinde ilk kez Samarra'da kullanılan sırlı mozaikler¹⁴² kullanılmıştır. Bu nedenledir ki Emevi eserleri büyük oranda günümüze kadar sağlam bir şekilde ulaşabilmişken, daha sonra yapılmış olmalarında rağmen Abbasî eserlerinin önemli bir kısmı ya harabe halinde bize ulaşabilmiş ya da tamamen yok olmuşlardır.

2.3. FATİMİLER

Bu etkiler sadece İslam dünyası ile sınırlı kalmamış bir yandan da Çin sanatına "Türkistan ekolü" olarak etki etmiştir. Bu etkilerin neler oluşunu gösteren materyaller yok edilmek istense de yapılan kazılar ve araştırmalarla yeni örnekler gün yüzüne çıkarılmıştır. Orta Asya Uygur-Türk resim üslubunun etkisi sadece Çin, Ön Asya ve Orta Doğu ile sınırlı kalmamıştır. Tekstil sanatlarında olduğu gibi, Fatımiler eliyle IX. Yüzyılda Sicilya'ya aktarılarak, 1154'de yapılan Capella Palatina duvar resimlerine ve İtalya'daki Cefalü Katedrali tavan resimlerinde de karşımıza çıkar.

¹³⁷ Yetkin, s.71

¹³⁸ Hicabi Gülgen, Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları Tarihi, s.27

¹³⁹ Yetkin, s.71

¹⁴⁰ Anadolu Üniversitesi, s.13

¹⁴¹ Yetkin, s. 17

¹⁴² Yetkin, s. 31

Fatımilerin önce Kuzey Afrika'yı ele geçirmeleri ve ısrarla Endülüs üzerinde hâkim olma gayretleri başarıya ulaşmamış, bunun üzerine yönlerini Orta Doğu'ya yani Abbasilere çevirmek zorunda kalmışlardır. Fatımiler önce Bugünkü Mısır yani Fustat'ı ele geçirerek orada hâkim olan Türk Tolunoğlu Devletini ortadan kaldırdılar. Bunun sonucu Tolunoğlu idaresinde bulunan Orta Asya'dan gelmiş pek çok sanatkâr ve askeri sınıfı bünyelerine alarak başta Kuzey Afrika-Fas olmak üzere hâkimiyetleri altındaki bölgelerde bunları görevlendirerek Orta Asya Avrasya üslubunun İslam dünyasında iyice oturup gelişmesine zemin hazırladılar. Fatımilerin bilhassa Sicilya'daki Norman kralları ile yaptıkları evlilik bağları ile oluşturulan yakınlıklar sonucu, Sicilya'ya Fustat'tan gönderilen sanatçılar vasıtası ile Uygur üslubu resim örnekleri Hristiyan dünyasında da görülmeye¹⁴³ başlanacaktır. Türkistan Ekolü olarak bilim dünyasının kabul ettiği¹⁴⁴ bu üslup, araştırmacıların bir kısmı tarafından eldeki materyalleri yok etmek isteseler de¹⁴⁵ yapılan çalışmalarla yeni ve zengin örnekler gün yüzüne çıkarılmaya başlanmıştır. Etkilerin sadece plastik sanatlarla sınırlı kalmadığı, başta tekstil olmak üzere çeşitli sanat dallarında da Türkistan ekolünün Fatımiler yolu ile Sicilya üzerinden Avrupa ülkelerine aktarıldığı görülür¹⁴⁶. (Resim-55-56)

Bu resimlerde, badem göz, hafif şişkin yanak, yanaklarda zülüfler ve elinde kadeh tutan bağdaş kurmuş Türk oturuşu tiplerine ile kuvvetli Orta Asya ve Samarra etkileri kendisini göstermektedir.¹⁴⁷ Sarayın kalıntıları arasında fresklerden başka oymalar, boya ve altın yaldızla süslenmiş ahşap kaplama parçalarına, renkli cam mozaiklere ve lüster tekniği ile yapılmış çini kırıklarına da rastlanmıştır.¹⁴⁸

2.4. ENDÜLÜS EMEVİLERİ

711'de İspanya'ya geçen Müslümanlar burada 1492'ye kadar hüküm sürdüler. Bu süre içinde gelişen sanat üslupları çevreyi kuvvetle etkilemiş, Mağrip denilen Kuzey Afrika Endülüs adı verilen İspanya'da çeşitli sülâlelerin siyasî egemenlikleriyle sanat gelişmesini sürdürmüştür.¹⁴⁹

¹⁴³ Berkli, 117

¹⁴⁴ Wolfram, Eberhard, Çin'in Şimal Komşuları, (Çev; Nimet Uluğtürk), Ankara 1996, s.222

¹⁴⁵ Oktay Aslanapa, Türk Sanatı El Kitabı, İstanbul 1993. s. 195

¹⁴⁶ Rosamond E. Mack, Doğu Malı Batı Sanatı, İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı, Çev: (Çev: ali Özdamar, İstanbul 2005, s. 102,106,118 vd.

¹⁴⁷ Berkli, s.116-117

¹⁴⁸ Can ve Gün, s.111

¹⁴⁹ Anadolu Üniversitesi, s.14



Resim-57. Kurtuba Camii İspanya

Endülüs İslam sanatının en önemli eserleri Endülüs Emevileri döneminde meydana getirilmiştir. Şam (Roma ve Vizigot etkileri) bünyesinde eriterek yeni bir kimlik kazanmış olan Endülüs Emevi sanatı, ince bir zevkin ürünü seçkin ekserleriyle, kendisine has özellikler taşımaktadır. Son derece ihtişamlı bir görünüşe sahip sanat eserleri, Endülüs Emevi hükümdarlarının, özellikle de hilafetin ilanından sonra, güç ve zenginliklerinin bir göstergesi olarak ortaya konmuş hissi vermektedir. Endülüs Emevi sanatının öne çıkan özelliklerinden biri, süslemenin bolluğu ve kullanılan süs unsurlarının çeşitliliğidir. İslam süsleme sanatının temel unsurları olan bitkisel ve hendesi unsurlar ile yazı, taş mermer, pişmiş toprak, ahşap ve diğer pek çok malzeme üzerinde başarılı kompozisyonlarla uygulanmıştır.¹⁵⁰ Bütün Kuzey Afrika'da Kayrean Sîdî Ukbe Camii'nin modeli esas alınmış, dinî mimaride ve camilerde çeşitli şekillerde bu şema ve form uygulanmıştır.¹⁵¹ Ayrıca Elhamra Sarayı aslanlı avlu örneğinde olduğu gibi yer yer figüratif unsurlar ve heykel süslemeleri de yapılan anıtsal eserlerde sevilerek kullanılmıştır. Özellikle Endülüs Emevilerinin hem Abbasilere, hem de Avrupa medeniyetine kendini kabul ettirme gayreti, yapılan eserlerin muhteşemliğini öne çıkarmaktadır. Bu eserlerin büyüklüğü yanında eserlerdeki kullanılan süslemelerdeki ince işçilik ve zarafet, devletin ve yönetimin güç ve iktidarının topluma aktarılmasından başka bir şey değildir.

¹⁵⁰ Can ve Gün, s.101

¹⁵¹ Anadolu Üniversitesi, s.14



Resim-58. Elhamra Sarayı iç mekân İspanya. (Y.Berkli)

Kurtuba Camii; İspanya'nın Kurtuba şehrinde bulunan eser, İslam dünyasının en büyük camilerinden biridir.¹⁵² Endülüs'te 786'da I. Abdurrahman'ın başlattığı Kurtuba Camii, 990 yılına kadar üç kez genişletilmiştir(Resim-65). Avlunun kible tarafında, sütun ve kemerlere dayalı kapalı bir ana mekân şemasına sahip olan ilk yapı kibleye dik dokuz nefiyle Suriye geleneğini yaşatmıştır. Fakat son eklemelerle simetrisi bozulmuştur. Yüzlerce sütunla ve iki katlı kemerlerle bir ormanı andıran cami, içi, kırmızı tuğla ve beyaz taşın birlikte kullanılmasıyla değişik bir manzara gösterir. Bu camide at nalı kemerler ve sonraki eklemelerde dilimli kemerler de uygulanmıştır.¹⁵³ (Resim-57-58)

Cami, ihtiva ettiği çok sayıda sütunun ve kemer formlarındaki çeşitlilikle farklı bir görünüm sunmaktadır.¹⁵⁴(Resim-59) Burada mimari prensiplere aykırı görülen bir anlayışla, duvarlar yapının üst kısmında bırakılmıştır. Bu tarzdan, batı İslam dünyası sanatının dekor prensiplerinden biri çıkacaktır. Batı Hristiyan mimarisinde süslemeler hemen daima aşağı kısımlarda toplandığı halde, Müslüman İspanya'da, yapının aşağısında pek seyrek görülen dekor, yükselirken gelişip serpilmiştir.¹⁵⁵

¹⁵² Can ve Gün, s.102

¹⁵³ Anadolu Üniversitesi, s.14

¹⁵⁴ Can ve Gün, s.102

¹⁵⁵ Yetkin, s.26



Resim-59-Kurtuba Camii içi Çift katlı at nalı kemer sistemi. (Y. Berkli)

II. Hakem devrine ait olan bugünkü zengin süslemeli mihrap bölgesi, yan yana üç kubbe ile örtülüdür. Damarlı kubbeler zengin süslemeleriyle ve çevredeki dilimli, iki renkli kemerlerle at nalı biçimindeki mihrap nişinin bulunduğu bölgeye ayrı bir özellik kazandırmaktadır.¹⁵⁶

Mihrap ayaklarının yanlarındaki oyularak işlenmiş mermer panolar, kemerin etrafında, kemer köşeliklerinde yer alan altın parıltılı mozaikler göz kamaştırıcıdır. Hakemin yaptırdığı minber, İspanya Emevi sanatının en güzel eserlerinden biridir. Vezir İbn Amir tarafından genişletilmiştir. Caminin bu kısmı daha sade, beraber, altta at nalı, yukarıda yarı daire şeklindeki iki katlı kemerleri ile birlik sağlanmıştır.¹⁵⁷

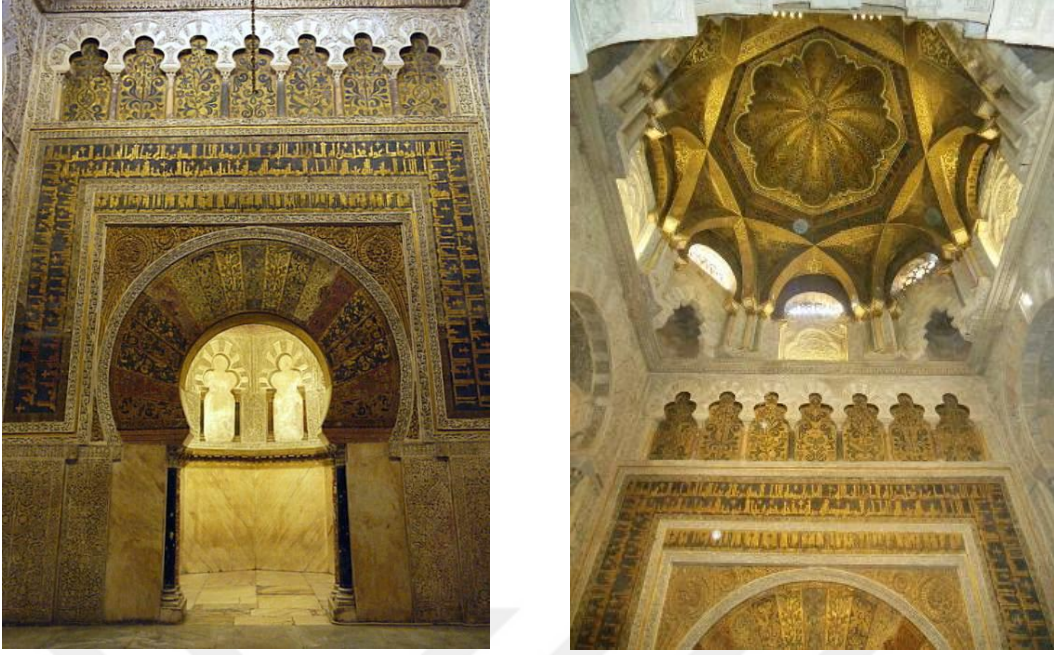
Batı İslâm sanatının en önemli ürünlerinden biri olarak görülen Kurtuba Camii'nin mimari unsurları ve süslemeleri yalnız Kuzey Afrika İslâm mimarisini değil, Avrupa ve Akdeniz mimarisini de etkilemiştir.¹⁵⁸ Tamamen taş malzemeden olan caminin önceleri düz ahşap olan örtüsü 1713-1723 yılları arasında kaldırılarak yerine beşik tonozlu örtü yerleştirilmiştir.¹⁵⁹ (Resim-60-61)

¹⁵⁶ Anadolu Üniversitesi, s.14

¹⁵⁷ Yetkin, s.27-28

¹⁵⁸ Anadolu Üniversitesi, s.14

¹⁵⁹ Can ve Gün, s.102



Resim-60-61. Kurtuba Camii. Mihrap ve mihrap önü kubbesi. (Y. Berkli)

Endülüs Emevileri'nin sivil mimari alanındaki en önemli eserlerinden biri Elhamra sarayıdır. Elhamra Sarayı, gerek süslemeleri ve gerekse avlusundaki aslan heykelli havuzu ile dikkat çekmektedir. Günümüzde İspanya Kralının yazlık resmi kabul salonu olarak kullandığı sarayın tüm yüzeyinin geometrik desenlerle süslendiği ve bu süsler arasındaki boşluklara "El Galib'ül Allah" yazılarının yerleştirildiği görülmektedir. Endülüs Emevileri, Abbasiler ile büyük bir rekabet içerisinde oldukları için Abbasi Sanat ve Medeniyetindeki gelişmeleri çok yakın takip ederek, Endülüs bölgesinde bu gelişmeleri kısa süre sonra uygulamışlardır. Endülüs Emevi Medeniyetinde tüm yüzeylerin süslemeye tabi tutularak hiç boş yer bırakılmaması, güç ve saltanatın görselleştirilmesi olarak dikkat çekmektedir.(Resim-62)



Resim-62. El Hamra Sarayı Aslanlı Avlu İspanya. (Y. Berkli)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MÜSLÜMAN TÜRK DEVLETLERİNDE İKTİDAR- SANAT İLİŞKİSİ

3.1. TOLUNOĞLU DEVLETİ

Samarra etkilerinin yoğun olarak kullanıldığı bir başka bölge de Mısır'dır.¹⁶⁰ Mısır'da ilk bağımsız Müslüman Türk devletinin kurucusu Tolunoğlu Ahmed, Sâmerrâ'da görevli bir Orta Asyalı Türk emirinin oğludur.¹⁶¹ Abbasilerin Buhara valisi Tolun'un oğlu Ahmet, delikanlılık günlerinde Samerra'daki Abbasi sarayında çok iyi eğitim görerek genç yaşında Mısır valiliğine tayin edildi¹⁶². Daha sonra Mısır'da (Fustat) bağımsız bir Türk devleti kuran Tolunoğlu'nun kendi adı ile anılan devleti 868-905 yılları arasında hüküm sürmüş,¹⁶³ gücü Suriye ve Filistin bölgelerine kadar uzanmıştır.



Resim-63. Tolunoğlu Camii Fustat (Mısır) (Y.Berkli)

¹⁶⁰ Berkli, s.118

¹⁶¹ Anadolu Üniversitesi, s.15

¹⁶² Çam, s. 226

¹⁶³ Berkli, s.118

Kendisinden sonra yerine geçen oğlu Humaraveyh'in 896 yılında ölümünden sonra, savurganlık ve dâhili isyanlar,¹⁶⁴ taht kavgaları nedeni ile 905 yılında Abbasiler tarafından ortadan kaldırılmıştır.¹⁶⁵ Otuz sene kadar hüküm süren Tolunoğlu Devleti zamanında imar faaliyetlerine büyük önem verilmiştir.¹⁶⁶

Tolunoğlu Döneminde Mısır, Samarra'dan sora Türk sanat ve üsluplarının yoğun olarak kullanıldığı ikinci bir merkez olarak görülür.¹⁶⁷ Kahire'den yüzyıl kadar önce el-Katayi adını verdiği şehri kuran Tolunoğlu Ahmed, sivri kemeri, süslemesi, gelenekleri ile Türk mimarisini de Mısır'a taşımıştır. Tolunoğlu Ahmed 868'de Mısır'a egemen olduktan sonra 870'te el-Katayi şehrini kurmuş, 873'te su kemeri ve hastahane yaptırmıştır.¹⁶⁸ Bunlar Katai şehrini süsleyen en önemli yapılardır¹⁶⁹. Kısa süren parlak bir devrin temsilcisi olan Tolunoğlu Camisi ise Mısır'ın İslâm devri anıtları içinde çok önemli bir yere sahiptir.¹⁷⁰ Mimarideki tüm özellikleri Tolunoğlu Camii'de görmek mümkündür(Resim-63). Bu etkilerin hepsini bir arada barındıran Tolunoğlu Camii,¹⁷¹ 876-879 yılları arasında yapılmış tuğla bir yapıdır. Tuğla geleneği ve Samerra a, b, c Üslupları olarak bilim alemince kabul edilen süsleme özelliklerinin de Sâmerâ yolu ile ve Türkler'le Orta Asya'dan Mısır'a gelmiştir¹⁷². Hatta bu süslemelerin bitkisel ağırlıklı olmalarına rağmen üsluplaştırılarak soyutlaştırıldığı görülür¹⁷³. Sivri kemerlerin kullanıldığı bu yapıda, köşeleri yuvarlatılmış pâyelerle avlunun kible yönünde beş paralel nef meydana getirilmiş, diğer yanlar iki nefle teşkilâtlandırılmıştır¹⁷⁴.

Tolunoğlu camiinin bir başka önemli özelliği, buradaki kullanılan sivri kemerlerin Fatımiler yolu ile Sicilya'ya geçerek tıpkı Uygur resim sanatında olduğu gibi Avrupa sanatına da etki etmiş olmasıdır. Roman sanatında ilk kez uygulanan sivri kemerler, daha sonra Gotik Dönemin vazgeçilmeyen bir mimari formu olarak Avrupa'daki pek çok Mimari eserde kullanılacaktır¹⁷⁵.

¹⁶⁴ Can ve Gün, s.115

¹⁶⁵ Berkli, s.118

¹⁶⁶ Can, Gün, s.115

¹⁶⁷ Berkli, s.118

¹⁶⁸ Anadolu Üniversitesi, s.15

¹⁶⁹ Can ve Gün, s.115

¹⁷⁰ Anadolu Üniversitesi, s.16

¹⁷¹ Berkli, s.118

¹⁷² Yetkin, s. 32

¹⁷³ Herzfeld, Ernest, *Def Wandschmuck der Bauten von Samarra* Berlin 1923 (Çev. Komisyon; İstanbul Üniv. Selçuklu Araştırmaları, 2011) s. 41

¹⁷⁴ Anadolu Üniversitesi, s.16

¹⁷⁵ Ekrem Akurgal "İslam Sanatında Türklerin Rolü", Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, C. II. S. 4, Ankara 1944, s. 532

3.2. KARAHANLI DEVLETİ

Asya'da Türk-İslâm mimarisinin ilk eserleri Karahanlılar devrinde ortaya çıkar. Karluklar ve onlara destek olan Çiğil ve Yağma Türkleri tarafından kurulan Asya'daki ilk Müslüman Türk devleti olan Karahanlılar¹⁷⁶, IX. y.y. ortalarından XIII. y.y. başlarına kadar hüküm sürmüşlerdir. Karluk Türklerinin yanında ve onlara destek olan Çiğil ve Yağma Türkleri tarafından Asya'da kurulan ilk İslam Türk devleti olan Karahanlılar IX. y.y. ortalarından, XIII. y.y. başlarına kadar (842-1212) hüküm sürmüşlerdir.¹⁷⁷

Uygurların yıkılmasından sonra, Bilge Kül Kadir Han tarafından Batı Türkistan'da kurulmuştur. Saltuk Buğra Han zamanında İslamiyet'i kabul etmişlerdir.¹⁷⁸ 960 yıllarında Müslüman olan Karahanlılar 999'da Buhara'yı alarak Sâmanoğulları Devleti'ne son vermişlerdir.¹⁷⁹ Bundan sonra Türkler büyük topluluklar halinde İslamiyet'e girmiş ve Orta Asya'da Müslüman Türk Devletleri tarihi başlamıştır.¹⁸⁰ Karahanlılar, doğuda yaşayan Uygurların oluşturduğu yüksek kültür ve uygarlık düzeyinden etkilense de, devleti meydana getirin çeşitli Türk boylarının asırlar içerisinde kazandıkları bilgi, kültür ve sanat faaliyetlerinin ortak bir şekilde eserler ürettiği bir devlet olmuştur.

