22

100 soruda / türkiye sanatı tarihi / prof. doğan kuban

100 SORUDA

TÜRKİYE SANATI TARİHİ

DOĞAN KUBAN
İ.T.Ü. Mimarlık Tarihi Profesörü

3.
BASKI

GERÇEK YAYINEVİ

100 SORUDA TÜRKİYE SANATI TARİHİ

Doğan Kuban
İ.T.Ü. Mimarlık Tarihi Profesörü

100 SORUDA DİZİSİ : 22

Birinci Baskı :
Mayıs 1970

Gözden Geçirilmiş ve Genişletilmiş İkinci Baskı :
Ekim 1973

Üçüncü Baskı :
Şubat 1978

Kapak : Said Maden
Kapak Baskısı : Reyo Ofset

Dizgi ve Baskı :
Gül Matbaası

DOĞAN KUBAN
İ.T.Ü. Mimarlık Tarihi Profesörü

100 SORUDA TÜRKİYE SANATI TARİHİ

GERÇEK YAYINEVİ
Cağaloğlu Yokuşu, Saadet İş Hanı, Kat 4
İstanbul

İkinci Baskı İçin

Bu baskıda bazı dil ve deyim yanlışlıkları düzeltilmiş, Hıristiyan Çağı öncesine bazı paragraflar eklenmiştir.

Bir baş vurma kitabı olduğu göz önünde tutularak yeni şekiller, kısa bir bibliyografya ve dizin'in katılması da yararlı görülmüştür.

İstanbul, Temmuz 1973 D.K.

Önsöz

Türkiye Sanatı adı altında yayınlanan bu küçük kitap, Sanat Tarihi alanında bilgisi genel kavramlar dışına çıkmayan büyük okuyucu kütlesine, Türkiye toprakları üzerinde gelişmiş uygarlık ürünleri ve ortamı hakkında genel bir fikir vermek amacıyla hazırlanmıştır. Anadolu kültür ve sanatının verilerini bütün ayrıntılarıyla ve her alanda göstermek çabasında bulunmadım. Sadece, Anadolu sanatlarının kendimce önemli bulduğum noktalarına, zamanımıza yaklaştıkça yoğunlaşacak şekilde, ışık tutmakla yetindim. Burada bir araya getirilen bilgiler —bu alanların tümünde uzmanlık kabil olamıyacağına göre— sayısız uzmanın çalışmalarının bir özeti niteliğini, bir dereceye kadar, taşımaktadır. Fakat sanat eserlerinin seçiminde, genel tanım ve yorumlarda bütün sorumluluk bana aittir.

Günümüzde bir sanat tarihi kitabının çok sayıda fotoğraf ve şekil ile beslenmemesi, büyük bir eksikliktir. Fakat bu yayın serisinin olanakları içinde bu gerçekleşemedi. Bu nedenle de, tek tek sanat eserlerinin tanımlanmasından çok, meydana gelme koşullarının anlaşılmasını sağlayacak genel veriler ve tekniklerin açıklanmasına çalıştım.

Tarihî verileri bu denli zengin bir ülkede, bütün çağları kapsayan bir sanat tarihi yazmak, ne kadar sınırlı amaçlarla olursa olsun, güç bir işdir. Fakat günümüz Türk okuruna büyük bir kültür mirasını, bir tüm olarak tanıtmak isteği bu cesareti göstermeme yardım etti. Böyle bir denemeye Türkiye'de belki de ilk girişen olduğumu düşünerek, ve kitabın amacını da göz önünde tutarak, eksiklerimin hoş görü ile karşılanacağını umuyorum.

İstanbul, Nisan 1970 Doğan Kuban

GİRİŞ

Soru 1 Türkiye Sanatı ve Türk Sanatı kavramları nasıl tanımlanmalıdır?

Kültür, toplumların tarihî süreç içinde biriktirdikleri maddî ve manevî ürünlerin ortamında oluşur. Tarihî birikimin bilinçlendirilmesi ve günümüz yaşantısına katılması ile kültürel ortam yoğunlaşmaktadır. Bu açıdan, coğrafî sınırlarımız içinde bulunan geçmiş uygarlık düzeylerinde yaratılmış mimarlık, heykeltraşlık, resim ve küçük sanat ürünlerinin doğru bir perspektif içinde değerlendirilmesi, günümüz Türk kültürünün tanımlanmasında büyük önem taşıyan sorunlardan biridir. Bugüne kadar da yeterince üzerinde durulmamıştır. Türkiye sanatı üzerine yazılan bu küçük derlemede bu soruna doyurucu bir cevap aramak şüphesiz söz konusu olamaz. Fakat konunun ele alınmasından önce bu sorunun bazı yönlerini aydınlatmak gerekiyor.

Geçmişte yaratılmış olan bütün değerler insanlığın ortak malı sayılsa da, toplumlar kendi tarihî gelişimleri içinde yarattıkları sanata millî sanat olarak bakarlar. Bu bir noktaya kadar doğru bir tutumdur. Çünkü insan çevresiyle beraber oluşur. Parisli Notre-Dame'ın katıldığı bir fiziksel çevrede, İstanbullu Yenicaminin katıldığı bir fiziksel çevrede yaşar. Bununla beraber 'Türk Millî Sanatı' kavramı söz konusu olduğu zaman bu kabulun tutarsız bir yönü ortaya çıkar: Türkler Türkiye sınırları dışında da sanat ürünleri ya-

ratmışlardır; Türkiye'de de Türkler gelmeden sanat ürünleri yaratılmıştır. Bu yüzden 'Türkiye Sanatı' ile 'Türk Sanatı' değişik kavramlardır. Millî bir sanatın tanımlanması söz konusu olduğu zaman bu durumun değerlendirilmesinde ortaya ilginç sorunlar çıkmaktadır.

Bir grup yorumcuya göre Millî Sanat sadece Türklerin yarattığı sanattır. Türkiye'nin Türklerden önceki sanatı, millî bir sanat olma açısından, bizi ilgilendirmez. Böylece Uygur Sanatı veya Timur Çağı Ortaasya sanatı Türk sanatıdır. Ve millî bir sanat tarihi yazmakla görevli olanlar ancak bu sanatları ve bunların Türkiye'deki Türk Sanatı ile ilişkilerini araştırmakla yetinmelidirler. Bu görüşte olanlar için, zaman içinde eşdeşliğini korumuş bir toplumun millî özelliklerinin devamlı ifadesini aramak kültür ve sanat tarihinin esas amacıdır.

Bir diğer grup yorumcuya göre Türk Sanatı, bugün Türkiye'de yaşayanları ilgilendirme açısından, Türkiye sanatıdır. Anadolu'nun bütün kültür katlarının sanat alanındaki ürünlerini tanımak ve değerlendirmek Ortaasya'daki ürünleri tanımaktan daha önemlidir. Bu ikinci görüşte günümüz insanı ile çevresi arasındaki ilişki birinci planda önem kazanmaktadır.

Çağdaş sanat tarihi anlayışı içinde bugünkü Türk toplumunu ilgilendiren kültürel veriler olarak sanat eserlerini bu tutumlardan sadece biriyle açıklayamayız. Bütün gününü Ege kıyısında Didima'da, Hellenistik Çağın ünlü Apollon tapınağı yanında geçiren Türk köylüsünün yaşantısında en önemli fiziksel çevre ilişkilerinden biri şüphesiz o tapınaktır. İçinde yaşanan çevrenin ürünü olduğu halde, Türk-Öncesi Çağına aittir diye o anıtı Sanat Tarihimizin dışında bırakmak anlamsız olur. Öte yandan, daha yüksek bir ilişkiler düzeyinde, Timur saraylarının minyatürleri ile Osmanlı minyatürleri, Ortaasya, İran ve Anadolu kervansaray veya

medreseleri arasındaki açık ilişkileri görmemezlik de edemeyiz.

Yukarıdaki açıklamalar, bu değişik çevrelere ait sanat ürünlerinin, bugün Türkiye'de yaşayanları farklı yönlerden ilgilendirdiklerini ortaya koyuyor: Bu ürünlerden Türkiye'de olanlarla beraber yaşıyoruz; Hitit yapıları, Roma tiyatroları, Bizans kiliseleri ve Osmanlı camileri günlük çevremizin elemanlarıdır. Türkiye dışındaki Türk Sanatı ürünleriyle ise, maddî olmayan bir düzeyde, tarihî zaman içinde bir bağlantı kuruyoruz. Ben bu kitapta Türkiye'deki bütün kültür çağlarına ait sanat eserlerini, Türkiye'de yaşayan insanların malı olarak, ve henüz değilse, Türk kültürüne mal etme amacıyla ele almak istedim. Ve toplumun günlük yaşantısında yeri olduğu için Türkiye üzerindeki bütün sanat ürünlerine Millî kültürün bir parçası olarak bakıyorum.

Türkiye dışında kendilerini Türk olarak tanımladığımız diğer toplumların uygarlık ürünlerine ise millî kültürün zaman içindeki uzantısı olarak bakmak gerekir. Millî tarihimizin Anadolu dışındaki kökleri ve uzantılarının dünü ve bugünü daha çok anlaşılabilir yapan bütün verilerini tanımağa ve değerlendirmeğe çalışmak da, aynı önemde bir kültür sorunu olarak, değişik bir görüş açısından ele alınmalıdır.