Karahanlı Devletinin temelini oluşturan Karluklar, hızlı ve düzenli bir şekilde yerleşik yaşama geçerken, birçok inanlarının ve günlük yaşantılarını şehir yaşantısı ve kültürüne adapte etmeyi çok iyi başardılar. Uygurların Türk dili, edebiyatı ve sanatına getirdikleri yeni kazanımları da Karlukların devlet teşkilatının işleyişine büyük destek olmuştur. Karahanlı Devletinin dilinin ve yazısının Uygur biçiminde doğup gelişmesi ancak böyle bir Uygur etkisine bağlanabilirdi. Bu etkilerde X. Yüzyılda orta Asya'da Karlukların kurduğu şehirler, döneminin en önemli kültür, sanat ve ticaret merkezleriydi.¹⁸¹ Buna mukabil 1069 'da Boğra Han adına, Yusuf Has Hacıp tarafından manzum olarak, Kaşgar'da Uygur harfleri ile yazılan Kudatgu Bilig ile aynı zamanda Türk kültür tarihi bakımından çok önemli olan 1074'de Kaşgarlı Mahmut'un yazdığı, üç ciltlik Divanı Luğat al Türk gibi, Türk dili ve edebiyatının seçme eserleri, onlar zamanından kalmadır.¹⁸² Büyük İslam filozofu Farabi ve matematikçi Biruni¹⁸³ ve Türk büyüğü Hoca Ahmet Yesevi bu dönemde yaşamıştır.¹⁸⁴

¹⁷⁶ Ekber N. Necef, Karahanlılar, İstanbul 2005, s. 144

¹⁷⁷ Berkli, s.80

¹⁷⁸ Can ve Gün, s.132

¹⁷⁹ Anadolu Üniversitesi, s.18

¹⁸⁰ Gülgen, s.33

¹⁸¹ Berkli, s.80

¹⁸² Oktay Aslanapa, Türk Sanatı, Remzi kitabevi, İstanbul 2014, s. 27

¹⁸³ Gülgen, s.35

¹⁸⁴ Can ve Gün, s.132

Karahanlıların en büyük özelliği Müslümanlığın benimsenmesi ile bu devleti daha sonraları bambaşka bir yapıya kavuşturmuş ve devamında da Türk sanatındaki pek çok ilklerin ortaya çıkması ile sonuçlanmış¹⁸⁵ olmasıdır. Karahanlılar devri, kültür ve bilim alanında olduğu gibi, imar faaliyetleri bakımından da parlak bir geçmişi ifade etmektedir. İslami dönem Türk mimarisinin ilk örnekleri bu dönemde ortaya konmuştur.¹⁸⁶ Hatta bu dönem Türk sanatının çok önemli bir çağıdır. Bir yandan eski Türk sanatı ve bir yandan da İslam sanatı ve kültürü bir araya geliyordu. Karahanlılar devleti bu açıdan Türk sanatını pek çok özelliklerini İslami inanç içerisinde yeniden şekillendirerek yaşatıp yeni bir sentez oluşturan ilk Türk devleti¹⁸⁷ olma özelliğine sahipti.

Eski Türk sanatının İslam dini çerçevesinde oluşturulan mimari eserlerle birlikte oluşturulan armoni sayesinde, yeni bir biçim ve muhteva anlayışına sahip orijinal eserler ortaya çıkıyordu. Karahanlı kültürü hem Türk, hem de İslam temellerine dayanarak muhteşem bir kültür ve sanat anlayışı geliştiriyordu. Bu sadece sanat eserlerinde değil, ilmi çalışmalarda da kendini gösteriyor, akılcı bir yaklaşımla bilim adına olağan üstü eserler üretilerek dünyaya örnek olunuyordu.

Eski inanca ait dünya görüşü yani kut anlayışı, yeni inancın *i'lâ-yı kelimetullah* düşüncesi ile birleştirilmiş, bu birleşme büyük bir sıçramaya neden olarak yapılacak bütün işlerde universal bir anlayışın hâkim olduğu eserlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. İşte bu anlayışın bir sonucu olarak daha önce örneği olmayan eserler, Asya'dan dünyayı aydınlatan birer kandil gibi ışımaya başlamış ve daha sonraki Osmanlı sanatının da sağlam temelini oluşturmuştur. Karahanlı döneminde gelişen mimari tarz, gerçekten de asırlar sonra Mimar Sinan'ın, zirveye taşıyacağı mimari anlayışın özünü ve ilk örneklerini oluşturması bakımından çok önemlidir. Bilhassa dini yapılarda ortaya konulan ilk örnekler, Türk sanatının özgün eserler ortaya çıkarmadaki başarısının ve Sinan'ın ortaya koyduğu eserlerin beslendiği kaynağın ispatlarıdır.¹⁸⁸

Bu dönemin yapılarında görülen diğer özellikler ise, cephe mimarisinin son derece gelişmiş olmasıdır. Bu özelliğin büyük Selçuklular eliyle Anadolu'ya yani Anadolu Selçuklu yapılarına taşındığı bilinmektedir. Karahanlı yapılarında ön cephe, çeşitli biçimlerde kompozite edilmiş tuğla, pişmiş toprak ve alçı süslemeyle kaplıdır. En çok kullanılan süs unsurları tuğla ile dekore edilmiş köşe kuleleri, yazı şeridi, örgü ve geçme motifleri, kıvrık dal, rumi,

¹⁸⁵ Berkli, s.81

¹⁸⁶ Can ve Gün, s.132

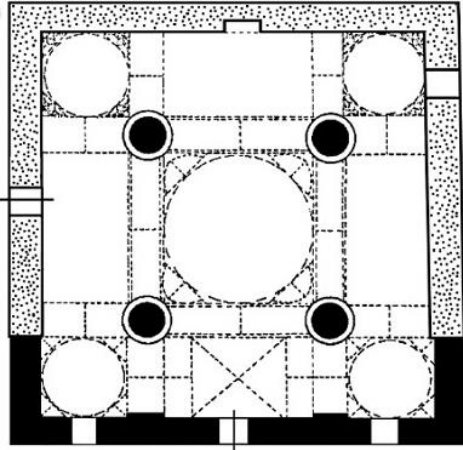
¹⁸⁷ Berkli, s.82

¹⁸⁸ Berkli, s. 82

kabartma halinde yıldız-haç motifleri ile geometrik bordürlerdir.¹⁸⁹

Karahanlı mimarisini incelerken dini mimaride geliştirilen plan anlayışı dikkat çekicidir.¹⁹⁰ Bu plan çerçevesinde Karahanlı camilerinden iki önemli örnek ise Anadolu Türk mimarisinde en olgun şekline kavuşacak olan “enine gelişmiş, mihrap önünde kubbeli cami” planıyla merkezi planlı cami formunun ilk örnekleri olarak ele alınabilecek plan olgunluğu gösteriyor. Kerpiç ve tuğlanın birlikte kullanıldığı Buhara yakınındaki Hazara Degaron Camii kare planlı bir yapıdır. Ortada tuğladan pâyelerin taşıdığı dört tuğla kemer, merkezî kubbeyi taşımaktadır. Köşelerde de birer kubbe yer alır. Aradaki boşluklar ise tonozlarla örtülmüştür.¹⁹¹

Türk sanatının mimarideki varmak istediği ve Sinan’la gerçekleştirdiği mekân genişliği, mekân yüksekliği ve mekân bütünlüğü, Türklerin kut ve kozmoloji anlayışının ifadesi olarak merkezi plan şemasında ilk kez bu yapıda şekillenmiştir(Resim-82). Hazara Degaron Camii plan olarak Mimar Sinan’ın Klasik dönemde yaptığı merkezi plan şemalı camii tiplerinin öncüsü olması bakımından önemlidir.(Resim-64) İçeride tuğlanın değişik dizin anlayışından oluşan süslemelerindeki sadelik, kemerlerdeki hafiflik, planındaki düzen Türk sanatının unutulmaz bir örneği olarak kendisini belli eder. Yapıya dıştan bakıldığında da yanlardan merkeze doğru bir kademelenmenin olduğu ve mekân yüksekliğinin ahenkli bir şekilde sağlanmak istendiği görülmektedir.¹⁹²



Resim-64.Hazara Degaron Camii (1040) Karahanlı. (Y. Berkli)

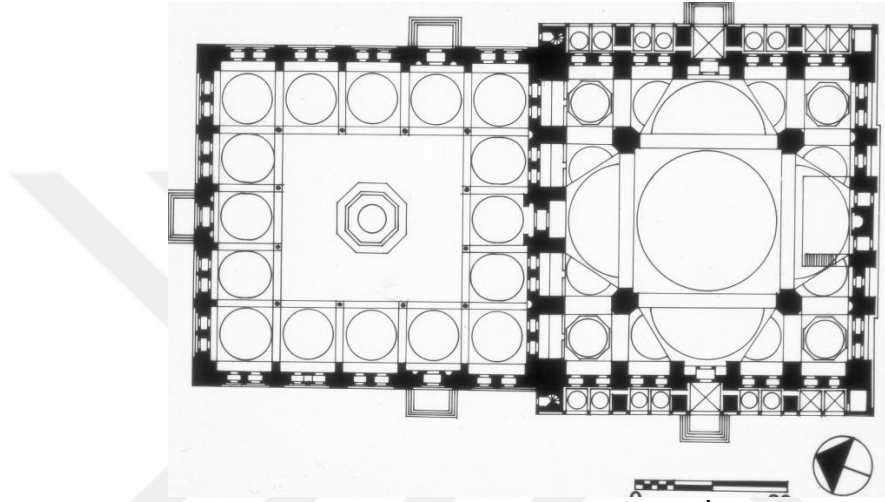
¹⁸⁹ Can ve Gün, s.133

¹⁹⁰ Berkli, s. 82

¹⁹¹ Anadolu Üniversitesi, s.19

¹⁹² Berkli, s. 83

Bu ilgi çekici XI. yüzyıl yapısının yanı sıra, eski Merv yakınında XI. yüzyıl sonu ile XII. yüzyıl başlarında¹⁹³ yapılan ve Karahanlı Dönemi'nin plan gelişimi açısından bir başka önemli eseri olan¹⁹⁴ Talhatan Baba Camii tamamen tuğladan yapılmış¹⁹⁵ olup mimarisi ve planı bakımından yine çok şaşırtıcı bir görünüştedir.¹⁹⁶ Caminin bu özellikleriyle Sinan'ın XVI. yüzyıl tek kubbeli mekân planı anlayışının ilk örneğidir. Osmanlı mimarisinde dönüm noktası olarak kabul edilen Edirne Üç Şerefeli Camii (1447) planı ile büyük benzerlik gösteren yapı, bu plan özelliği ile Türk sanatı için büyük önem arz eder.¹⁹⁷



Resim-65 Şehzade Camii Osmanlı Klasik Dönem-İstanbul. (E.H.Ayverdi)

Yine bu camide yapının cephesinde tuğlanın değişik dizinlerinden oluşturulan geometrik süslemeler, Karahanlı sanatının daha sonraki yapıları içinde karakteristik bir özellik olarak sevilerek kullanılacaktır. Cephede açılan nişler yapıyı hem hafifletmiş hem de cephede derinlik oluşturarak masifliği gidermiştir ki bu oda Türk sanatı için önemli bir gelişmenin başlangıcıdır.

Talhatan Baba Camii cephesinde yer alan iki rozet dikkat çekicidir(Resim-66). En eski örneklerini Hun Dönemi Pazırık halısından hatırladığımız ve hun gülü motifi olarak isimlendirilen bu motifin, burada kozmolojik anlamda kullanıldığı ifade edilmektedir.¹⁹⁸

¹⁹³ Anadolu Üniversitesi, s.19

¹⁹⁴ Berkli, s. 85

¹⁹⁵ Anadolu Üniversitesi, s.19

¹⁹⁶ Aslanapa, Türk Sanatı, s. 27

¹⁹⁷ Berkli, s. 85

¹⁹⁸ Berkli, s. 85



Resim-66.Talhatan Baba Camii Cephesinde Sivri Kemer yanlarındaki Rozetler¹⁹⁹

Ayrıca bu rozetlerin birer hükümdarlık alameti olabileceği, kün-ay anlayışının mimari eserlerde sanata dönüştürülerek anlamlarının toplum içinde görselleştirilmiş olabileceği de dikkate alınmalıdır. Çünkü mimaride ancak Türklerin İslam medeniyetine intikali ve ağırlığından sonra yapı cephelerinde literatürde sadece “rozet veya gül bezek” olarak isimlendirilen bu motiflerin gelişi güzel ortaya çıkması pek ilmi değildir. Özellikle Türk Sanatında kullanılan motif ve figürlerin mutlaka bir anlam ve sembol içerdiği düşünüldüğünde, buradaki rozetlerin de hükümdarlık alameti olarak giriş kapılarının sivri kemerlerinin yanına konulmuş olmaları daha mantıklıdır. Hatta bazı araştırmacıların bu rozetler için sadece hükümdarı değil Allah’ı, Hz. Peygamberi, Halifeleri dahi sembolize ettikleri hakkında düşünceleri dikkate şayandır. Bilhassa ilerleyen dönemlerde Şia-alevi inancında masum kabul edilen 12 imam anlayışının mimarideki sanatsal uygulamaları olarak karşımıza çıkan 12 köşeli rozetler, bu iddiaları doğrulamaktadır. (Resim-67)

Türk sanatının süratle soyutlaşma eğilimi, yöneticilerin kendilerini temsil eden sembol ve işaretleri de soyut anlatıma götürmüş ve böylece cepheye yerleştirilen bir veya iki rozetle bazen rozet sayıları 4 veya 6 ya çıkar ki bu halife ve ehli beyti de sembolize etmek amacı ile yapıldığı kabul edilir. Hükümdar yönetiminin gücünü semavi bir anlatımla bütünleştirmiş ve gücünün kaynağı olan İlahi makam ile kendisini somutlaştırmış olmaktadır.

Diğer Karahanlı camilerinden ilk haliyle günümüze ulaşan eser yoktur. Buhara’da Muğak Attari Camii’nin portal cephesi pişmiş toprak zengin süslemeler arasında çini

¹⁹⁹<https://www.google.com.tr/search?q=Karahanlı+Mimarisi&biw=1893&bih=982&tbm:> (Erişim Tarihi: 20.02.2018)

süslemenin de kullanıldığı erken bir örnektir.²⁰⁰ Muğak Attari Camii, XII. yüzyılda yapılmış eski bir Karahanlı Camiinin yerindedir. İçinde ilk camiden kalma, dört sütunun izleri belli olmakla beraber, orijinal planı anlaşılıyor.²⁰¹ Son şekliyle karaya yakın dikdörtgen formunda olup, altı sütunla iç sahna yarılmış olan harimi on iki küçük kubbeye örtülüdür.²⁰²



Resim-67 Bektaşî Babası, İstanbul, 19. yy. Yeşim Taşından yapılan Teslim Taşı, 12 dilimlidir.

12 İmam olarak yorumlanan bu dilimler, 12 takımyıldızı simgeler. Kozmolojik bir taşır ve eski Türk geleneklerinde “Yağmur Taşı” olarak bilinen “Cada Taşı” inancının devamıdır. Cada Taşı İngilizce Jade, yani Yeşim Taşı olarak bilinir. Birtakım büyü özelliklere sahip olduğu düşünülür. Binyıllardır Türk kavimleri bu Tılsımlı taşa sahip olmuştur. Meteorolojik olaylara hakim olduğu, Kar ve yağmur yağdırdığı, fırtına çıkardığı düşünülür.²⁰³

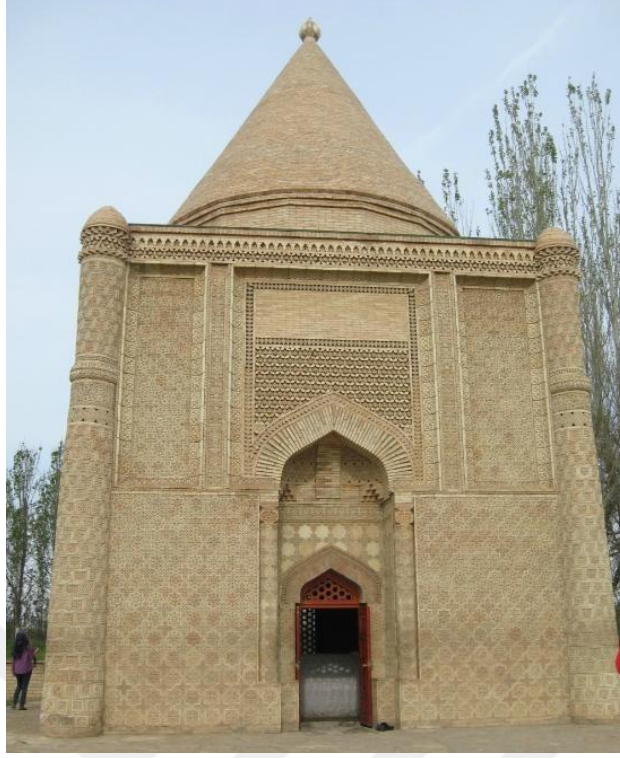
Karahanlıların hükümdar yani iktidar gücünü sanata dönüştürerek sembolleştirdiği en önemli sanatsal ifade biçimlerinden birisi de cephelere yerleştirilen çifte minare-çifte kuleler gelir. İslam mimarisinde ilk kez Karahanlılarda görülen cepheye çifte minare veya kule yerleştirme anlayışı, daha önceki İslam devletlerinde görülmez. Karahanlılarda ilk kez karşımıza çıkan bu uygulamanın ilk örneği de bir mezar anıtında ortaya konulur. Karahanlı hükümdarlarından Şems-ül Mülk Nasır Bin İbrahim’in eşi olan Ayşe Bibi için Talas şehrinde yapılan kare gövdeli mezar anıtının köşelerine yerleştirilen iki kule ile mimarı yapılarda artık cephelere çift kule-minare geleneği başlatılmış olacaktır(Resim-68).

²⁰⁰ Anadolu Üniversitesi, s.19

²⁰¹ Aslanapa, Türk Sanatı, s. 29

²⁰² Can ve Gün, s.136

²⁰³ Nuray Bilgili, <https://www.picoku.net/tag/teslimtasi0> (Erişim Tarihi;15.02.2018)



Resim-68. Ayşe Bibi anıt mezarı-Talas (Karahanlı Dönemi) (İ.Çeşmeli)

Daha sonra Karahanlı sivil mimarilerinde de anlam kazanarak ve sevilerek kullanılacak cephede iki minare geleneği, Büyük Selçuklu ve devamında Anadolu Selçukluları ile Anadolu'ya aktarılacaktır.

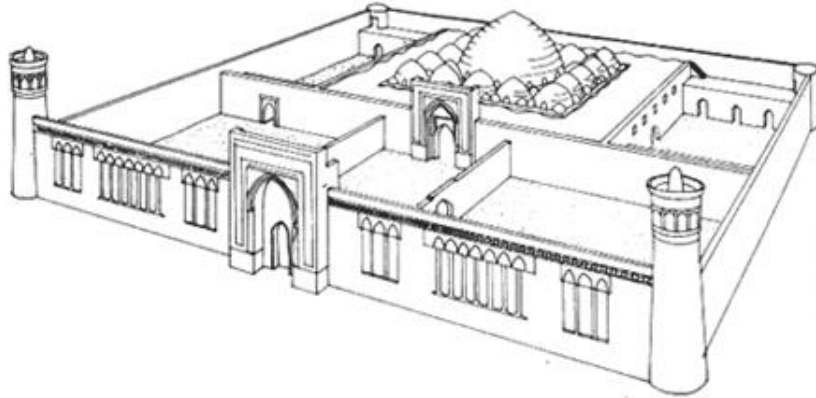


Resim-69. Chartres Katedrali ön cephesi (1193 ile 1250) Fransa²⁰⁴

²⁰⁴https://tr.wikipedia.org/wiki/Chartres_Katedrali: (Erişim Tarihi; 19.06.2018)

Özellikle Haçlı seferleri batılıların tanıyacağı bu uygulama Avrupa sanatında yine bir güç ve iktidar sembolü olarak kilise ve katedrallerin ön cephelerinde kullanılacaktır. Çan kulelerinden ziyade Gotik Dönemde kilisenin ve papalıkla birlikte krallığın bir sembolü gibi kullanılan bu kulelerin göğe doğru yükselen sivri uçları izleyenler üzerinde gerçekten etkileyici bir atmosfer oluşturmaktadır(Resim-69).

Sivil mimarinin en güzel örnekleri arasında yer alan ve devlet ile hükümdarın gücünün en iyi ifade edildiği alanlardan birisi belki de kanaatimizce en önemlisi olan kervansaraylarda da (Rıbatlar), bu anıtsallık ve gücün bir göstergesi olarak çifte kule-minare geleneğine uyacaktır. Kervansaraylarda aynı zamanda birer gözetleme kulesi vazifesi de gören kervansaraylar, yorgun ve korku ile yolculuk eden yolu ve tacirler üzerinde uzaktan ve yakından oluşturduğu silueti ile gerçekten bir emniyet ve ferahlık duygusu vermekteydi.(Resim-70-71)



Resim-70. Rıbat-ı Melik Kervansarayı Çizim.(İ.Çeşmeli)

Karahanlıların hiç şüphesiz güç ve iktidarlarının sergilendiği en önemli sanat eserleri kervansaraylardır. Ekonominin devletin geleceği için ne kadar önemli olduğunun farkında olan Karahanlılar, hem ticaretin getirdiği canlılık ve bu canlılığın piyasa ekonomisine olumlu etkisiyle sosyal ve müreffeh bir toplum oluşturmayı hedeflemişler, hem de ipek yolunun kontrolünü bu şekilde sağlayarak devletler arenasında siyasi ve stratejik üstünlük elde etmişlerdir.

Kaynaklarda Rıbat olarak geçen kervansaraylar, gerçekten dönemin sosyal devlet anlayışının diğer devletlerarasında ne kadar ileri olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Kervansarayları Karahanlılar, birer konak mesafede (yaklaşık18-24km) yaparak hem yol

emniyetini sağlama almışlar, hem de kervanların rahat ve huzur içerisinde bir yolculuk yapmalarını sağlamışlardır.

Karahanlıların ortaya koyduğu bu sistemle kervansarayların yapılış amacını 4 grupta toplayabiliriz.

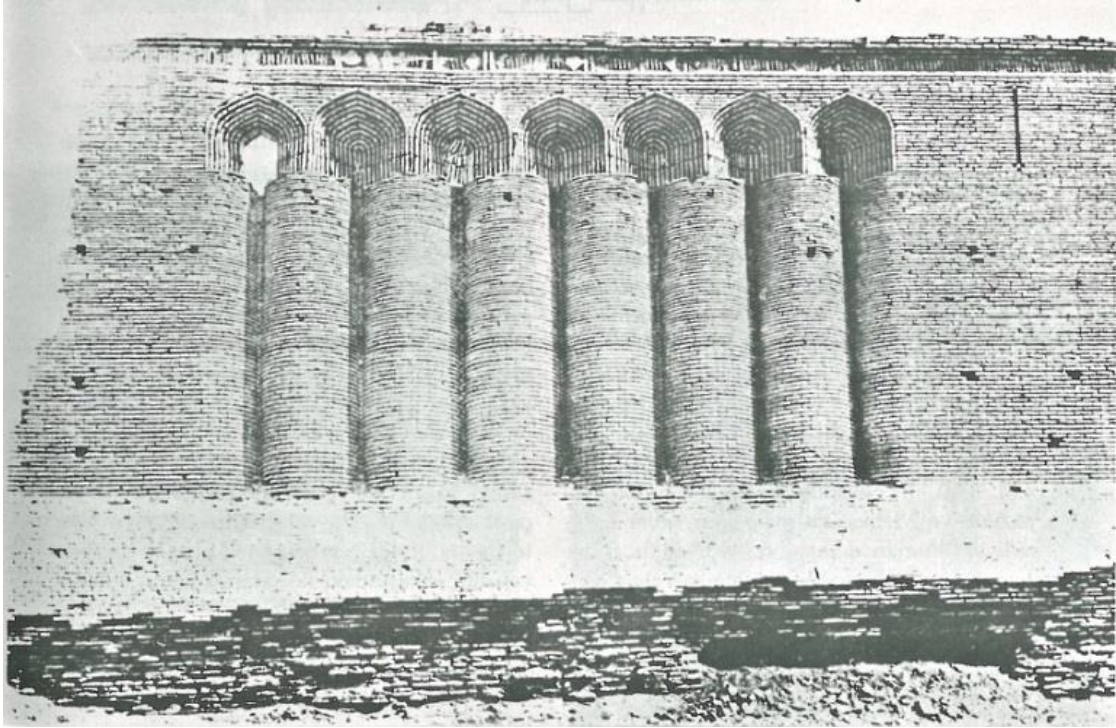
1. Siyasi Amaçlı
2. Dini Amaçlı
3. Askeri Amaçlı
4. Ekonomik amaçlı

Siyasi Amaçlı: Karahanlıların yaptırdığı kervansarayların siyasi amaçlarının temelinde, devletlerarası hukukun temsil edildiği, devletin gücünün, iktidarın ve hakanın adaletinin ve erkinin nasıl tecelli ettiği, en iyi bu kervansaraylarda hissediliyordu. Yolcuların güvenli ve huzur içerisinde alışveriş ve konaklamaları yanında, güvenli bir ticaret anlayışının tesis edilmesi ile hükümdara olan güven ortaya konuluyordu. Farklı millet ve devletlere mensup tacirlerin bu uygulamaları gittikleri başka coğrafyada başka ülke insanları ile paylaşmaları devlet ve hakanın güç ve kudretinin bir tezahürü ve yansıması olarak başka topluluklarda kabul görüyordu.

Dini amaçlı: Kervansaraylarda yolculara karşılıksız hizmet verildiği için, burada görev yapan görevlilerin genellikle tarikat mensubu olmalarına özen gösterilirdi. Çünkü gönüllülük esasına dayalı ve halka hizmeti “Hakk’a hizmet” olarak kabul eden tarikat felsefesi dil, din, ırk ayrımı yapmadan gelen misafirlere üç gün boyunca karşılıksız hizmet sunarak hem dini bakımdan nefis terbiyesi yaptıklarına inanıyorlar, hem de gelen gayri Müslim yolculara inandıkları İslam Dininin güzelliklerini yaşayarak anlatma fırsatı bularak bunların derinden etkilenmelerine neden oluyorlardı. Bu yüzden dönemin pek çok seyyahı bu kervansarayların güven, konfor ve temizliği yanında insani duyguların güzelliği hakkında pek çok övücü ifadeler kullanmışlardır. Hatta Bu güzellikler karşısında pek çok gayri Müslim yolcu veya tacirin bundan dolayı İslam Dini seçtikleri ifade edilmiştir.



Resim-71. Ribat- Melik Kervansarı (1078-1079) Buhara-Semerkant Yolu Özbekistan²⁰⁵



Resim-72 Ribat-ı Melik'in gofralı (Yarım silindir) cephesinden bir görüntü (Restorasyon öncesi) Yarım silindirlerle elde edilen dış büyüklük üstte iç içe geçmiş kademeli sivri kemerlerle oluşturulan derinlik ile yüzeyde bir zıtlık oluşturarak çok zengin bir ışık gölge konsantrasyonu elde edilmiştir. Bu kademeli sivri kemerler daha sonra haçlı seferleri ile Avrupa'ya aktarılacak ve Gotik Dönem yapılarının cephe düzenlemesinde en önemli ayırt edici unsurlardan birisini oluşturacaktır. (C.E.Arseven)

²⁰⁵ <https://okuryazarim.com/ribat-i-serif-kervansarayi>. (Erişim Tarihi; 07.04.2018)

3.3. GAZNELİ DEVLETİ

Samanoğulları devletinde ordu komutanı olan Memluk Türklerinden Alp Tekin'in Gazne şehrini başkent yapıp yönetimi ele almasıyla kurulan Gazne Devleti (961-1186) Maveraünnehir,²⁰⁶ olmak üzere kısa bir süre sonra Doğu İran, Horasan, Afganistan ve Kuzey Hindistan'a hâkim olmuşlardır.²⁰⁷ 998'de yerine geçen oğlu Sultan Mahmut, 17 sefer sonunda bütün kuzey Hindistan'ı fethederek Türkler idaresinde Müslümanlaştırmıştır.²⁰⁸ Gazneliler'de hükümdar sülalesi, yönetici kadro ve komutanlar Türk olmakla birlikte, halk ve ordu içinde İranlı, Hintli ve Afganlılar da bulunmaktaydı.²⁰⁹ Sultan Mahmut'tan sonra oğlu Mesud 1040 yılında, Selçuklulara yenilerek Afganistan ve Hindistan dışındaki ülkelerinin kaybetmiştir. Bundan sonra Gazneliler Devleti 1191 yılına kadar Selçuklulara bağlı kalarak devam etmiştir.²¹⁰ Daha sonra ise Afganistan yerlileri olan Gurlular tarafından tarih sahnesinden silinmişlerdir.²¹¹ Gazne küçük önemsiz bir şehirken, Gaznelilerin elinde, Asya'nın en büyük kültür merkezlerinden biri haline gelmiş, Sultan Mahmut, medreseler, kütüphaneler kurmuş, âlimleri sarayında toplamıştır.²¹² Ünlü bilgin el-Biruni, tarihçi Beyhâki ve Şehname müellifi Firdevs'i bu dönemde yaşamışlardır.²¹³

Karahanlı'larla başlayan Türk Cami mimarisinin gelişiminin Gazneli'ler de devam ettiği görülmektedir.²¹⁴ Arûs-i Felek Camii kaynak bilgilerine göre XI. yüzyıl başında ağaç direkler üzerine zengin süslemeli düz çatılı bir yapı olarak yapılmıştır.²¹⁵ Sultan Mahmut'un Gazne'de yaptırdığı muhteşem Arus-ül Felek Camii, Hindistan'dan getirilen ağaç direkler üzerine çatı ile örtülü²¹⁶ olup, dönemin önlü tarihçisi Utbi'nin verdiği bilgiler ışığında kırmızı ve lacivert taşının da kullanıldığı çok zengin süslemeleriyle gözleri kamaştıran oldukça görkemli bir yapıdır. Ahşap direkli ve ahşap düz çatısı ile Anadolu'daki ağaç direkli camileri hatırlatan ve bu plan tipinin ilk örneği olan²¹⁷ camiden hiçbir iz kalmamış olup²¹⁸ daha sonra Anadolu Selçuklularının "ağaç direkli" camilerinde kalem işi, çini mozaik gibi değişik malzemelerle benzer özelliklere rastlayacağız.²¹⁹ Caminin mihrap duvarındaki renkli

²⁰⁶ Gülgen, s.38

²⁰⁷ Can ve Gün, s.139

²⁰⁸ Aslanapa, s. 43

²⁰⁹ Can ve Gün, s.139

²¹⁰ Aslanapa, s. 43

²¹¹ Can ve Gün, s.139

²¹² Aslanapa, s. 43

²¹³ Can ve Gün, s.139

²¹⁴ Can ve Gün, s.139

²¹⁵ Anadolu Üniversitesi, s.20

²¹⁶ Aslanapa, s. 43

²¹⁷ Berkli, s. 91

²¹⁸ Can ve Gün, s.139

²¹⁹ Anadolu Üniversitesi, s.20

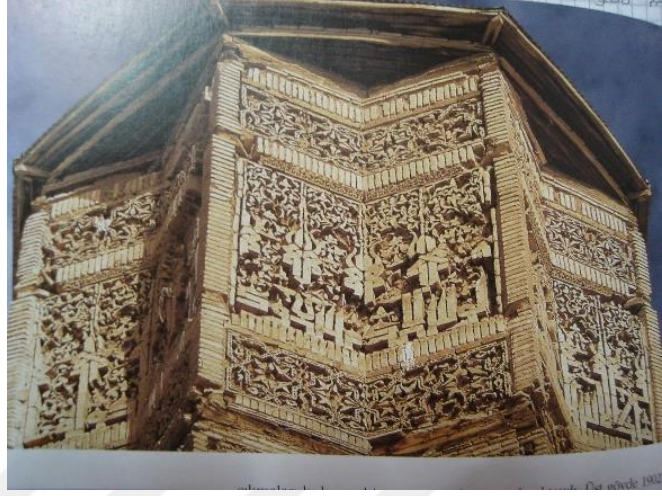
süslemeleri ile ahşap direkli plan özelliğinin hemen aynısının Selçuklu ve beylikler Dönemi'nde de uygulanması Türk sanatının kesintisiz devamından başka bir şey değildir. Uzak coğrafyalarda, zengin medeniyetlerin yanında veya üzerinde kurulsun da Türk Sanatı, aynı kaynaktan beslendiği müddetçe, herhangi bir sıkıntıya düşmeden, kendisini sürekli yenilediği görülmektedir. Bu yenilik, kökten kopmadan ve başka sanatların da körü körüne taklidine düşmeden, kendi bünyesine uygun hale getirerek yani aslına uygun gerçekleştirilmiştir. Hindistan, İran ve Anadolu'da Türk sanatının yok olmadan yeni orijinal eserler üreterek dünya mirasına sokması, Orta Asya'da ortaya çıkıp gelişen, bu zengin ve köklü gelenekle, sıkı sıkıya irtibatlı olması sayesinde mümkün olabilmektedir. Yoksa bu kadar uzak ve farklı yerlerde aynı sanat üsluplarının görülmesi mümkün olamaz, o bölgenin sanat ve üslubu arasında yok olurlardı²²⁰.

Karahanlı Dönemi gofralı cephe geleneğinin bir etkisi olarak kümbet ve kubbe dış örtüsünde de sevilerek denenecektir. Her iki minarede de, tuğladan panolar halinde yerleştirilmiş süslemeler yer almaktadır²²¹. (Resim-73-74) Minareler önceleri Sultan Mesud'un zafer kuleleri olarak düşünülmüş, fakat uçaktan alınan fotoğraflarla bunları kalıntıları görülen camilere ait minareler oldukları anlaşılmıştır.

Sultan Mesut'un Hindistan'a yaptığı başarılı seferlerin anısına yapılan bu minareler, gerçekten de Gazneli Devletinin güç ve ihtişamını nitelemektedir. Yine Gazneli sultan Mahmut'un yaptırdığı Arus'ul Felek Sarayı'nda Sultan Mahmut, sarayının duvarlarını resim ve rölyeflerle süsletmiştir. Konuları daha çok Sultan Mahmut'un kahramanlıkları üzerine kurgulu bu düzenlemeler, aynı zamanda hükümdarın güç ve iktidarının görselleştirilmiş bir halidir. Özellikle elçiler divanının süslemelerinde Sultanın savaşlarda yenmiş olduğu düşmanlarının tasvir edilmesi bir mesaj niteliğindedir. Bu uygulamaların erken İslam Döneminde Emevi saraylarında da karşımıza çıkması, Antik dönemden beri yöneticilerin güç gösterme ve hem rakiplerini hem de kendi tebaalarını bu güç karşısında boyun eğdirme siyasetinin bir parçasıdır. Burada hem verilen mesajın şahıs veya kitleler üzerinde psikolojik etkisi öne çıkarılmakta, hem de sanatın gizemli ifadesinin etkisinden faydalanılarak amaca ulaşılmaktadır.

²²⁰ Berkli, s. 91-92

²²¹ Berkli, s. 94



Resim-73-74. Gazneli Sultan Mesut III Minaresi-1115 Kitabe ve Süslemeden Detay²²²

3.4. BÜYÜK SELÇUKLU DEVLETİ

Büyük Selçuklular, kendilerinden önceki Türk devletlerinin devlet anlayışına uygun olarak devlet yönetiminde kut anlayışının tecellisi olarak, açların doyurulması, çıplakların giydirilmesi ve İnsanlara adalet ulaştırılması amacını güderek, bu kut anlayışını gerçekleştirmekle kendilerini görevli saymışlardır. Bu görevin İslam öncesi dönemde Tengri, İslami dönemde ise Allah tarafından kendilerine verilen ilahi bir görev olarak kabul ettikleri için yapılan sanat eserlerinde sosyal dokunun ve anlayışının iktidar anlayışının önüne geçtiği görülür. Bu yüzden daha çok yapılan sanat eserlerinde sembollerin öne çıktığı ve iktidar gücünün kaynaklarının ve dayandığı noktaları sembollerle ifade etmekle yetinmişlerdir. Aslında sanatın zirvesi sayılan sembollerle ifade etme ve soyutlama batı dünyasında ancak 19. Yüzyıldan itibaren anlam kazandığı bir yaklaşım olacaktır.

Büyük Selçuklularda ve İlk Türk-İslam devletlerinde en fazla yetişme gösteren sanat dalı mimari olmuştur. Cami, türbe, kervansaray, medrese, hastane, kale, sur gibi birçok mimari yapı meydana getirilmiştir. Büyük Selçuklular dönemine ait Diyarbakır Ulu Cami, Nişabur, Tus ve Bağdat'taki medreseler. Rey'deki Tuğrul Bey, Mev'deki Sultan Sencer ve Tus'taki İmam Gazali türbeleri önemli eserleridir.

²²² <https://SanatinYolculugu/photos/a.17>. (Erişim Tarihi; 11.19.2017)

Mimari eserlerde dıştan sivri külahlı, içten yuvarlak kubbeli kümbetler sadelik içerisinde anıtsallığın zirvesini oluşturacaktır. Özellikle giriş kapısının iki yanında yer alan rozetler, saltanatın ve hükümdarlığın, ilahi kaynaklı oluşunun soyut bir göstergesi olarak karşımıza çıkacaktır. Yine ilk örneğini bir mezar anıtında karşımıza çıkan çifte minare geleneği bu iktidarın kutsallığına bir işaret yanında ölüm sonrası hayatla bu dünya saltanatının ilişkisini öne çıkarması bakımından da önemlidir. (Resim-.68)

Büyük Selçuklularda, yapıların iç ve dış yüzeyleri alçı, mermer tozu ve kireç karışımından yapılan bir harçtan elde edilen süslemelerle kaplanırdı. Selçuklular mimariden başka süsleme sanatı, halıcılık, çinicilik, minyatür, hat sanatı ve seramik gibi dallarda da gelişmiştir. Bu sanatlar özellikle cami, medrese, türbe gibi yapıların süslenmesi sırasında kullanılmıştır²²³.

Büyük Selçuklular, kendilerinden önce var olan medreselerde öğretimi sürdürdüler, ama bununla yetinmediler. Vezir Nizamülmülk'ün öncülüğünde ve onun adını taşıyan yeni medreseler kurdular. Nizamiye medreselerinin ilki 1067'de Bağdat'ta açıldı. Daha sonra İsfahan, Rey, Merv(Selçukluların başkenti), Belh, Herat, Basra, Musul gibi kentlerde yeni Nizamiye medreseleri kuruldu. Medrese sisteminde programlı ve belli bir yöneme dayanan eğitim ilk kez bu medreselerde verildi. Medreselerde din konularının yanı sıra matematik, felsefe, dil ve edebiyat gibi dersler de okutuluyordu ve medreselerde zengin kitaplıklar vardı. Medreselerin dışında da ülkenin çeşitli yerlerinde kurulmuş kitaplıklar bulunuyordu. Melikşah döneminde önce İsfahan'da, sonra Bağdat'ta birer gözlemevi kuruldu. Büyük Selçuklular Arapçayı din ve bilim dili, Farsçayı edebiyat ve devlet dili, Türkçeyi ise saray ve orduda günlük konuşma dili olarak kullanıyorlardı.

Büyük Selçuklular, var olan kentleri bayındır hale getirirken yeni kentler de kurdular. Ülkenin pek çok yerinde yeni kurumlar ve yapılar inşa ettiler. Bunlar cami, medrese, kervansaray, hastane, köprü, çeşme, imaret, han, hamam, türbe ve kümbet gibi yapılarıdır.