Soru 2 Bu kitapta konular nasıl bir görüş açısından ele alınmıştır? Sanat tarihi yazımında nesnel bir tutum ne ölçüde mümkün olabilir?

Bu kitabın amacı Tarih Öncesinden Cumhuriyete kadar Türkiye'de birbirlerini izleyen uygarlık katlarının başlıca sanat ürünleri hakkında bir fikir vermek, geçmiş toplumların sanat ortamını kısaca yansıtmaktır. Bu amaçla seçtiğim sorunların saptanmasında kabul ettiğim bazı kriterler-

den sözetmeği zorunlu buluyorum. Klasik, fakat belki de başka türlü olamıyacak bir tanıma göre sanat eserinin iki yüzü var: Biçimi ve içeriği (eski deyimle muhtevası); sanat eserini biçimiyle ve bize anlatmak istediği, ya da öyle sandığımız şeyler, ya da yaradığı işe göre tanımlıyoruz. Her eşyanın bir biçimi olduğuna göre, bu, sanat eseri için bir ayırıcı özellik değil; içeriği ise zorunlu olarak bir eşyayı sanat eseri yapmaz. Bununla beraber yine de bunlardan başka niteliklerle bir sanat eserini tanımlamak kabil değildir. Öyleyse eşyaların biçim ve içeriklerinin özel bir durumu, özel bir beraberliği onlara sanat eseri dedirtiyor. Bu özel durum güzellik denilen ve çağdan çağa, insandan insana değişebilen, bazan da evrensel bir genişlik kazanan bir değer yargısıdır. Tanımı da kanımca şimdiye kadar açıklığa kavuşmamıştır. Bu bakımdan çağdaş bir sanat tarihçisinin yapacağı şey geçmiş uygarlıkların maddî ürünlerinde birtakım güzellikler arayıp bulmaktan çok, onlar arasında, toplumsal ve tarihî değer yargıları sonucu sanat eseri sıfatına erişmiş olanların meydana gelme koşullarını anlatmak ve nesnel olarak onları tanımlamaktır.

Biçim ve içerik toplum yapısının koşulları içinde ortaya çıkarlar. Sanat eserinin amacını, kullanacağı yeri, anlatması istenen konuyu, kullanacağı malzemeyi, kullanacağı tekniği toplumun o andaki ekonomik, kültürel ve teknik düzeyi tesbit eder. Eserin biçimi bütün bu koşulların bileşkesi doğrultusunda meydana gelir. Toplum, bazan kullanış gereklerinden doğan, bazan anlaşılması güç köklere inen eğilimlerle bazı biçimlere karşı duyarlık gösterir. Bu biçimler, belli zaman sürelerinde ortak bir kabule kavuşurlar. Belli yapı tipleri, belli resim konuları, belli dekoratif motifler, bazan teknik, bazan fonksiyonel, bazan da biraz daha karışık nedenlerle, veya bütün bu nedenlerin tümü tarafından etkilenerek ortaya çıkar. Bu genel şemalara uygun olarak sayısız maddî ürün meydana gelir. Yüzlerce tapınak,

binlerce cami, yüzbinlerce tablo yapılır. Bunların büyük bir çoğunluğu yokolur. Büyük bir kısmı güzel olmak endişesiyle de yapılmamış olabilir. Fakat teknik ve fonksiyonel, yani belli bir amaca yönelten veriler hepsi için ortaktır. Sanat tarihçileri ve arkeologlar geçmişten kalan eserlere kendi çağlarının yaratma koşullarını anlatacak verileri bulmak için eğilirler. Böylece bir çağın maddî kalıntılarının incelenmesi, zorunlu olarak en güzel eserler üzerinde değil, fakat kalan eserler üzerinde olur. Bu inceleme, o eserlerin meydana gelmesi için toplum tarafından tesbit edilen alt koşulları ortaya çıkarır. Bunlardan hareket ederek sanat düzeyine erişme ya da erişmeme ayrı bir sorundur. Sanat tarihçisi meydana gelmenin nesnel koşullarını tespit ettikten sonra, ikinci aşamada daha öznel kriterlerle sanat eseri ayrımı yapabilir. Genel sanat tarihlerinde bu ikinci tip yargı oldukça az bulunur. Çünkü konuyu aydınlatmak için seçilen eserler, evrensel bir beğeni konusu olarak, herkes tarafından kabul edilen, âdeta nesnel bir değerlenme düzeyine ulaşmışlardır. Örneklemek gerekirse bir eserin sosyal realist, romantik ya da idealist olması toplumsal koşulların baskısıyla olur. Fakat bu alt koşullar o eseri ne sanat eseri yapar, ne de yapmaz. Bu ikinci yargının ortaya çıkması değişik bir süreç sonucudur. Bu kitapta öncelikle birinci cinsten yargılar bulunacaktır. Örnekler de yine evrensel beğeni düzeyine erişmiş eserler arasından alınacaktır. Yalnız şunu da hatırlamak yararlı olur; evrensel beğeni düzeyinin varlığı, yani çoğunluğun Süleymaniye'ye bir şaheser olarak bakması, bu yargının mutlak olduğunun kanıtı değildir ve kişilerin veya grupların, ve çağların kendilerine özgü güzellik kriterleri olmasına, hattâ Süleymaniye'yi güzel bir yapı olarak kabul etmemelerine de engel değildir.