Büyük Selçuklular, ince ve uzun minarelerle cami mimarisine yeni bir anlayış getirdiler. İsfahan'daki Mescid-i Cuma bu anlayışla yapılmış en eski örnektir. Büyük Selçuklu anıtmezarları olan kümbetler de yaygın mimari yapılarıdır. Kümbetler içten kubbe, dıştan ise piramit ya da konik bir çatıyla örtülüyordu. Dört köşeli, çok köşeli ya da yuvarlak formdaki Büyük Selçuklu kümbetleri genellikle iki katlı olarak yapılıyordu. Bu kümbetlerin alt kat

²²³ <http://www.wikisitesi.com/buyuk-selcuklu>. (Erişim Tarihi; 19.09.2017)

mezar, üst kat ise mescit olarak kullanılıyordu²²⁴.

İşte bu anıt mezarlar köklerini eski Türk inanç sisteminden alan kutsal mezar anlayışından alıyordu. Çünkü Hükümdar Tengri'den kut alan bir kişi olup yarı kutsal kabul edilirdi. (Resim-76-77)

Büyük Selçuklu Medeniyetinde temelleri Karahanlılarda atılan çifte kule-minare geleneği dini ve sivil yapılarda anıtsallığın ve iktidar gücünün en önemli sembollerinden biri olarak gelişmesini sürdürecektir ve devamında bu gelişimi Anadolu'ya aktararak Anadolu Selçuklu Medeniyetinde zirveye taşınmasının yolunu açacaktır.(Resim-889 Çifte minare, mimari yapıda tıpkı Karahanlılarda olduğu gibi devletin ve eseri yaptıran yöneticinin güç ve ihtişamının bir göstergesi olarak, mimari eserlerin en önemli anıtsallık göstergesi olacaktır. Bu gösterge ilerleyen dönemlerde özellikle Osmanlı Medeniyetinde kubbe ile anlam kazanacak ve hem eski Türk inanç sisteminde kozmik anlayışın bir tezahürü hem de dünya yönetim erkinin bir görsel anlatımı olacaktır. İsfahan Mescid-i Cuması cephesinde yer alan çifte minare, ilerleyen dönemlerde cephe süslemesine eklenen mavi beyaz renkli sır tekniğindeki çinileri ile gerçekten Büyük Selçuklunun en güçlü ve kudretli dönemi olan Sultan Melikşah'ın güç, kuvvet ve iktidarının boyutlarını nesiller sonrasına aktaran önemli bir haberci konumundadır. Minareler her ne kadar yapıya göre kısa tutulsa da dönem için yapı ile bir bütünlük sağlaması açısından dengeli bir görünüm sergiler. Çifte minare yaratıcı-hükümdar, Hz. Allah-Hz. Muhammed, Hükümdar ve Hükümdarın eşi, güneşin doğduğu yerden battığı yere kadar iktidar ve hükümlanlığın güç ve etkisi gibi anlamlar kazandığı gibi kanaatimizce Türk inanç sisteminde çok derin anlamları olan kün-ay(güneş-ay) ikonografisinin farklı bir göstergesi de olabilir²²⁵. Çünkü kün-ay ikonografisi Türk sanatında köklerini İslami dönem öncesinden alan kut anlayışı ile anlam derinliğine ulaşan ve hükümdar ile eşinin yanında Gök Tengri ile birlikte hükümdarı da sembolize edebilmekteydi. “*Gök Tengri’de kut bulan Türk kağanlarından Kök Türk kağanının güneşe benzetilmesi*”²²⁶ İlerleyen dönemlerde Gök-Türk kağanlık dönemi mezar taşlarında yoğun olarak kullanılan bir motif olacaktır. Ay ise “Hun döneminden beri dişiliği, anneliği ve kraliçeyi²²⁷ yani hakanın eşini simgelerdi. Tengri inancının çok eskiye dayanan kökleri²²⁸ ve bu inanışın hâkim olduğu bütün Orta Asya Türk topluluklarında kabul gören bu inanışın, İslami dönemde bu derin

²²⁴ Roux, Jean Paul Türklerin Tarihi (Historie des Turks) İstanbul 1984 s.215

²²⁵ Emel Esin, Türk Sanatında İkonografik Motifler, İstanbul 2004, s. 59-137

²²⁶ Esin, Türk Sanatında İkonografik Motifler, s. 75

²²⁷ Esin, Türk Sanatında İkonografik Motifler, s. 65

²²⁸ İsmail Taş, Türk Düşüncesinde Kozmogoni-Kozmoloji, Kömen Yay:, Konya 2011, s. 51-52

anlamli ikonografik semboller, İslam inancının hoş görüsü yanında, İslam'ın evrensel bakış açısı ile de örtüşmesinden dolayı²²⁹, İslami anlamlar ile zenginleştirilmiş astral motifler olarak²³⁰ İslami sembollere dönüştürülmüştür.

Türk dünyasında hakan ve sülalesi ile beraber bazen devlet büyüklerinin ve önemli kişilerin, kendilerini gökle irtibatlandırmalarından dolayı astral işaretleri, hükümdarlığın bir sembolü ve alameti olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu anlayışın köklerinin çok eski olduğu Oğuz Kağan destanından anlaşılmaktadır. Oğuz Kağan'ın yapmış olduğu kozmik- astral evlilikler ve bu evliliklerden olan çocuklarına ay, gün ve yıldız isimlerinin verilmesi²³¹, Türklerin tabiat ve kozmik dünya ile bağlantılarının ne kadar güçlü olduğunun da bir göstergesidir. Bu semboller arasına gökle irtibatı sağlayacak, ulaşılması ve elde edilmesi güç olan çeşitli hayvanlarda-mesela kartal-eklenerek, gökyüzü-yeryüzü hâkimiyeti arasındaki ilişki sağlam bir şekilde oluşturulmuştur. İşte Karahanlılardan başlayarak Orta Asya'da, Anadolu'da, Selçuklu, beylikler ve Osmanlı döneminde, hükümdar ve önemli kişilerin yaptırdıkları eserlerde, astral motiflere ve aslan, kartal gibi ele geçmesi zor olan hayvan sembollerine yoğun ilgi gösterilmesinin sebebi budur. Çünkü hakanın İslam öncesi dönemde "Gök Tengri'de Kut bulma anlayışı"²³², İslami dönemde terk edilmemiş, "Allah'ın yeryüzünü yönetmekle görevli kıldığı halifesi" anlayışında devam ettirilmiştir.

İsfahan'daki Mescid-i Cuma, Melikşah adına, Nizamül Mülk tarafından 1080 yılında yapılmıştır. (Resim-75) Selçuklu mimarisinde dört eyvanlı cami tipinin ilk örneğidir. Dört eyvan şeması, avlulu yapılarda kullanıldığı ilk Uygur dönemi tapınaklarından, Karahanlı ve devamındaki Tüm Türk devletlerine kadar, kozmolojik dört kutsal yön kavramının²³³ ifade edildiği en önemli ve sevilen mimari tarz olmuştur.

²²⁹ İslami yönetim anlayışında devleti yöneten halife veya hükümdar, Allah'ın yeryüzünde adaletini gerçekleştiren bir temsilcisi gibi anlaşılmasından dolayı, eski Türk inancında Gök Tengri 'den kut alan hükümdarında Gök-Tengri'nin bir temsilcisi gibi görülmesi inancı ile örtüşmüş ve bu inanç İslami yönetimlerde de kabul edilen bir anlayışın temelini oluşturmuştur.

²³⁰ Emel Esin, Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu, İstanbul 2006, s. 232

²³¹ İsmail Taş, s. 208

²³² İsmail Taş, s. 66

²³³ Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı, s. 247



Resim-75. İsfahan Mescid-i Cuması Büyük Selçuklu dönemi-İsfahan-İran²³⁴

Büyük Selçuklu dönemi mimari eserlerinde de sevilerek kullanılan bu motif, hükümdarlık alameti olduğu gibi hükümdar ve eşini, Allah ve Hz. Muhammed'i ve dört halifeyi de sembolize ettiğine dair ifadeler, sanat tarihçiler arasında önemli bir tartışma konusudur. Bize göre de eski inancın bir devamı olan ve kozmik anlamları ile de düşünülmesi gereken bu motifler, zaman zaman yukarıdaki kutsal değerleri simgeleyen birer motif olarak, Anadolu'da da devam ettirilmiştir. Bazı taç kapılarda ikiden fazla üç, dört hatta daha fazla rozetlere yer verilerek anlamlarla zenginleştirilmiş bir cephe ile eserde daha anıtsal bir etki bırakılmak istenmiştir.

²³⁴ <http://www.gezialemi.com/DunyaMiraslariAyrinti.asp?ID=325&SAYFA=15> (Erişim Tarihi:28.12.2017)



Resim -76. İran'ın Rey kentinde bulunan Selçuklu devletinin kurucusu Tuğrul Bey'in anıt mezarı²³⁵



Resim-77 Radkan Kümbeti (13. y.y.Büyük Selçuklu Radkan-İran)²³⁶

Selçuklu Medreseleri: İslam dünyasında Hz. Peygamberin uygulamaları ile başlayan

²³⁵ <http://www.wikisitesi.com/buyuk-selcuklu>. (Erişim Tarihi; 19.09.2017)

²³⁶ Mustafa Cezar – Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimari (İş Bankası Kültür Yayınları), İstanbul 1977, s. 85

bilim alanındaki kurumsallaşma, Selçuklular Döneminde yeni bir boyut kazanmıştır. Selçuklular, İslami ilimlerin eğitim ve öğretiminin yapıldığı, zamanın fen bilimlerinin öğretildiği çeşitli fakültelere sahip, üniversite mahiyetinde büyük medreseler yaptırdılar. İlk medrese Tuğrul Bey tarafından Nişabur'da açıldı. Medreselerin en büyüğü, Alp Arslan Döneminde Nizamülmülk tarafından açılan Bağdat'taki Nizamiye Medresesi olup İsfahan, Nişabur, Belh, Herat, Basra'da benzerleri vardı. Medreselerde, uzmanlarca okutulan matematik, astronomi, geometri, cebir, fizik, kimya sahalarında derin bilginler yetişti²³⁷. En tanınmış bilgin ve düşünce adamları müderris denilen eğitimciler olarak göreve alınmış, sadece müderrisler değil öğrencilerde maaşa bağlanmıştı. Döneminin en ileri düzeyde eğitim programlarıyla zengin kütüphane ve eğitim araçlarıyla donatılan Medreseler sadece ilim adamı yetiştirmekle kalmadı. Bu eğitim kurumları dönemin kültür ve sanat anlayışını etkilediği gibi, toplumsal yapısına da yön verdi. Medreseler uygulamış olduğu eğitim öğretim programıyla bir taraftan bilim ve sanat adamları yetiştirirken diğer taraftan da Bâtını hareketine karşı toplumu bilinçlendiriyordu. Selçuklu Medreseleri mimari tarzıyla yeni Türk yapı sanatının ilk örnekleri olarak Türk ve İslam dünyasında egemen olmuştur²³⁸.

Orta Asya'da çifte minareli dini ve sivil yapı geleneğinin sürekli ve yoğun olmasının en önemli sebeplerinden birisi belki de en önemlisi, büyük meydanlarda anıtsal görüntü ile izleyenleri etki altına almaları olabilir. Şehrin ana meydanlarını süsleyen bu yapılardan Özbekistan- Semerkant-Registan Meydanı, günümüzde dahi izleyenler üzerinde yapıldığı dönemin ve yöneticisinin muhteşem ve anıtsal gücünün sanata dönüşmüş biçimini en güzel ifade eden görsel bir malzemedir.

Registan Meydanı ilk kez UluğBey döneminde düzenlenmiştir. Meydanda solda, Uluğ Bey Medresesi, (1417-1420), sağda Şeybaniler dönemine ait Şirdar Medresesi (1619-1635), ortada ise yine Şeybaniler Döneminde yapılan Tillekari Medresesi (1646-1660) yer almaktadır. (Resim-78).

Günümüzde orta meydanın etrafı gösteri ve alış verişi merkezi olan Registan Meydanı'nın etrafı çarşılarla donatılmış olup, geçmişin muhteşem görüntüsünü ve yaşamını yerli ve yabancı izleyicilerin gözleri önüne bir film şeridi gibi sunarak, tarihte yolculuk yaptırmaktadır.

²³⁷ İbrahim Kafesoğlu, Selçuklu Tarihi, Mimarlık Ve Sanat: s. 10 -11

²³⁸ İbrahim Kafesoğlu, Selçuklu Tarihi, Mimarlık Ve Sanat: s. 12 -13



Resim- 78. Registan Meydanı. Semerkant Özbekistan²³⁹

3.5. ANADOLU SELÇUKLU DEVLETİ

Büyük Selçukluların Devletin kurulmasından sonra, Anadolu ile ilgileri artarak devam etmiştir. 1071 Malazgirt Zaferinden sonra Sultan Alpaslan'ın komutanlarına verdiği görev üzerine Anadolu'nun fetih işlemi hızlı bir şekilde gerçekleştirilerek bir Türk yurdu haline gelmesi sağlanmıştır. Bu komutanların kurduğu Danişmentli, Mengüceklî, Artuklu ve Saltuklu Türkmen Beylikleri her ne kadar ilk zamanlar, birer beylik olarak görülseler de daha sonraları bağımsız bir yapıya kavuşmuşlardır. Nasıl ki Büyük Selçuklu Orta Asya Türk Sanatı ve töresi ile İslam inanç ve gelenekleri arasında bir geçiş evresi olarak vazife görmüşse,²⁴⁰ aynı şekilde bu erken dönem Türkmen devletleri de, Orta Asya ve Büyük Selçuklu ile Anadolu Selçuklu arasında hem bir köprü hem de bir laboratuvar vazifesi görmüşlerdir.

Erken dönem bu Türkmen devletlerinde de Türk devlet geleneğindeki genel yapı ve anlayış devam ettirilmiş, kut anlayışının İslami inanç sistemi içerisindeki "İla-i Kelimetullah"

²³⁹ <http://blog.kavrakoglu.com/wp-content/uploads/2015/10/y.jpgiu&ictx>: (Erişim Tarihi: 05.04.2018)

²⁴⁰ Gönül Öney, "Tarihten Yansımalarla Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın", Sanat Tarihi Dergisi, S. 17/1, Nisan, 2008, s. 57-58

düsturu ile Anadolu'da hızlı bir imar ve yerleşme planı uygulanmıştır. Anadolu'nun geçmiş zengin ve farklı uygarlıklara ev sahipliği yapmış olması, Orta Asya'dan gelen ve kendi inanç sistemi etrafında ikonografik anlamlar yüklenmiş olan Türk Sanatının bu coğrafyada varlığını kabul ettirmesi oldukça zordu. Ancak Türk sanatının sürekli ve köklü olmasının yanında, sürekli kaynaklarına sadık kalarak kendisini yenileyebilme özelliği, Anadolu'da en orijinal ve evrensel bir medeniyet ile sanatın oluşmasını sağladı. Erken dönem Anadolu Türkmen devletleri ile temelleri oluşturulan, Anadolu Selçukluları ile gelişen ve Osmanlı Devleti zamanında zirve yapıp dünyanın en büyük medeniyeti olan Türk Sanat ve medeniyeti, özüne bağlı ama yenilikçi tavrı ile sürekli kendisini yenilemesini bilmiştir. Avrasya Üslubu olarak bili dünyasında kabul edilen orijinal üslubunun, Anadolu'da da devam ettirilmesi bir tesadüf değil, kökünü sağlam temellere bağlamış bir sanat ve zihniyetin kendi hâkimiyetini kurup yaşatma, anlayışının tezahürü olarak karşımıza çıkar.

Avrasya Üslubu, anlamını eski Türk inanç sisteminden alan ve sanat eserlerinde en zengin görselliklerini bulan bir üsluptur. Kendi içerisinde Kıvrık dal, Kozmoloji ve Mücadele Üslubu ile alt kategorilere ayrılmasına rağmen bir bütünlük içerisinde günümüze kadar varlığını devam ettirebilmiştir. Milattan önceki dönemlerden günümüze kadar kesintisiz ve anlamından bir şeyler kaybetmeden- zenginleşerek- gelebilmesinin temelinde, köklerine sağlam bağlılık yanında üslubun dünya görüşü ve felsefesine uygunluğu yatmaktadır.

Bunlardan birincisi olan mücadele üslubunda; Kut anlayışı ile dünyaya nizam verme anlayışının getirdiği sürekli mücadele ve hakim olma duygusu, Avrasya Üslubunun mücadele alt üslubunun gelişip zenginleşmesinde en önemli etken olmuştur.

İkincisi olan Kozmoloji Üslubunda, Gök Tengri anlayışının ve göğe mensup olma ile²⁴¹ öteki dünya inancının etkisi çok büyük olmuştur²⁴². Kozmik dünya düşüncesi uzun gecelerde gökyüzünü korku, haşmet ve inancın getirdiği yücelik duyguları ile izleyip kozmik dünya hakkında zengin bilgi ve fikirler oluşturup, bunu da sanat yolu ile ifade etmeyi başardılar.

²⁴¹ İbn Fadlan, Seyahatname, (Çev: Ramazan Şeşen), İstanbul 1975, s. 123

²⁴² Bahaeddin Ögel, Türk Mitolojisi, C. II, Ankara 2006, s. 289



Resim-79. Dünyayı döndüren ve Koruyan Bir Çift Ejder-Evren Hun dönemi M.Ö. 5-3. Yüzyıl. Hermitage Müzesi/St. Petersburg (Y.Berkli)

Üçüncüsü olan kıvrık dal üslubunda da; çevrede gördükleri her şeyin aynısından ziyade onu üsluplaştırıp soyutlaştırarak farklı bir bakış açısı ile verme arzusu tesadüfi oluşmamış, taklit yerine sürekli yenileşme ve eşyanın özüne inme anlayışının bir ifade biçimi olarak oluşmuştur. Gerçekten de daha Orta Asya'da milattan önceki dönemlerde İskit ve Hun kurganlarında karşımıza çıkan sanat ürünlerinde bitkilerin yapraklarından soyutlaştırıldığı ve helezonik kıvrımlara dönüştürülerek, evrenin dönüşüne bir göndermede bulunduğu söylenebilir. Çünkü eski Türk İnanç sisteminde evrenin hareket halinde olduğu ve onun bir çift evren-Ejder tarafından döndürüldüğü inancı hakimdir²⁴³. (Resim-79). Hatta bu bir çift ejdere hakim olan hükümdarın evreni döndürme veya hükmetme anlayışında tasvir edilmiş ikonografik tasarımlar Türk sanatının en zengin ve kıymetli örnekleri olarak karşımıza çıkar.(Resim-80)

²⁴³ Emel Esin, Türk Kozmolojisine Giriş, İstanbul 2001, s.43



Resim-80. Çift Evren-Ejder Tutan Adam (Emel Esin'den)

Anadolu Türkmen Devletlerinin hızlı ve köklü fetih ve yurt tutma siyaseti hızlı bir şekilde gerçekleştirilirken, bir yandan da kendilerinden önceki medeniyetlere baskın güç olma ve yerli ahaliye karşı da güç ve iktidarlarının sembolik anlatımlarla ifade edilme arzusu, mimari, eserlerde bol miktarda anıtsallığın yanında görsel ikonografik tasarımların ortaya konulmasını sağladı. Bu tasarımların en anlamlı ve güzel örneklerinden birisi Artuklu dönemine ait Diyarbakır Ulu Camisinde karşımıza çıkar. Kitabesinde Büyük Selçuklu Hükümdarı Sultan Melikşah tarafından 1090-1091 yıllarında yaptırıldığı kaydedilen bu caminin avlu giriş kapısı üzerinde Avrasya üslubu mücadele sahnesinin çok güzel ve anlamlı bir kabartması işlenmiştir. Bir aslan ile boğa mücadelesinin anlatıldığı bu kabartmada, aslan İslam'a hizmet eden İslam'ın galip olması için çalışan ve O'nu kötülüklerle karşı koruma vazifesinde olan hükümdarı sembolize etmektedir. Güçlü bir hayvan olan boğa ise hükümdarın mücadele ettiği gayr-i İslam topluluklarını ve güçleri temsil etmektedir. Burada hükümdar, aslan sembolü ile bir yandan İslam terminolojisinde "haydar- kerrar" olarak isimlendirilen Hz. Ali'ye atıfta bulunulmuş, bir yandan da kendisinin tıpkı erken İslam döneminde sıkıntılı günlerde Hz. Ali'nin kahramanlık ve yiğitliğine bir göndermede bulunularak, Anadolu'nun fethinde ve İslam'ın Anadolu'da yer etmesi için verilen büyük fedakârlıklara, anlam yüklenmiştir. Böylece Hükümdar hem güç ve kudretini, hem de almış olduğu kutsal vazifeyi sanatsal bir ifade ile görselleştirmek suretiyle tebaasına mesaj vermiştir. (Resim-81-82) aslanın yüzünün cepheden, vücudunun ise profilden verildiği bu rölyefte, hakimiyet ve galibiyetin sembolü plan bu duruş biçimini iyice etkili kılmak için aslanın kuyruğunun yukarı doğru kıvrılması da bu güç ve iktidarın bir anlatım biçimi olarak karşımıza çıkar. Boğa antik Yunan medeniyetinde kutsal kabul edilen ve Zeus için adak

adanan tek kurban olması nedeni ile burada biryandan geçmiş uygarlıklara ve bu uygarlıkların sahip olduğu dinlere gönderme yapılmak istenmiştir. Çünkü İslam dini dışında diğer dinlere üstünlük ve hakim olmak için seferler düzenleyen hükümdarın bu amacının bu kadar mükemmel başka türlü anlatımı belki yapılamazdı. İşte bu yüzden Türklerin Anadolu'daki mücadelelerinin en derin anlamlarla sanata dönüştürüldüğü bu erken yapılarında, sanatın gücü ile verilmek istenen güç ve hakim olma mesajı, insanların toplu olarak bulunacakları bir yer olan cami cephesinde verilerek, tebaanın da psikolojik olarak güven ve emniyeti sağlanmış oluyordu.



Resim-81. Aslan-Boğa Mücadelesi, Ulu Camii-Diyarbakır.

Diyarbakır Ulu cami doğu kısmındaki avlu giriş kısmındaki kemerin iki yanına simetrik şekilde yerleştirilen iki Aslan boğa figürü, Avrasya mücadele üslubunun Anadolu'daki en iyi örneklerinden birisidir (Resim-84-85). Hayvanların üzerindeki hareket motifleri, ayakların hareket ediyormuş gibi kıvrık verilmesi, kuyruğun hâkimiyet ve güç sembolü olarak yukarı doğru ve kıvrık şekilde işlenmesi, Hun kurganlarında karşılaştığımız grifon sığın mücadele sahnelerinin bütün özelliklerini aksettirmektedir. Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi mimari ve el sanatlarında yoğun bir şekilde karşılaşılan figüratif süslemeler, erken dönemlerden itibaren atlı bozkır kültürünün bir yansıması olarak karşımıza çıkarlar.



Resim-82. Aslan-Boğa Mücadelesi, Ulu Camii-Diyarbakır.

Avrasya üslubunun mücadele, Kıvrık dal ve kozmoloji üslupları değişik tasarım örnekleri ile Anadolu'daki diğer Türkmen devletlerinde de sevilerek kullanılmıştır²⁴⁴. Bunlardan Diyarbakır Surlarında (Resim-83), Erzurum Üç Kümbetlerde (Resim-84), Divriği Ulu Cami ve Darüşşifa süslemelerindeki Çifte kartal figürlerinde²⁴⁵ ve rozetlerde (Resim-85-86), sevilerek ve ısrarla kullanılması tesadüfi değildir. Bunlara yüklenen anlam ve bu anlamların yönetici ve toplumda kabul görmesi ancak bu uygulamaları sürekli kılabilir.



Resim-83. Diyarbakır Surları-Yedi Kardeş Burcu (Y.Berkli)

²⁴⁴ Berkli, s. 128-131-138-141-150

²⁴⁵ Berkli, 150



Resim-84. Emir Saltuk kümbetinde yer alan Ejder-yılan figürü (Y.Berkli)

Anadolu Selçuklu Mimarisi ve sanatında kitle ve hacimden önce süslemenin göze çarpması veya öne çıkarılması²⁴⁶ tesadüfi değildir.

Anadolu Selçuklu medeniyetinde de etkinin aynı heyecan ve kararlılıkla sürdürüldüğü görülür. Özellikle Türklerin Anadolu'ya hakim olması ve Bizans'ı kontrolleri altına almalarından sonra güç ve iktidarın sembolleştirilmesi daha da anlamlı ve yoğun olacaktır.



Resim-85. Divriği Ulu Camii Batı taç kapı yanına işlenen Hakimiyet Sembolü olan çift ve tek başlı kartal figürleri/Divriği-Sivas (Y.Berkli)

²⁴⁶ Yetkin, s.154



Resim-86. Şifahane kapısı üzerinde ki kozmolojik anlamlı rozetler ve göğün direğini sembolize eden sütun/Divriği-Sivas (Y.Berkli)

Eski Türk inancında dünyanın “*direği olduğu*” ile ilgili inanış²⁴⁷, burada sembolik anlatımlarla ifade edilmiştir. (Resim-86). Darüşşifa kapısı süslemeleri arasında yer alan ve hükümdar ile eşini sembolize eden saçları örülü kadın ve erkek figürü, kün-ay biçiminde içleri kıvrık dallarla işlenmiş iki rozet üzerine yerleştirilmiştir (Resim-87-88). Böylece hükümdar ve eşinin, kozmik ilişkisi özellikle vurgulanmıştır



Resim-87-88. Hükümdar ve eşini sembolize eden figürler Divriği-Sivas. (Y Berkli)

²⁴⁷ Esin, Türk Sanatında İkonografik Motifler, s. 136

Gerek kün-ay (güneş-ay) astral motifleri ve gerekse göğün direğini sembolize eden motifler, Türk sanatının erken dönemlerinden itibaren, Gök Tengri'nin hükümdarlıkla olan ilişkisini vurgulamak için özellikle mimari eserlerde ve mezar taşlarında kullanılmıştır²⁴⁸. Bu gelenek Anadolu'daki Türk boylarında da devlet, hanedan, gökyüzü, gezegenler ve hükümdarla eşini sembolize eden amblem olarak kullanılmıştır.

Anadolu Selçuklu ve devamında Osmanlı medeniyetinin ortaya koyduğu eserlerin ağırlıklı olarak sosyal içerikli ve işlevsel olmaları, ifade edilecek saltanatın veya hükümdarların kudretini öne çıkarmada ağırlıklı olarak batı sanatı ve medeniyetinin aksine, sembollerden faydalanılmıştır. Batı medeniyetinde sembollerden faydalanma ve soyut kavramlarla sanatsal faaliyetlerin öne çıkarılması ancak 19. yüzyıldan itibaren yoğunluk kazanacaktır. Hâlbuki doğu Türk İslam sanatı ve medeniyetinde sembollerle ifade etme ve soyutlaştırarak anlatma, milattan önceki dönemlerde örnekleri le uygulanmıştı.(Resim-89)



Resim-89. Kut Alan Hakan Hun Dönemi Pazırık Kurganı M. Ö. 5-4. Yüzyıl. (Y. Berkli)

Malatya Ulu Camii kubbesinde karşılaştığımız çarkıfelek tuğla örgü sistemi ile gökyüzü ve evrene vurgu yapılmıştır. İzleyici üzerinde anlamlı bir etki bırakan bu tarz kubbe

²⁴⁸ Bkz. Esin, Türk Sanatında İkonografik Motifler, s. s.130-150

işçiliğinin, Anadolu’da Türk Sanatından önceye ait herhangi bir başka örneği yoktur²⁴⁹ (Resim-90). Bu tarz hareketliymiş hissi veren kubbe içi süslemeler, Büyük Selçuklularda oldukça yaygın olup, İsfahan Mescid-i Cuması Terken Hatun Kümbeti, Veramin Mescid-i Cuması, Zevvare Mescid-i Cuması, Nayin Baba Abdullah Camii kubbesi olup, günümüze kadar gelebilen örneklerden bazılarıdır. Konya Karatay Medresesi’nde (1251) kozmolojik süslemelerin tuğla yerine çini işlemeler ile verildiği ve kubbe içinin çiniden yıldız ve gezegen sembolleri ile işlendiği örnekler, bu anlamlı desenlerden asla vazgeçilmediğini göstermektedir²⁵⁰. Bu tarz kubbeler, ifade ettiği anlam itibarı ile Türk dünyasında sevilerek kullanılmış ve Osmanlı Devleti döneminde tuğla örgü yerine, kalem işi süslemelerle aynı derin anlam ifade edilmeye çalışılmıştır.²⁵¹

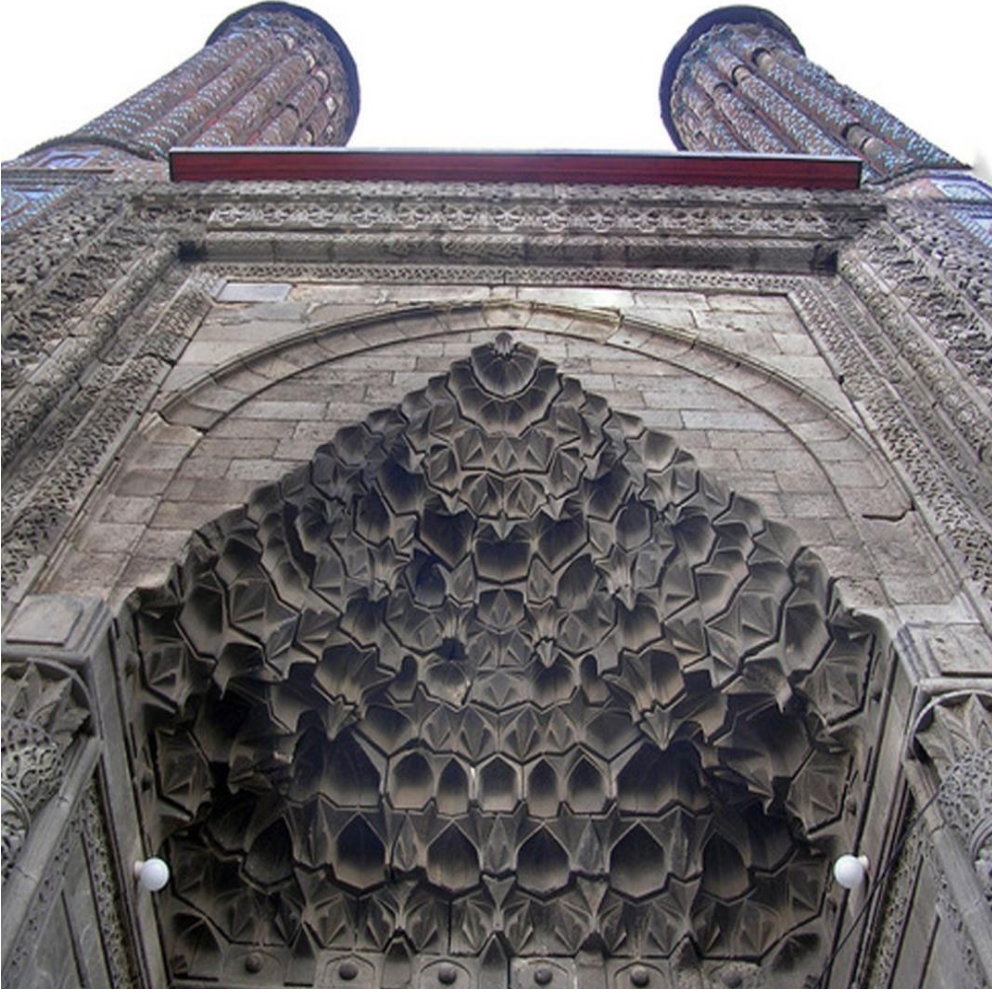


Resim-.90. Ulu Cami kubbesindeki çarkıfelek motifi/Malatya (Y.Berkli)

²⁴⁹ Berkli, s, 156

²⁵⁰ Berkli, s, 157

²⁵¹Berkli, s, 157



Resim-91.Çifte Minareli-Hatuniye-Medresesi, Erzurum (Y.Berkli)

Avrasya üslubunu bir bütün halinde sunan en güzel örnekler hiç şüphesiz Erzurum Çifte Minareli ve Yakutiye medreselerinin taç kapı süslemelerinde karşımıza çıkmaktadır²⁵² (Resim-91). Yaptıranı ve yapım tarihi kesin bilinmemekle beraber XIII. yüzyıl sonu, XIV yüzyıl başlarına tarihlendirilen Çifte Minareli Medrese cephesindeki hayat ağacı, kartal ve ejder figürleri, eski Türk inanç sisteminin bir özeti olarak karşımıza çıkar. Sivri kemerli bir çerçeve içerisine yerleştirilen merkezde hayat ağacı, bunun üzerinde yine sivri kemer içerisine alınmış çift başlı kartal figürü, hayat ağacının altından, kökleri gibi yukarı kıvrılarak çıkan bir çift ejder figürü ile kompozisyon tamamlanmıştır²⁵³ (Resim-92). Türk kültüründe hayat ağacı ve kozmik eksen kavramlarına dayandırılabilir büyük ağaç, yalnız ağaç, yaşlı ağaç, kurumuş ağaç ve genellikle daha az dikkate değer olan ağaçlar ve ormanlıklar ile ilgili birçok

²⁵² Berkli, s, 161

²⁵³ Berkli, s, 162

mit ve inanç geliştirilmiştir²⁵⁴.



Resim-92. Çifte Minareli Medrese cephesinde kozmik anlamlarla yüklü hayat ağacı/Erzurum (Y.Berkli)

Burada hayat ağacının devleti sembolize²⁵⁵ etmesinden ziyade, kozmolojik anlamda göğü sembolize etmekte²⁵⁶, yaprakların uçlarına işlenen kuş figürleri ve gezegen sembolleri ile bu vurgu öne çıkarılmaktadır²⁵⁷. Ayrıca ağacın altına işlenen bir çift ejder figürünün, Türklerin kozmolojik düşüncelerindeki “evreni döndüren, felek çarkının simgesi olan bir çift ejder”²⁵⁸ ile ilişkili olduğu gibi hanedan arması²⁵⁹ olarak da kullanılabilir. Burada

²⁵⁴ Yves Bonnefoy, Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Mitolojiler, Çev. Lale Yılmaz, C. II, Ankara 2000, s. 27

²⁵⁵ Esin, Türk Sanatında İkonografik Motifler, s. 49; Ögel, “Türk Mitolojisinde Ağaç”, Türk Mitolojisi, C. II, s. 465-494; Gönül, Öney, "Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri", Belleten Sayı: XXXIII/130, Ankara 1969, s. 171-192

²⁵⁶ Esin, Türk Sanatında İkonografik Motifler, s. 36

²⁵⁷ Gönül, Öney, "Anadolu Selçuk Sanatı'nda Hayat Ağacı Motifi", Belleten Sayı: XXXII/125, Ankara 1968, s. 25-36

²⁵⁸ Esin, Türk Sanatında İkonografik Motifler, s. 130-150

yukarıda evren ve onun üstünde yer alan kutlu kartal, “Tanrıya açılan, göğün kapısını bekleyen, çift başlı kartal”²⁶⁰ olarak hem hükümdarlık sembolü²⁶¹ hem de yeryüzü hâkimiyetinin ilahi bir kaynakla alakalı olduğu inancı, vurgulanmak istenmiştir. Çünkü kartal, Türkler arasında göksel-kozmik bir hükümdarlık sembolü²⁶² ve ongunu²⁶³ olarak yarı kutsal kabul edilmiş ve çeşitli isimler altında Türk hükümdarlarının ongunu olarak saygı görmüştür. Böylece bazı Türk hakanları kendilerinin kartal soyundan geldiğine inanarak onu kutsal kabul ediyorlardı²⁶⁴. Hun kurganlarındaki buluntularda da göğü sembolize eden küre etrafında onu tutan bir çift kartal figürü, geleneğin ne kadar köklü olduğunu göstermesi bakımından önemlidir (Resim-79). Yakut Türklerine göre göğün en üst katında göğün yere açılan kapısında, yeri göğe bağlayan Dünya Ağacı’nın tepesinde çift başlı kartal oturmakta ve gökleri korumakla görevli idi²⁶⁵. Bu inanış Hakanın gök menşeli olması²⁶⁶ ve kartalın da gökleri koruması anlayışı ile örtüşmekte, böylece kartal gökle irtibatlandırılıp, hakanlığın ilahi güçlerle donatılmış simgesine dönüşüyordu.

Kozmoloji, dünya ve hâkimiyet ilişkisinin verildiği daha gelişmiş bir örnek 1310 tarihinde İlhanlılar döneminde yaptırılan Erzurum Yakutiye Medresesi portalinin yanlarına yerleştirilen kompozisyonda görülür (Resim-93). Burada merkezde bir hayat ağacı, bunun altında evreni²⁶⁷, alplığı²⁶⁸ ve yerin altını simgeleyen astral bir rozet²⁶⁹ ve rozetin iki yanında ise simetrik bir şekilde yerleştirilmiş birer aslan figürü yer almaktadır.

²⁵⁹ Esin, Türk Sanatında İkonografik Motifler, s. 135

²⁶⁰ Ögel, Türk Mitolojisi, C. II, s. 132

²⁶¹ Esin, Türk Sanatında İkonografik Motifler, s. 173

²⁶² Roux, Orta Asya’da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar, s. 88-89

²⁶³ İbrahim Hakkı Konyalı, Abideleri ve Kitabeleri İle Erzurum Tarihi, İstanbul 1960, s. 308 vd.

²⁶⁴ Ögel, Türk Mitolojisi, C. I, s. 595; C. II, s. 131

²⁶⁵ Ögel, Türk Mitolojisi, C. II, s. 289

²⁶⁶ İbn Fazlan, s. 123

²⁶⁷ Esin, Türk Sanatında İkonografik Motifler, s. 137

²⁶⁸ Esin, Türk Sanatında İkonografik Motifler, s. 137

²⁶⁹ Esin, Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu, s. 232



Resim-93. Yakutiye Medresesi taç kapı yan yüzeyinde kozmik ifadelerin figüratif olarak işlendiği pano/Erzurum (Y.Berkli)

Yüzeyleri ajurlu olarak işlenen bu rozetlerin benzer bazı örnekleri, Aksaray Sultan Hanı, Niğde Alâeddin Camii, Karatay Medresesi, Divriği Darüşşifa portallerinde de aynı anlamları ifade etmek için kullanıldığını düşünmekteyiz. Aslanların vücutlarında hareket motifleri ile beraber helezonik kıvrımlar kazıma tekniğinde işlenmiştir. Aslanların burada hükümdarın hâkimiyetinin sembolü olan rozet etrafında onu koruyan bir güç olarak verilmesi, Uygur dönemi Budist süslemelerinde de görülen bir inanışın sembolüdür²⁷⁰. Hayat ağacının üstüne yerleştirilen kartalın çift başlı yerine, burada tek başlı olarak verilmesi dikkat

²⁷⁰ Bu konu için bkz. Mehmet Çayırdağ, "Kayseri'de Selçuklu ve Beylikler Dönemine Ait Bazı Kitâbe ve Mezar Taşları", Tarih Dergisi, Prof. Dr. M.C. Şehabeddin Tekindağ Hatıra Sayısı, XXXIV (1984), s. 495-532; Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Arslan Figürü ", Anadolu (Anatolia), Sayı: XIII, Ankara 1971, s.1-6; Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal ", Malazgirt Armağanı, Ankara 1972, s.139-172; Gönül Öney, "Selçuk Mimarisinde Figürlü Kabartma ve Heykel", Sanat Dünyamız, C. II. Sayı: 6, İstanbul 1976, s. 2-8; Gönül Öney, "Niğde Hüdavend Hatun Türbesi Figürlü Kabartmalar", Belleten, XXXI, Ankara 1967, s. 143-167

çekicidir²⁷¹. Kartalın astral-kozmozolojik ifadesi bu yapıda daha etkileyicidir. Özellikle üzerindeki daha iri bir rozetin altına yerleştirilmesi, bu rozetin ilahi gücü temsil etmesi anlamını daha güçlü kılmaktadır. Çifte minareli medresede olduğu gibi Tanrıya açılan, göğün kapısını bekleyen kartal olarak, hem hükümdarlık sembolü hem de yeryüzü hâkimiyetinin ilahi bir kaynakla alakalı olduğu inancı, böylece burada daha kuvvetli bir şekilde vurgulanmıştır.

İslam Öncesi ve İslami Dönem Türk ve Türk İslam Medeniyetinde hükümlanlık ve iktidar alametlerinden en önemlisi sayılan kartal veya çift başlı kartal motifidir. Bazı araştırmacılara göre çift başlı kartalın hükümlanlık veya devlet-iktidar-hükümdar alameti olamayacağı veya ihtiyatlı yaklaşılması gerektiği görüşüne rağmen²⁷², ağırlıklı olarak bu sembol bir iktidar ve güç, kudreti temsil ettiği görüşü yaygındır.²⁷³

Mezopotamya, Mısır, Anadolu, Kafkasya, İran, Avrupa hatta Amerika ve Uzak Doğu'da kurulmuş eski çağ medeniyetlerinden itibaren birçok devlette tesadüf edilen çift başlı kartal sembolü, dünyanın en eski ikonografik öğelerinden biridir. Bu ikonografik öğenin, tarih boyunca farklı coğrafyalarda kurulan, farklı etnik, dinî ve sosyo-kültürel yapılara sahip toplumlar tarafından benimsenmesi ve gerek sosyo-kültürel hayatta gerekse devlet hayatında yer edinmiş olması dikkat çekicidir²⁷⁴.

İlkçağlardan itibaren insanların sembollerle ifade etme arzusu, tarihin her döneminde ifadede zorlanılan değer ve inanç yargılarının ifade edilmesinde etken rol oynamıştır. Bu yüzden Ortaçağ devlet hayatında da simge ve sembollerin büyük önemi vardı. Bu simge ve sembollerin en önemlilerini, genel olarak hâkimiyet veya hükümdarlık alâmetleri olarak adlandırılan maddi ve manevi unsurlar teşkil ederdi²⁷⁵. Bu cümleden olmak üzere sadece yukarıda zikrettiğimiz tuğ, bayrak, sancak, alem, livâ, râyet ve çetr değil; unvan ve lakablar, hutbe, sikke, nevbet, tac, taht, tuğra, tevkî' ve otağ da birer hâkimiyet alâmeti idi²⁷⁶.

²⁷¹ Çift başlı kartal figürünün Selçuklu devlet ve hanedan arması olmasından ötürü, bir tepki olarak İlhanlı yönetimi, burada kartalın, çift başlı olmasına müsaade etmemiş olabilir.

²⁷² Erkan Göksu, "Çift Başlı Kartal ve Selçuklular", Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi, USAD, Güz, 2016, s.s. 117 - 141 Erkan Göksu bu konuda olaya ihtiyatlı yaklaşılması gerektiği üzerinde durarak, bu konudaki düşüncelerini şöyle ifade etmektedir. " *Türkiye Selçuklu Dönemine ait mimari eserlerde, sikkelerde ve sair sanat eserlerinde tesadüf edilen çift başlı kartal figürlerinden ve İbn Bibi'nin ei-avamir'ül Ala'iyye Fi'i Umüril Ala'iyye isimli eserinde yer alan bazı kayıtlardan hareketle ortaya atılan bu iddianın, bugün itibarı ile genel kabul gördüğü söylenebilir. Ancak bu iddiaya mehz teşkil eden kaynak ve verilerin dikkatlice incelenmesi ile ortaya çıkan netice, kanaatimizce çift başlı kartalın Selçuklular Döneminde "Devlet Sembolü" hatta "Hâkimiyet Alâmeti" olarak kullanıldığı düşüncesini, bir kez daha gözden geçirmeyi gerekli kılmaktadır.*" Bknz; Erkan Göksu, Çift Başlı Kartal Ve Selçuklular, USAD, Güz 2016; s. 120

²⁷³ Erkan Göksu, "Çift Başlı Kartal ve Selçuklular", Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi, USAD, Güz, 2016, s. 117 - 141

²⁷⁴ Erkan Göksu, s. 119

²⁷⁵ Erkan Göksu, s. 122

²⁷⁶ Bkz; Erdoğan Merçil, Selçuklularda Hükümdarlık Alâmetleri, TTK Yay, Ankara 2007.

Hâkimiyet alâmetleri, İbn Haldun'un ifadesiyle "ululuk ve izzetin icaplarından sayılan Sultân'a hâs alâmetler olup, Sultân'ı tebaasından, devletin havâssından, diğer büyük ricâl ve başkalarından ayırmaya yarardı.²⁷⁷" Dolayısıyla söz konusu alâmetler arasında, zaman zaman renk veya şekil benzerliği mevcut olsa dahi, bir sultanı diğer bir sultandan ya da sultanı diğer hânedân azası, devlet ricâli ve ekâbirden ayırması lazım gelen farklı unvan, lakap, sembol veya işaretler içermesi, sadece ve sadece sultana has olması gerekirdi.

Kartal, birçok toplumda, diğer ikonografik özelliklerinden daha çok, bir hükümdar imgesi olarak önem kazanmıştır. Ancak konuya kartal imgesinin devlet hayatına yansımaları veya hâkimiyet alâmeti olarak kullanılıp kullanılmadığı nokta-i nazarından bakıldığında, oldukça karmaşık ve çelişkili bir manzaranın ortaya çıktığını belirtmek gerekir. Zira bir yandan elde mevcut bilgi ve belgelerin vaziyeti, diğer yandan ise bu bilgi ve belgeler üzerinde yapılan muhtelif yorum ve değerlendirmeler, meseleyi, her disiplinin, hatta her araştırmacının bakış açısına göre farklı bir yere sürüklemektedir²⁷⁸.

Çift başlı kartalın, Selçuklular döneminde hâkimiyet alâmeti olarak kullanıldığına dair görüşler de, aynı şekilde bir yandan elde mevcut bilgi ve belgelerin vaziyeti, diğer yandan da bu bilgi ve belgeler üzerinde yapılan muhtelif yorum ve değerlendirmeler neticesinde oldukça karmaşık bir hâl aldığı ve tartışmanın devam ettiği²⁷⁹ görülmektedir. Ancak bu konudaki tartışmalar her ne kadar yoruma açık olsa da Anadolu Selçuklu döneminde çift başlı kartal ikonografisinin, yoğun bir şekilde ve bilinçli kullanıldığı görülmektedir. Elde edilen tespit ve buluntular ışığında Anadolu Selçuklu Medeniyeti döneminde çift başlı kartalın kullanıldığı alanlar oldukça ilgi çekicidir. Başta dini ve sivil yapılar olmak üzere, mezar taşından medrese ve çini süslemelere kadar, Anadolu Selçuklu Döneminde yaklaşık 35 farklı sanat yapıtta -ki ağırlıklı olarak anıtsal mimari eserlerde olmak üzere- çift başlı kartal ikonografik figürünün kullanıldığı görülmektedir²⁸⁰. Bu sembolün bu kadar farklı alanda toplumun yoğun olarak bir arada bulunacağı mekânlarda, kullanılmasının sadece süsleme amacı ile yapılmış olabileceği ihtimalini zayıflatır. Türk Sanatındaki ikonografik sembollerin varlığı ve çeşitliliğindeki zenginliğe dikkat edildiğinde Kartal figürünün bilinçli ve güç kuvvet dışında hakimiyetin sembolü olarak tebaaya ve başka devletlere verilen bir mesaj olması ihtimalini daha kuvvetli kılmaktadır.

Aynı zamanda Sultan'a hâs bir hâkimiyet alâmetinin, hânedân azası olsa dahi bir melikin, emîr veya herhangi bir şahsın türbe veya mezar taşında, kilim, halı, kumaş veya

²⁷⁷ İbn Haldûn, Mukaddime, (Türkçe terc. Zakir Kadiri Ugan), II, İstanbul 1991, s.3;

²⁷⁸ Göksu, s. 124

²⁷⁹ Göksu, s. 125

²⁸⁰ Göksu, s. 135

aynasında kullanılmasının mümkün olamayacağı²⁸¹ düşünüldüğünde, bu figürün sadece bir saltanat alameti değil, aynı zamanda güç ve iktidarın da sanat yolu ile görselleştirilip, halka verilen bir mesaj olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.6. OSMANLI DEVLETİ

Anadolu Selçuklu Devletinin yıkılmasından sonra, Anadolu’da kurulan ve Selçuklu’nun mirasçısı olma yolunda mücadeleye girişen Beylikler içerisinde bunu başarıp devlet olan Osmanlı Beyliği, kısa sürede Anadolu birliğini kurarak dünyanın en büyük ve muhteşem medeniyetlerinden birisini kurmuştur. Başta Söğüt olmak üzere, İznik, Bursa ve Edirne’den sonra devletin başkenti olan İstanbul, Türk Cihan Hâkimiyeti Mefkûresini sembolize eden anıtsal eserlerle donatılmıştır.

Osmanlı medeniyetinin ortaya koyduğu eserlerin temel felsefesinde sosyal yapı ve sosyal hayata dönük olma gayesi olduğu için, batı Hristiyan dünyasında olduğu gibi görselliğin ön planda olduğu anıtsal eserler yerine, işlevselliğin ön planda olduğu sanat abideleri inşa edilmiştir. Bu anıtsal eserlerde verilen mesaj kısaca halka hizmetin Hakka hizmet düsturu ve adaletin hakim kılınması esasına dayandığı için, yapılan eserlerin genelinde hükümlerlik, güç ve kudretin sembolik ifadeleri yer alır.

Bunun en güzel gerçekleştirildiği ve Türk Sanatının Avrasya Üslubunun bütün özelliklerinin anlatıldığı yani felsefesinin anlam bulduğu yapı Edirne Selimiye Camiidir. İşte bu anlayışın sonucu olarak ortaya konulan Edirne Selimiye Camii, sadece mimarisindeki teknik ve estetik özellikleri ile değil, Türklerin Orta Asya’dan getirdiği kozmoloji ile ilgili inanışlarının, İslami inanç içerisinde yeniden yorumlanarak uygulandığı bir eser olması ile de zirve yapmıştır²⁸² (Resim-94).

Sinan’ın “Ustalık eserim” dediği Selimiye Camii’nin her bir mimari elemanında uygulanan bu anlayış, Avrasya üslubunun hem olgunluğu hem de zirve noktasını temsil etmektedir. Mimar Sinan Türk-İslam âleminin bütün kıymet hükümlerini bilen, bunları hazmeden ve bunları ortaya koyduğu sanatında ifadelendiren bir sanatkâr²⁸³ olarak Selimiye’de bunları İslami anlayış çerçevesinde simgeleştirmiştir. Mimaride veya sanat eserlerinde inanılan din veya düşünce ile alakalı açık veya gizli simgelerin kullanılması çok

²⁸¹ Göksu, s. 127

²⁸² Berkli, s.184

²⁸³ Muharrem Hilmi Şenalp, “Sermimaran-ı Hassa Sinan bin Abdülmennan”, Lale, Sayı: 6, İstanbul 1988, s. 9

eski bir gelenek olarak günümüze kadar gelen bir uygulamadır²⁸⁴.

Eski inanca ait bazı kıymet ve değerlerin yeni dinin kıymet ve değerleri ile başarılı bir şekilde uyumu, Sinan'ın elinde hem simgesel hem de anıtsal manada en üst seviyede anlamını bulmuştur. Sinan gibi teknik ve estetik konuda aşırı hassasiyete sahip bir mimarın, bunun tam aksi olan aşağıda izah edeceğimiz bazı uygulamaları, Selimiye'de yapmasının izahını ortaya koymak güç olurdu²⁸⁵.



Resim-94. Selimiye Camii/Edirne.(M.Cezzar)

Selimiye Camii kubbesinin tam altına gelen müezzin mahfili ve bunun altındaki şadırvanı, müezzin mahfilinin boyutlarındaki asimetrik ölçüler hep bir mana ve geçmişten gelen ulvi anlamların ifadesidir. Araştırmacı Muharrem Hilmi Şenalp Selimiye ile ilgili yazdığı makalede bu düzenlemeleri şöyle ifade etmektedir²⁸⁶.

“Sinan’a kadar inşa edilmiş bütün camilerde, hep kıyıda köşede kalmış bir mimari unsur” olan müezzin mahfili, “Sinan gibi bir sanatkârın, en olgun devrinde, Selimiye’yle en mükemmel şekilde ulaştığı merkezi plan fikrinin bu en iddialı yapısında, mekânın içinde hâsıl olan tesiri bozan bir odak noktası oluşturması”²⁸⁷

²⁸⁴ Bkz. Atilla Arpat, Dini Mimaride Gizli Tasarım Yöntemleri, İstanbul 2006

²⁸⁵ Berkli, s.184

²⁸⁶ Berkli,s. 184-185

²⁸⁷ Şenalp, s. 9

zihnimizi meşgul etti. Hatta mahfilin kareye yakın planından dışarı taşarak, yarım daire şeklinde köşede yer alan garip merdivene hiç mana verememiştik. Mukarnaslı yarım sütunun içinden çıkan merdiven böyle yapılmayabilirdi. Kare planı taşması ise fevkalade lüzumsuzdu. Fakat yaptığımız kısa tetkikten sonra vardığımız netice hayret vericiydi.

Koca Sinan, ustalık eseri olan Selimiye Camii'nde, müezzin mahfilini kubbenin tam merkez ve izdüşümünde yaparak, caminin bütünüyle **Arş** ve **Kâinat**'ı, müezzin mahfilinin ise Arş'ın izdüşümündeki "**Beyt-i ma'mur**"la beraber, damında Hz. Bilal-i Habeşi'nin ilk ezanı okuduğu **Kâbe**'yi simgelediğini ifade etmişti. Kare plandan dışarıya çıkıntı yapan yarım daire ise Kâbe'ye bitişik "**El-Hatim**" denilen "yarım daire şeklindeki" kısmı temsil ediyordu. Selimiye'de Arş'ı simgeleyen merkezi kubbeyi taşıyan sekiz ayağın dördü serbest, kible arkasında bulunan diğer dördü ise cami beden duvarlarına bitişiktir²⁸⁸. Dışarıda da, kubbeyi taşıyan bu sekiz sütun, kubbe kenarlarında açıkça ifade edilmiştir²⁸⁹.(Resim-95-96-97)



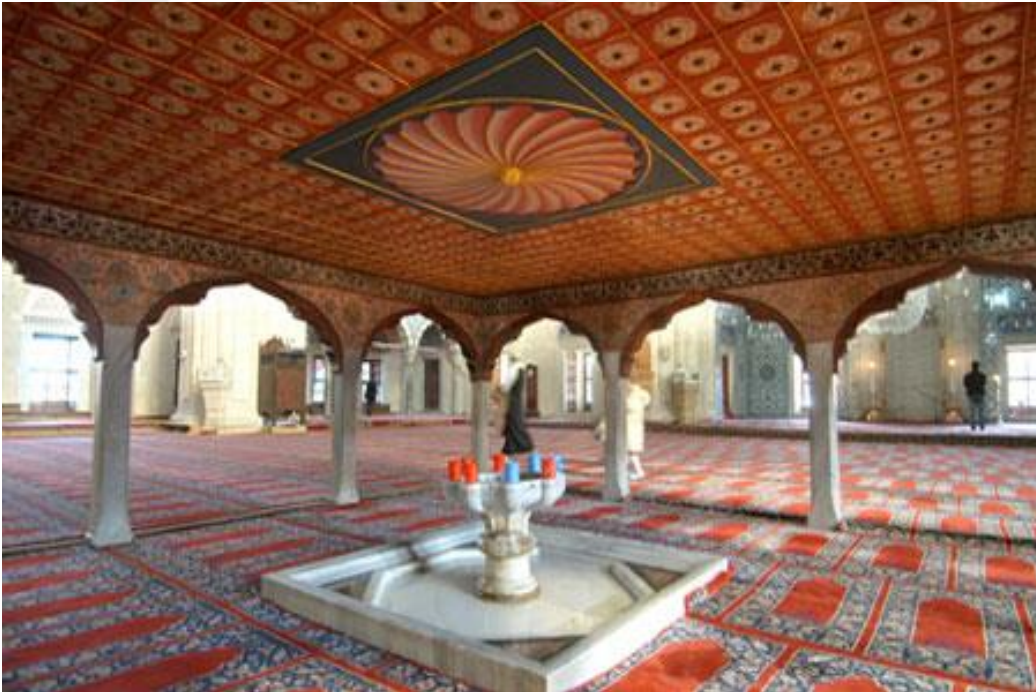
Resim-95. Selimiye Camii kubbesinin içten görünüşü/Edirne (S.Doğan)

²⁸⁸ Berkli, s. 185

²⁸⁹ Şenalp, s. 10



Resim-96. Selimiye Camii müezzin mahfili ve altındaki şadırvan/Edirne (M.H.Şenalp)



Resim-97. Selimiye Camii müezzin mahfili altına yerleştirilen şadırvan ve onun üzerinde kâinatı sembolize eden çarkıfelek motifi/Edirne (Y.Berкли)

Görüldüğü gibi Eski Türk inancından gelen ve Gök Tengri ile özdeşleşen kubbe, İslami dönemde, İslam inancı çerçevesinde yeni anlamlar yüklenerek, kozmik kutsal değerlerin simgesel ifadesi olmuştur. Kubbenin tam kilit taşına denk gelecek şekilde zemin kısmına yerleştirilen müezzin mahfili ise yine İslami inanç çerçevesinde kâinatın merkezi olan Kâbe'yi sembolize etmektedir. Sinan'ın burada kâinatı ve Osmanlı Devletini, devletin gücü ve ihtişamını, kubbe ile sembolleştirdiği açıkça görülmektedir²⁹⁰.



Resim-98. III. Ahmet Çeşmesi (1720) İstanbul

Osmanlı Medeniyetinin batılılaşma serüveninde tıpkı batıda olduğu gibi saltanatın ve iktidarın gücünün, artık aşırı süslü ve işlevselliğin yavaş yavaş yerini görselliğin aldığı yapılar topluluğu almaya başlayacaktır. Avrupa'da Barok Dönem ve devamında Rokoko ve Ampir Üsluplarda Avrupa Kraliyet aileleri ile Papalığın güç ve iktidarlarını topluma yansıtma biçimlerinin görselleştirildiği anıtsal sanat ürünleri, artık Osmanlı medeniyetinde de uygulama alanı bulacaktır. Özellikle Barok etkilerin yoğun olduğu Avrupa dünyasında, meydan çeşmeleri ve havuzlar ile park ve bahçeler, Osmanlı dünyasında da rağbet görecektir(Resim-98). Artık 19. yüzyıla gelindiğinde hanedanların toplumdan ziyade, birbirlerine bir güç göstergesi olan sanatsal ürünler sanatçılar tarafından ortaya konulmaya başlanacaktır. Osmanlı dünyasında bunun en güzel örneklerinden birisi de Dolmabahçe Sarayıdır. (Resim-99)

²⁹⁰ Berkli, s. 186



Resim-99. Dolmabahçe Sarayı İstanbul

18. yüzyılda Batı, özellikle Fransa ile ilişkilerin gittikçe artması ve buna paralel olarak yeni kurumların oluşturulması istekleri, mimari alanda da giderek karşılığını bulmuştur. Bu yüzyıla kadar mimari ve bezeme konusunda kendi içinde gelişerek gelen kabul görmüş değerlere, bu yüzyılda başka etkenler karışmış ve Osmanlı mimarisine yavaş yavaş ağırlığını koymaya başlamıştır. Ancak bu öğelerin başlangıçta, geleneksel Osmanlı yapısı içinde eritilerek ele alındığı da bir gerçektir²⁹¹.

Osmanlı mimarisi Batılılaşma dönemine, yaklaşık 1703-1740 yılları arasını kapsayan ve çoğu kez **Lale Devri** olarak da adlandırılan kısa bir geçiş dönemiyle adım atmıştır. Lale Devri'nde Sultan 3. Ahmet ve Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın tüm çabalarına karşın, mimari açıdan biçime yönelik belirgin bir Batılılaşma gerçekleştirilemediği gibi özel diyebileceğimiz bir mimari üslup da yaratılamamıştır. Ürünlerini daha çok sivil mimari alanındaki köşk ve saray türü yapılarda veren bu kısa dönemin en özgün örnekleri Patrona Halil ayaklanmasında ortadan kaldırılmıştır²⁹².

Cumhuriyet Devri Türk Mimarlığı konusunda yoğun araştırmalar yapılmamıştır. Ancak son yıllarda değişik açılardan yapılan araştırmalar çoğalmakla, genel bir yargıya ulaşabilme imkânı oluşmaktadır. Bu dönemin anlaşılabilmesi için, başta Son Osmanlı Devri Mimarlığının yeterince bilinmesi gerekir. Oysa düne kadar araştırmalar, daha çok Mimar Sinan döneminin sonuna kadar uzanmakta, günümüzle bağ kurabilme olanağı veren dönemler, yüzeysel biçimde ele alınmaktaydı²⁹³. Bu ister istemez derinlemesine araştırmaları zorlaştırmakta, günümüzün anlaşılmasını geciktirmektedir. Gecikmenin getirdiği önemli bir

²⁹¹ <http://sanatokuma.blogspot.com/p/batya-acls-ve-osmanli-mimarisinin-son.html>, (Erişim Tarihi: 23.02.2018)

²⁹² Metin Sözen, Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi, T. İş Bankası Yayınları, İstanbul 1996, s. 12-13

²⁹³ Başlangıcından Günümüze Türk sanatı, T. İş Bankası Yayınları, Ankara 1993, s.

boşluk da, eserlerin hızla yıkılması, onları üretmiş kişilerin aramızdan ayrılmasıdır. Bunlara, kentlerimizin bilinçsizce biçim değiştirmesi, genel arşivlerimizin yetersiz, özel arşivlerin dağılması da eklenince yoğun ve hızlı araştırma yapmanın kaçınılmazlığı ortaya çıkmaktadır. Bütün bu olumsuz ortama rağmen, Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı ele alındığı zaman, toplumumuzun geçirdiği aşamaların mimarlık ortamımıza benzer biçimde yansıdığı görülmektedir. Doğal olarak, mimarlık bir anlamda geçirdiğimiz toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel gelişmelerin göstergesidir. Yeterince açıklanabilmesi de, sayılan etkenlerin bilinmesiyle mümkündür.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KARŞILAŞTIRMA - DEĞERLENDİRME

Sanat ve devlet konusunda ilk önemli tartışma Goethe'nin Wilhelm Meister adlı eserinde vurgulanmaktadır. Goethe birbiri ile alakası olmayan hatta birbirine zıt kavramlar olan sanat dünyası ile devletin bir gün kaynaşacağını ve birbirinden yardım bekleyeceği görüşü ile devletin sanata desteği konusunu bir kitap yazmış ve bu konuyu sorgulamıştır. Sanat Eğitimsi Eric Moody bir makalesinde demokratik toplumlarda sanatın tepki alabileceğinden bahsetmektedir. Sanat ve sağlık gibi önemli konularda, devletin desteği kaçınılmaz olduğunu vurgulamıştır. Devletin sanata ve sanatçıya hem yardım edip, hem de sanatı etki altında bırakmaması gerektiğini çalışmasında vurgulamıştır.

İnsanoğlunun kendini ifade edebilmesi için eşyayı kullanmaya başladığı ilk çağlardan günümüze kadar, sanatın sihirli ve etkileyici gücüne hep ihtiyaç duyduğu görülmektedir. Petroglif kaya resimlerinden başlayarak korku ve endişelerini dışa aktarmanın en etkileyici aracı olan sanat, aynı zamanda birey veya kitlelere mesaj vermeyle birlikte iç dünyasının psikolojik yansımalarını da ifade eden en etkili görsel güç olmuştur. Petroglif kaya resimlerinde karşımıza çıkan figür ve motiflerde figür ve motife yüklenen anlam zaman zaman farklı ifadeler kazansa da korku ile beraber hükmetmenin ifadesi olmuştur. Korku ile hükmetmek araştırmacılara göre tarih öncesi insanın tabiatüstü olaylar ve çevresinde hükmetmek istediği ancak korktuğu çeşitli hayvanlar ve tabiat olaylarına bir gönderme ve onların resimlerini yapıp sembollere yüklediği anlamlarla da hükmetme dürtüsünün bir ifade biçimi olarak kabul edilmiştir. Tabiatı yendiği veya avlandığı kendinden güçlü hayvanların kayalar üzerine çizdiği resimlerle yenme hazzıyla beraber ona hükmetme duygusunun da tatmin yolunu açmıştır.

Yerleşik hayata geçen insanoğlu bu hayatın sürdürülebilmesi için zorunlu olarak oluşturulan dini ve din dışı kurallarla yaşamaya başlamıştır. Bu kurallar hayatın sürdürülebilmesi ve düzenin sağlanması için elbette ki zorunludur. Bireylerin topluluk halinde yaşaması toplulukların toplumsal statü içerisinde sınıf oluşturmasını beraberinde getirmiş ve bu durum bir üst sınıfın ve yönetici- erkin meydana çıkmasına sebep olmuştur. Yöneticilerin iktidarlarını sürdürebilmeleri dolaylı ve dolaysız yoldan yönettikleri toplumlardan almaktaydılar. Bu gücün ve iktidarlarının devamı için soy birliğini kurmak zorunlu olmuştur. İbn Haldun'a göre soy birliği iktidar olmanın şartı ve devamını sağlayan en önemli

unsurlardan birisidir²⁹⁴. Bu güce ve iktidara meşruiyet kazandırmak için yönetenler kendilerini ilahi güç- güçlerle donatılmış özel seçkin kişiler olarak bir müddet sonra yönettikleri tebaaya kendilerini yansıttılar. Bu gücün yansıtılmasında en önemli araçlardan birisi, yönetilenlerin yönetici tarafından korunup gözetildiğini kabul etmesidir. Aslında dini terminolojide peygamberler dışında ilahi güçlerle donatılmak veya görevlendirmek kimseye verilmemiştir. Ancak yönetim erki yönetim gücünü ellerinde tutmak ve kayıtsız şartsız itaat sağlamak için gücün yanında ilahi kaynaklara da ihtiyaç duydular. Tıpkı günümüzde olduğu gibi seçilerek veya toplumsal ve tarih önünde faydalı işler yaparak öne çıkan tarihi şahsiyetlerin bir müddet sonra kendilerini veya etrafındakilerinin telkinleriyle özel görevlendirilmiş seçkin kişiler olarak lanse etmeleri gücün devamı gücün ve iktidarın devam ettirilmesi kaygısından başka bir şey değildir.

Gücün devam ettirilmesi ve halka gösterilmesinde çeşitli metot ve yöntemler kullanılmıştır. Bunlar savaşlar, kişisel yetenekler, güç gösterileri, baskılar, adalet, askeri ve silah üstünlüğü, beden üstünlüğü, cömertlik ve sanattır. Doğu kültüründe ve devlet geleneğinde iktidar sahibinin yani hükümdarın-yöneticinin-halkına düşkünlüğü ve cömertliği esastır. Bu durum aynı zamanda en önemli bir erdem olarak kabul edildiği gibi, idarenin yani hâkimiyetin devamının bir şartı olarak kabul edilir. Fakat batı kültür ve devlet yönetiminde ise, idareci veya kralların ellerinin sıkı olması ve cimrilikleri tavsiye edilir. Bu şekilde halkın krala veya yöneticiye muhtaç ve bağımlı kılınacağı ve saltanatın devamlı olacağı kabul edilir²⁹⁵.

Hiç şüphesiz bunlar üzerinde en kalıcı ve etkili olan sanat ve o sanatın tılsımlı dilidir. İlk çağ topluluklarında sanatın gücünden faydalanarak iktidara hâkim olan yöneticilerin kitlelere etki etme yollarında birisi zafer anıtları, tapınaklar ve mezarlardır. Pers döneminde pers kralı Darius'un Yunanlılarla yapmış olduğu savaşlardaki zaferlerinin halkına anlattığı meşhur Bisutun (İran'da) Anıtı ile Asurluların tanrıdan hükmetme yetkisinin anlatıldığı linova anıtı ve Hititlerin aslanlı yoldaki figüratif görüntülerle halka verilmek istenen mesaj aynıdır. Bu mesaj gücün tanrı veya tanrılar tarafından iktidar olmak için belirli bir zümre veya kişiye verildiği mesajdır ki bu mesajla kitlelerin iktidar veya iktidara sahip olan kişi veya kişilerin meşruiyetinin sorgulanmasının da önüne geçilmiştir.

Kayalara işlenerek veya şehrin giriş kapılarında sembollerle süslenecek (İrak'ta Babil-

²⁹⁴ İbn Haldun Mukaddime (Aktr. Oktay Uygun), İbn Haldun'un Toplum ve Devlet Kuramı, On iki Levha Yay. İstanbul 2008 s. 119

²⁹⁵ Machiavelli, Prens, s. 102-103, (akt. Sezgin Kızılcıkelik), Sosyoloji Tarihi, Ankara, s. 146

Aştar (İştar) kapısı) (**Resim**) kitlelere ifade edilen gücün verilmiş biçimi yine sanatsal yansımanın görsel ifade biçiminden başka bir şey değildir. Sanat algısının insanlar üzerinde ki etkisi böylece keşfedilince yöneticiler daha büyük ve alımlı eserler ortaya koyarak güç ve iktidarlarını nesilden nesle aktarılan bir eyleme dönüştürmeye başladılar. Bu sanatsal etkinliklerin başında mitoloji anıtsal mezarlar ve tapınaklar öne çıktığı görülmektedir. Kralların iktidar mücadeleleri tanrısal güçlerle pekiştirilerek nesilden nesle sözlü veya yazılı gelenek içerisinde aktararak kalıcı olması sağlanmak istenmiştir. İktidarı ellerinde tutan güç veya güçler bir müddet sonra ilahi kaynaklarla irtibatlı oldukları iddiasına da sığınarak yarı tanrı veya tanrılıklarını iddia ettiler. Bunun sonucunda da eski mısırdaki olduğu gibi ölümlü olan tanrı- firavunlar erki ortaya çıktı. Muhteşem görüntüleri ve teknik üstünlükleriyle yapıldığı dönemde dünyanın harikaları arasında gösterilen bu piramitlerle hem sanatın güç ve iktidarla zirvesi ortaya konuldu, hem de hükmedenler halkın gözünden uzak gizemli bir dünyada normal ölümlü insanların ulaşamayacağı bir mekân da kendilerine yeni bir yaşam alanı oluşturdular. Piramitlerin sanat ve estetik bakımından muhteşemliği sadece mısırdaki yönetilen halkın değil başka ülke yöneticileri ve halklarını da derinden etkileyen, gücün sanatla birlikte görselleşmiş ifade biçimiydi.

Antik yunan medeniyetinde sanat güç- iktidar ilişkisinin en iyi uyarlandığı alan hiç şüphesiz tapınaklardır. Çok tanrılı pagan bir kültüre sahip olan antik yunan medeniyetinde tabşatta görülen ve ihtiyaç duyulan her şey için oluşturulan tanrı ve tanrıçalar dünya hayatının sistemini de etkileyen ve yönlendiren bir anlam kazandıkları için onlara çok görkemli tapınaklar inşa edilmiştir. Bu tapınaklar yılın belirli günlerinde yönetilen halkın adaklarını sunması için halkın çevresinde toplandığı ancak içerisine giremediği kutsal mekânlardır. Tapınak işlerine ancak ve ancak yöneticiler ve rahipler girebilirdi. Tapınak yüzeyleri halkın görebileceği bir biçimde sanatsal ifade biçimi çok yüksek olan desen, motif ve verdiği mesajlarla yönetilen kesimi etkileme amacı güdülen konulu heykel veya rölyeflerle süslenmiştir. Dönemin en ünlü sanatçıları tarafından oluşturulan bu tapınaklar ve yine dönemin en ünlü heykeltıraşları tarafından yontularak işlenen heykeller antik yunanda gerçek birer şaheser olarak ortaya çıkarlar. Heykel sanatının ifadede ki başarısı ve kitleler üzerinde ki etkisi antik yunan yöneticilerinin bu sanat dalının gücünden fazlasıyla faydalanmalarına neden olmuştur. Yunan tanrılarının mitolojik mücadelelerinin anlatıldığı konularla süslenen tapınak yüzeyleri gerçekten de yılda bir veya birkaç kez tapınağa sunak sunup ritüellerini yapmak için toplanan halkın gözünde büyük ve derin etkiler uyandırıyor. Böylelikle sanatın o sihirli gücü halkın zihnini kuşatıyor ve kayıtsız şartsız teslimiyeti beraberinde getiriyordu.

İktidarlar bu şekilde hem halka vermek istedikleri mesajı sanatın gücünden faydalanarak veriyorlar hem de kendilerinin ve halkın sanat ihtiyaçlarını ruhen tatmin etmiş oluyorlardı. Aynı durum roma medeniyetinde de geçerli olup tapınakların yanında halkın yoğun ve kalabalık olduğu forumlarda da sanatsal etkinlikler ve görsel anlatımlar ön plandadır. Özellikle imparatorların yaşarken veya kendilerini öldükten sonra tanrı ilan ettirmeleriyle bağlantılı olarak yaptırıldıkları heykeller romanın ve romanın diğer önemli kentlerinin merkezlerini süslüyordu. İmparatorlar yaptırıldıkları kendi heykellerinde gözden ufka bakıyor biçimde tasvir ettirmişler, çıplak ayaklarının yere basması ile de tanrısal bir güce sahip olduklarını yönetilenlere bu şekilde ifade ettirmişlerdir. İmparatorlar dışında çıplak ayakla heykel yontusu bu yüzden yasaktı. Sanat şaheseri olarak yontulan bu heykeller sanat iktidar güç ilişkisini en güzel şekilde izah etmektedir. Hristiyan inancıyla birlikte yıkılan batı Roma'dan sonra doğu Roma İmparatorluğu (Bizans) durum değişmeyecektir. Tapınakların yerini alan kiliseler sanatsal yönleri yüksek olan resim, heykel, mozaik ve fireskolarla süslenecek semavi bir din olan Hristiyanlık inancı ile antik yunan pagan kültürünün düşüncesi birleştirilerek halka aksettirilecekti. Hristiyanlıktaki kutsal İsa Meryem ve havari ikonografisinin yanında dine hizmet eden Bizans imparatoru veya imparatoriçelerin resim ve heykelleri de kiliselerde yer almaya başlayacaktı. Haftada bir gün Pazar günü klişeye ibadete gelen halkın gözünde kutsal İsa Meryem ve havari ikonografilerinin yanında imparator ve imparatoriçe resimlerinin olması iktidar güçlerinin kutsal Hristiyan inancı içerisinde ilişkilendiriliyor böylece yönetilenlerin gözünde imparator ve çevresi tıpkı antik yunanda olduğu gibi yarı kutsal bir anlayışa büründürülüyordu.

İlerleyen dönemlerde Hristiyan Avrupa topluluklarında klişe içerisindeki resimlerde kendilerini resmettiren imparatorlar anıtsal şekilde ortaya çıkan dev katedrallerin giriş kapılarında yönetilen halka güç ve kudret sembolü olarak gösterilmeye başlandı. Özellikle gotik dönemde katedrallerin sivri kemerli giriş kapılarındaki kutsal ikonografik heykeller arasında dönemin imparator ve imparatoriçe heykellerinin de yer alması tesadüfi değildir. Gotik sanat anlayışı üslubuna uygun olarak dar ve uzun yontulan bu heykellerde daha katedralin giriş kapısında sanat ve iktidar ilişkisi en belirgin biçimde ortaya konulmuş oluyordu. Özellikle kubbeli bazilikalarda kubbe içerisinde yer alan pantaklator İsa resimlerinin yanında yer yer imparator resimlerinin de yer alması dikkat çekicidir. Bunun en güzel örnekleri İstanbul'da Ayasofya'da Almanya'da Körn katedrali Fransa'da Notre Dame Katedrallerinde yoğun bir şekilde karşımıza çıkar. İslam dünyasında da ilerleyen dönemlerde bilhassa Alevi Bektaşî geleneğindeki dergâhlarda Pantagrator İsa tasvirlerinin yerini Hazreti

Muhammet ve Hazreti Ali tasvirleri alacaktır. Bunun en güzel örneği de Şia ekolü minyatür tasvirleriyle Makedonya'da Saru Saltuk dergâhı kubbesinde karşımıza çıkmaktadır.

Rönesans dönemine geldiğimizde artık batı için aydınlanma çağı başlamış ve kilisenin baskıcı tutumuna karşı birey özgürlüğünün öne çıkarılmasının ilk ifadeleri olan sanatsal ifadelerin görsel bir biçimde yansıtıldığı uygulamalar öne çıkmaya başlanmıştır. Görünürde her ne kadar böyle olduğu söylene de Rönesans dönemi de kilise ve krallığın güç ve saltanatının yoğun olarak sanat yolu ile ifadesinin en görkemli kapılarının açıldığı dönemin başlangıcıdır. Bu dönem; Antikitenin örnek alındığı biçim, form ve ifadelerde Antik Yunan medeniyetinin kopya edildiği bir dönem olarak Avrupa'da yerini alacaktır. Perspektifin yoğun kullanımı ile birlikte dönemin ünlü sanatçıları elinden çıkan eserlerle, hem krallığın hem de papalığın gücünün sınırsızlığı yanında abidevi gösterişli mekânlarla, halk, sanatın etkileyici görşelliği ile sanki hipnotize edilecektir. Konusunu Antik Yunan mitolojisi ve kutsal metinlerden alan resim ve heykel örnekleri, bir yandan halkı ilahi mesajlarla etkilerken bir yandan da papa ve kralın sınırsız güç ve iktidarının, ifade biçimine dönüşüyordu.

Devam eden Barok dönemde bu etkinin zir ve yaptığı uygulamalar sahne olunacaktır. Özellikle Barok dönem Avrupa'sında, Okyanus ötesi uygarlıkların yok edilmesi pahasına Papalık ve Avrupa krallıkları tarafından zenginliklerinin yağmalanarak Avrupa'ya taşınması, güç ve iktidarın yanına sınırsız zenginliği de taşıyarak, görşelliğin daha öne çıkmasına neden olmuştur. Yapılan aşırı süslü katedraller, saraylar, köşkler, bahçeler ve özellikle meydanları süsleyen heykel ve çeşmeler bu zenginliğin bir güç gösteri olmasına neden olmuştur. Başta Bernini olmak üzere dönemin sanatçıları kilise ve krallığın emrinde onların güç, zenginlik ve saltanatının en önemli göstergesi olan sanat yapıtları ile Avrupa'yı donatmaya başladılar. Soyluların da bu yarışta yer almaları, halktan uzak ama halkın tepesinde bir yönetim anlayışı ile birlikte kısa süre sonra yozlaşmayı da beraberinde getirmiştir.

Rokoko ve devam eden dönemlerde yozlaşmanın sanat eliyle nasıl öne çıkarıldığını göstermesi bakımından önemlidir. Zenginliğin getirmiş olduğu sınırsız yaşama isteği bilhassa Kral ve soyluların gayri ahlaki yaşantıları biçimine dönüşecek bu durum da bilhassa sanat yolu ile ifşa edilecektir. Dönemin ünlü sanatçılarının eserlerinde bu sefil ve gayri ahlaki yaşantı sık sık tablolarına konu olacak, hatta Madam Pompadur gibi kralın gayri ahlaki yaşantısının sembolü olan örnekler, dönemim en önemli tablolarının modeli olarak öne çıkacaklardır.

Sanayi devrimi ile bu ahlaki çöküşün devamında Avrupa'da buhranlar derinden ve

etkileyici bir dalga oluşturarak, yönetimlerin yıkılması ve papalığın gücünün sorgulanmasını da beraberinde getirmiştir. Halkın zenginlikten pay alamaması, yaşam seviyelerinin daha da kötüleşmesine neden olmuş, gidebilenler okyanus ötesi yeni keşfedilen ülkelere kaçarak, birey olma özgürlüğünü yakalamaya çalışmışlardır. Bu yeni yerleşilen okyanus ötesi ülkelerde var olma mücadelesini başka medeniyetleri yıkarak başaran Avrupalılar, kısa sürede kendi iktidar ve güçlerini sembolize edecek Avrupa tarzı eserler ortaya koymaya başladılar. Avrupa’da oluşan başta Rönesans ve Barok tarzı eserleri, yine Antik Yunan anlayışında ki üslupla birleştirerek, sanatın gizemli gücü ile kendi iktidarlarını pekiştirmişler ve yeni yönetilenlere karşı tıpkı Avrupa’da olduğu gibi, güç ve iktidarın en önemli sembolü olan sanat, buralarda da işlevini başarılı bir biçimde sürdürmüştür.

Osmanlı Medeniyetinin bu dönemde kökenlerine bağlı olsa da yer yer bu durumdan etkilenecek, güç ve iktidar sembolü olarak sanatsal faaliyetlere ağırlık verdiği görülmektedir. Özellikle batılılaşma ile birlikte maliyenin bozulduğu, devlet düzeninin gerileme hatta yıkılışa doğru gittiği dönemlerde bu sanatsal faaliyetlerin yoğunluk kazandığı görülecektir. Türk İslam Medeniyetinin toplumcu, sosyal ve insan merkezli yönetim anlayışı, bu yozlaşmanın getirdiği sonuçlar olarak aşırı süslü ve görselliğin ön plana çıkarıldığı sanatsal faaliyetlerle yoğunlaşmıştır. Barok etki ile süslü meydan çeşmeleri Avrupalı bir tarzla yapılsa da Türk İslam medeniyetinin köklerinin sağlam olması, bu çeşmelerin birer sebil anlayışı ile Avrupa’nın aksine sosyal hizmet vermelerine engel olmamıştır.

Meşrutiyet sonrası Osmanlı toplumunu siyasi, ekonomi, dini ve sanat alanında derinden etkileyen siyasi hareket İttihat ve Terakki Fırkası olup etkileri Tüm Osmanlı coğrafyasında hissedilmiştir. Bu hareketin etkilerinin en yoğun görüldüğü alanlardan ilki dil ve edebiyat ikincisi ise mimarlıktır. Bu fırkanın siyasi ve fikir önderlerinden Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin, Mehmet Emin Yurdakul gibi şair, yazar ve düşünürlerin ortaya koyduğu fikir ve idealleri en çok mimarlık alanında ses getirecektir. Milli Mimarlık akımı olarak tanınacak bu üslubun en önemli temsilcileri Mimar Vedat Ey ile Mimar Kemalettin ve Arif Hikmet Koyunoğlu olmuşlardır. Milli Mimarlık Akımının dönemin yöneticileri tarafından bilhassa Sultan Abdülhamid, Sultan Vahdettin ve devamında Mustafa Kemal Atatürk’ün destek ve himayeleri ile “klasik tarz” dediğimiz üslupta eserlerin ortaya çıkmasına fırsat vermiştir.

Eklektik Üslupla iyice yozlaşmış milliliğini kaybeden Osmanlı Sanatı, Sultan Abdülhamid’in irade ve teşvikleri ile batıda mimarlık alanında eğitime gönderilen Mimar Kemalettin Bey ve Mimar Vedat Bey, İstanbul’a dönüşlerinde büyük bir şevk ve heyecan ile

milli-klasik tarzda eserler üretmeye başladılar. Yer yer abartı ve zorlamalar olsa da milli tarz, İttihat ve Terakki Fırkasının estirdiği millilik anlayışının devletin ve yönetici iradenin bir politikası olarak genç Türkiye Cumhuriyeti Devletinin erken yıllarına kadar etkisini devam ettirmiştir. Millî Mimarî, Millî Mimarî, Millî Mimarî Üslûbu, Neo-Klasik Üslup olarak adlandırılan Birinci Ulusal Mimarlık Akımı olarak isimlendirilen bu üslup, 1927 yılına kadar varlığını sürdürmüş, nihayet devrim kanunları ile ters düşmesi sonucu yine yönetici iradenin isteği doğrultusunda son bulmuştur.

Milli Mimarlık Akımı hem Osmanlı son Dönemi, hem de Türkiye Cumhuriyeti erken evresinde yönetici iktidarın bir güç ve topluma yöneyim anlayışının mesajını vermesi açısından önemlidir. Çünkü 2. Meşrutiyet ve devamı, Osmanlı Devletinin artık batılıların elinde kendi iradesini kullanamaz hale getirilişin bir irade fermanı gibi kabul ettirilmişti. Milli Mimarlık Akımı, toplumun bu travmadan çıkışını sağlayacak en önemli görsel güç olan sanat yolu ile iradenin uluslararası arenada değil milli yönetimde yani devleti yöneten Hükümdar ve ailesi ile millette olduğu anlatılmak istenmiş olmalıdır. Çünkü Milli Mimarlık akımı çok kısa sürede kabul görmüş zaten Anadolu’da direnilerek devam ettirilen milli üslubun daha geniş ve rahat bir şekilde uygulanmasına fırsat kazandırmıştır.

Cumhuriyet Dönemi erken yıllarında da başta yeni başkent Ankara-Ulus olmak üzere milli mimari tarzda yapılan Ziraat Bankası, Devlet Konuk Evi, T.B.M.M. Binası gibi yapılar, klasik Osmanlı çizgileri ile Anadolu Selçuklu çizgilerinin Anadolu sivil mimarisi ile güzel uyumlarının göstergeleridir. Devrim kanunlarının milli akımla ters düşmesinden dolayı yine yönetim veya iktidar gücü, bu akımı yasaklamış ve kendi irade ve yönetim anlayışlarını halka aksettirecek tarzda mimari eserler ortaya koydurmuşlardır.

1950’li yıllara gelindiğinde dünya güçlerinin yönetim ve iktidarlarını sembolize eden çok katlı binaların öne çıkması, Türkiye Cumhuriyeti Devletinde de çok katlı binaların hızlı bir şekilde rağbet kazandıkları görülür. İlk kez başkent Ankara’da öne çıkan bu yapıların en önemlisi ve öncüsü olan Türkiye İş Bankası Genel Müdürlük binası, bu anlayışın tipik bir örneğidir. Artık taş ve tuğlanın yerini beton ve demir alacak estetik ve sanat anlayışının yerini güç ve zenginliğin anlatımı olan çok katlı binalar ile cam ve çelik giydirilmiş cepheler dolduracaktır.

Günümüzde de klasik tarza bir dönüş olarak siyasi iktidarın anlayışları doğrultusunda Selçuklu tarzı diye nitelendirilen geniş saçaklı, dikdörtgen pencerelerle kademelendirilmiş bir cephe anlayışının hâkim olduğu yapılar, tıpkı ilk milli mimarlık akımı veya genç Türkiye Cumhuriyeti heyecanı gibi, milli bir tarz ve anlayışla iktidarın gücünün milliliği ile birlikte millete yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır.

SONUÇ

Bir ülkenin sanatsal etkinliklerini yönlendiren gruplar, devletten başka özerk, özel kurumlar ve kişilerin o alanda uğraş vererek ulaştıkları çabalarıdır. Bu gruplar ayrı ayrı sanata destek vererek, sanatın gelişmesini sağlarlar. Özellikle toplumda güç sahibi olanlar etkilerinin bilhassa devamı için gücün ve saltanatın görsel anlatımı olan sanat faaliyetlerine şiddetle ihtiyaç duymuşlardır. Geçmiş dönemlerde bu etkinin sanat yolu ile anlatıldığı en önemli mekânlar dini ve sivil-sosyal içerikli mekânlardır ki bunların başında camiler, kervansaraylar, çeşmeler, okullar, medrese ve hastaneler gelir. Avrupa'da daha çok iktidarın güç ve kuvveti ile anlam kazanan sanat eserlerinden ağırlıklı olarak mimari yapılar, dönem dönem kırılma noktalarının da habercileri olmuşlardır. Doğu toplumlarında özellikle Türk İslam medeniyetinde de sanat eserleri ve mimari sosyal içeriğinin yanında güç ve iktidarın en önemli sembolü ve anlatım gücünü oluşturmuştur. Bu yüzden Orta Çağ da ele geçirilen bir devletin iktidar veya hanedanına ait başta saray ve dini yapılardan sembol olanlar ya yıkılmış ya da başka bir yapı hüviyetine veya oraları ele geçiren kişinin ismi ile anlamlandırılmıştır. Devleti ele geçiren güç en kısa sürede nüfuz veya hanedanını meşru ve devamlı kılmak için siyasi yapılanmalar yanında mimari yapılarla da bunu temellendirmek için yoğun bir imar faaliyetine girişmişlerdir. Çünkü yönetim demek devlet demek olduğu için devlet himayesinde ki tebaanın iase ve barınma ile sosyal ihtiyaçlarının çözüldüğü mekânlar önemli bir güç ve iktidar yansıması olarak rağbet görecektir.

Devlet içerisinde iktidar ve iktidarın siyasal güç yapılanması kademeli olarak gerçekleşir ki bunun en önemli dayanağı soy birliği ile gerçekleşir. İbn Haldun'a göre siyasal iktidarın devlet –mülk- biçimine dönüşmesi soy dayanışması ile gerçekleşir. İbn Haldun'a göre soy birliğinin doğurduğu dayanışmanın amacının iktidarı ele geçirmek, hükümdarlık kurmak olduğunu belirterek bu noktayı önemle belirtir. Böylece hükümdarlığın temsil ve toplum nezdinde itibarının güç ve azametle tesisi öne çıkaracak anıtsal eserlerle ilişkisi öne çıkar. Gücün siyasal alanda göstergesi kurumlara hakim olmakla mümkündür. Ancak halka duyurulması görsel materyalleri yani sanatsal etkinlikleri çok iyi kullanmaktan geçer.

KAYNAKÇA

Akurgal, E. (1944), “İslam Sanatında Türklerin Rolü”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, C. II. S. 4, Ankara, s.s. 527-533

Akurgal, E. (2015), *Hatti ve Hitit Uygarlıkları*, Phoenix Yayınevi, Ankara

Ashton, D. (2001), *Picasso Konuşuyor*, (Çev: Mehmet Yılmaz-Nahide Yılmaz) Ütopya Yay. Ankara

Aslanapa, O. (1993), *Türk Sanatı El Kitabı*, İstanbul

Ayaydın, A. (2016), *Çağdaş Sanat Akımları*, Nobel Yay. Ankara

Bonnefoy, Y. (2000), *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Mitolojiler*, (Çev: Lale Yılmaz), C. II, Ankara

Bozkurt, N. (2014), *Sanat ve Estetik Kuramları*, Sentez Yay. Bursa

Can, Y. R. G. (2012), *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, Kayihan Yayınları, İstanbul

Cezar, M. (1977), *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimari*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

Clayton Peter A., ve Martin J. Price, (2012), *Antik Dünyanın Yedi Harikası*, (Çeviren: Betül Avunç), Homer Kitabevi, İstanbul

Eberhard, W. (1996), *Çin'in Şimal Komşuları*, (Çev: Nimet Uluğtürk), Ankara,

Ensert,H.K. (2005) “M. Ö. İkinci Binde ‘Kanatlı Güneş Kursu’ İle Taçlandırılmış Anadolulu Hitit Figürleri”, *Anadolu / Anatolia* S. 28, s.s. 25-47

Eren, K. (2015), “Türkiye’de Klasik Arkeoloji Geleneğinin “İyonya” İmgesi.”, İstanbul

Esin, E. (2001), *Türk Kozmolojisine Giriş*, Kabalcı Yayınları, İstanbul

Esin, E. (2004), *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, Kabalcı Yayınları, İstanbul

Esin, E. (2006), *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, Kabalcı Yayınları, İstanbul

Farthing, S, (2014), *Sanatın Tüm Öyküsü*, (Çev: Gizem Aldoğan-Firdevs Candil Çulcu) Hayalperest Yayınları, Çin

Göksu, E. (2016), “Çift Başlı Kartal ve Selçuklular”, *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, USAD, Güz, s.s. 117 – 141

Grabar, O. (1988), *İslâm Sanatının Oluşumu*, (Çev: Nuran Yavuz), Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul

Hasol, D. (2005). *Mimarlık Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul

Hawass, Z. (2018), “*Dünyanın Yedi Harikası Keops Piramidi*”, Arkeoloji Sanat Dergisi, Sayı 59; İstanbul

İbn Fadlan, (1975), *Seyahatname*, (Çev: Ramazan Şeşen), İstanbul

İbn Haldun. (1991), *Mukaddime*, (Çev: Zakir Kadiri Ugan), II, İstanbul

Kant, I. (2006), *Critique of Judgement* (trans. J.H. Bernard), New York: Hafner Press (Çev. Aziz Yardımlı), İdea Yayınları, İstanbul

Kazıcı, Z. (2003), *İslam Medeniyeti ve Müesseseleri Tarihi*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Vakfı Yay. İstanbul

Koroğlu, K. (2012), *Eski Mezopotamya Tarihi: Başlangıcından Perslere Kadar*, İletişim Yayınları, İstanbul

Machiavelli, (akt. Sezgin Kızılcıkelik), (2006), *Sosyoloji Tarihi*, Ankara

Mack, R. E. (2005), *Doğu Malı Batı Sanatı*, İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı, (Çev: ali Özdamar), İstanbul

Merçil, E. (2007), *Selçuklularda Hükümdarlık Alâmetleri*, TTK Yay, Ankara

Ögel, B. (2006), *Türk Mitolojisi*, C. II, Ankara

Öney, G. (1969). "Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri", Belleten Sayı: XXXIII/130, Ankara, s.s. 171-192.

Öney, G. (Nisan,2008), “*Tarihten Yansımalarla Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın*”, Sanat Tarihi Dergisi, s. 57-58, S. 17/1, s.s. 55-75

Robinson, K. (2003), *Yaratıcılık Aklın Sınırlarını Aşmak*, (Çev: Nihal Geyran Koldaş), Kitap Yay. İstanbul

Roth, L. M. (2015), *Mimarlığın Öyküsü*, Çeviren: Ergün Akça, Kabalcı, İstanbul

Samuel, N.K. (2002), "*Sümerler-Tarihleri, Kültürleri ve Karakterleri*, (Çev: Özcan

Büze). Kabalcı Yayınevi İstanbul

Sayılı, A. (1982), *Mısır ve Mezopotamyalılarda Matematik, Astronomi ve Tıp*, Ankara

Sivrioğlu, U. T. (3 Haziran/June 2013), “*Emevi Saray Tezyinatında Kullanılan Antik Figürler*”, *History Studies*, ISSN: 1309 4173 (Online) 1309 Volume 5, Issue 3p., Volume-5, Issue, s.s.191-205

Sözen, M. (1996), *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi*, T. İş Bankası Yayınları, İstanbul

Şenalp, M. H. (1988), “*Sermimaran-ı Hassa Sinan bin Abdülmennan*”, *Lale*, Sayı: 6, İstanbul, s.s. 2- 13

Taş, İ. (2011), *Türk Düşüncesinde Kozmogoni-Kozmoloji*, Kömen Yay: Konya

Tekin, M. (2014), “*Eski Mezopotamya’da Coğrafi ve Etnik Yapı*”, *Gazi Osman Paşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, S.II, Tokat, s.s. 111-125

Turani, A. (1988), *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul

Uygun, O., (2008), *İbn Haldun’un Toplum ve Devlet Kuramı*, On iki Levha Yay. İstanbul

Yetkin, S. K. (1984), *İslam Ülkelerinde Sanat*, Cem Yayınevi, İstanbul

Yıldırım, R. (1998), “*Tarih ders kitaplarında Anadolu uygarlıkları.*” *Tarih Öğretimi ve Ders Kitapları*, (Hazırlayan: Salih Özbaran). Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, s.s.169-174.

RESİM KAYNAKÇASI

- Resim-1. <https://www.google.com.tr/> (Erişim Tarihi: 01.12.2017)
- Resim2. <https://www.google.com/> (Erişim Tarihi: 01.12.2017)
- Resim-3. <https://www.google.com.tr/search?q=Petroglifler&tbm-> (Erişim Tarihi: 11.12.2017)
- Resim-4. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ziggurat> (Erişim Tarihi: 10.12.2017)
- Resim-6. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Naram-Sin> (Erişim Tarihi: 10.12.2017)
- Resim-11. <http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/misir-piramitleri-ve-gizemleri-127> (Erişim Tarihi: 15.11.2017)
- Resim-12. <http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/misir-piramitleri-ve-gizemleri-127> (Erişim Tarihi: 15.11.2017)
- Resim-13. <http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/misir-piramitleri-ve-gizemleri-127> (Erişim Tarihi: 15.11.2017)
- Resim-14. <https://theiranproject.com/blog/2015/01/05/photos-bisutun-inscription> (Erişim Tarihi: 22.04.2018)
- Resim-15. <http://www.milliyetsanat.com/haberler/sanat-terimi/sutun/760:> (Erişim Tarihi: 08.02.2018)
- Resim-16. <http://www.solakkedi.com/mimarlik/antik%20yunan/05.html> (Erişim Tarihi: 08.02.2018)
- Resim-18. <https://ru.123rf.com> (Erişim Tarihi: 21.02.2018)
- Resim-19. <http://v3.arkitera.com/v1/haberler/2004/04/09/zeugma3.htm> (Erişim Tarihi: 15.01.2018)
- Resim-20. <https://onedio.com>. (Erişim Tarihi: 27.01.2018)
- Resim-21. <http://www.solakkedi.com/mimarlik/antik%20yunan/10.html> (Erişim Tarihi: 21.02.2018)
- Resim.22-23-24. <http://knidoslion.blogspot.com/> (Erişim Tarihi: 21.02.2018)
- Resim-25. <http://www.solakkedi.com/mimarlik/antik%20yunan/10.html>, (Erişim

Tarihi: 21.02.2018)

Resim-. 26-32. <https://edumag.net/galeri/dunyanin-yedi-harikasi/> (Erişim Tarihi: 27.05.2018)

Resim-34. <https://www.msxlabs.org/forum/mimarlik/195611-romanesk-mimari.html> (Erişim Tarihi: 06.03.2018)

Resim-36.<https://www.keyifname.com/san-pietro-kilisesi-ve-meydani/> (Erişim Tarihi: 22.03.2018)

Resim-37. <https://gezievreni.com/barberini-meydani-roma/> (Erişim Tarihi: 15.01.2018)

Resim-40-41.<https://www.google.com.tr/search?biw=1600&bih=745&tbm=isch&sa=> (Erişim Tarihi: 15.03.2018)

Resim-42-43. <https://www.google.com.tr/search?biw=1600&bih=745&tbm=isch&sa=> (Erişim Tarihi-15.03.2018)

Resim-66
<https://www.google.com.tr/search?q=Karahanlı+Mimarisi&biw=1893&bih=982&tbm=> (Erişim Tarihi: 20.02.2018)

Resim-67. Nuray Bilgili, <https://www.picoku.net/tag/teslimtasi0> (Erişim Tarihi: 15.02.2018)

Resim-71. <https://okuryazarim.com/ribat-i-serif-kervansarayi>. (Erişim Tarihi: 07.04.2018)

Resim-73-74. <https://SanatinYolculugu/photos/a.17> (Erişim Tarihi: 11.19.2017)

Resim-75.
<http://www.gezialesmi.com/DunyaMiraslariAyrinti.asp?ID=325&SAYFA=15> (Erişim Tarihi: 28.12.2017)

Resim-76. <http://www.wikisitesi.com/buyuk-selcuklu>. (Erişim Tarihi: 19.09.2017)

Resim-78. [http://blog.kavrakoglu.com/wp-content/uploads/2015/10/y.jpgiu&ictx:](http://blog.kavrakoglu.com/wp-content/uploads/2015/10/y.jpgiu&ictx) (Erişim Tarihi: 05.04.2018)

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Ziggurat> (Erişim Tarihi 10.12.2017)

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Naram-Sin> (Erişim Tarihi: 10.12.2017)

<http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/misir-piramitleri-ve-gizemleri-127> (Erişim Tarihi: 15.11.2017)

Nuray Bilgili, <https://www.picoku.net/tag/teslimtasi0> (Erişim Tarihi: 15.02.2018)

<http://www.gezialesmi.com/DunyaMiraslariAyrinti.asp?ID=325&SAYFA=15> (Erişim Tarihi: 28.12.2017)

<http://sanatokuma.blogspot.com/p/batya-acls-ve-osmanl-mimarisinin-son.html>,
(Erişim Tarihi: 23.02.2018)

<http://www.irankulturevi.com/turkce/iran/kermanshah.htm> (Erişim Tarihi: 15.01.2018)

<http://unesco-dunya-miraslari.blogspot.com/2012/11/unesco-dunya-mirasi-behistun-yaziti.html> (Erişim Tarihi: 17.01.2018)

<https://tarihegitimi.blogspot.com/2017/11/med-ve-pers-imparatorlugu.html> (Erişim Tarihi: 17.01.2018)

<https://www.msxlab.org/forum/mimarlik/195611-romanesk-mimari.html> (Erişim Tarihi: 06.03.2018)

<https://www.arthipo.com/artblog/sanat-tarihi/gotik-sanat-nedir-gotik-sanat-eserleri-ve-ozellikleri.html> (Erişim Tarihi: 21.03.2018)

<https://www.keyifname.com/san-pietro-kilisesi-ve-meydani/> (Erişim Tarihi: 22.03.2018)

<https://www.turkcebilgi.com/iktidar>: (Erişim Tarihi: 30.09.2017)

<http://www.dildernege.org.tr/TR,462/.html>: (Erişim tarihi: 30.09.2017)