Birinci Bölüm

YUNAN ÇAĞINDAN ÖNCE ANADOLU ARKEOLOJİSİ

A. HİTİTLERDEN ÖNCE ANADOLU KÜLTÜRLERİ

Soru 3 Anadolu'da tarih öncesi kültürlerinin kronolojik ve coğrafî sınırları nedir?

İnsanoğlunun coğrafî çevrenin doğal bir parçası olarak av peşinde dolaştığı ve mağaralarda, inlerde yaşadığı Eskitaş Çağı (Paleolitik) ilkel kültürlerinin maddî kalıntılarına Anadolu'da muhtelif yerlerde özellikle güney Anadolu'da rastlanmaktadır. Paleolitik kültürün zaman içindeki yakın sınırını arkeologlar İ.Ö. 7000 civarında tarihliyorlar.

• İnsanlık tarihine tarımsal devrimi, yani ekin ekmeyi ve hayvanları ehlileştirmeği getiren Yenitaş Çağının (Neolitik) Türkiye'deki uzak sınırlarının ise hiç olmazsa İ.Ö. 6800'e kadar uzandığı son zamanlarda yapılan kazılarla anlaşılmış, Mersin, Konya güneydoğusunda Çatalhöyük ve Burdur yöresinde Hacılar gibi sitlerde yapılan kazılar İ.Ö. 7 binden bu yana köy niteliğinde geniş yerleşmelerin varlığını ortaya koymuştur. Radyo-karbon yöntemi ile İ.Ö. 6800 civarında tarihlenen Çatalhöyük sitinin ilk tabaka-

sı bugün için tarihi bilinen en eski yerleşmedir. Böylece şimdiye kadar Yakın Doğunun eski kültürlerinin birbirleriyle ilişkileri ve tarihleri hakkında yapılan bütün eski yargıları yeniden ele almak gerekmektedir. Bu Neolitik kültürün batıda Antalya bölgesinden, doğuda Kuzey Mezopotamya'ya kadar uzanan bir alana yayıldığı ve bütün Anadolu'da ortak bazı özellikleri olduğu yine son yıllarda yapılan kazılardan anlaşılmaktadır.

• Bu tarımsal, Neolitik çağ kültürü üzerinde muhtelif bölgelerde Taş - Bakır Çağı (Kalkolitik) kültürü gelişiyor. İ.Ö. 5500 - 3000 arasında kaba olarak tarihlenen bu çağın özelliklerini Çatalhöyük, Mersin, Hacılar gibi eski yerleşmelerin daha yeni katlarında ve Orta Anadolu'da Can Hasan, Büyük Göllücek, Batı Anadolu'da Beycesultan ve İstanbul civarında Fikirtepe gibi yeni sitlerde bulmaktayız. Bu sitlerin verilerinden anlaşıldığına göre Kalkolitik çağda Güneydoğu Anadolu'nun Kuzey Suriye ve Mezopotamya ile, Batı Anadolu'nun ise Balkanlarla ilişkileri vardı.

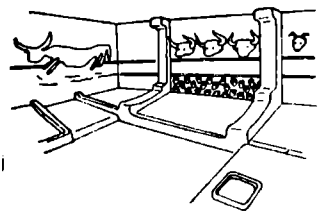
• Yakın Doğunun başka bölgeleriyle paralel olarak Anadolu'da Bronz çağı ortalama İ.Ö. 3000'de başlıyor. Neolitik ve Kalkolitik kültürlerin küçük yerleşmeler içinde ve ancak yakın çevresinde etkili toplum örgütleşmesinin yerini, daha geniş politik strüktürlerin almağa başlaması, yazının bulunması ve böylece tarihî çağların ortaya çıkışı Bronz Çağında oluyor. Anadolu Bronz alaşımına giren bakır ve kalayı üreten ve işleyen bir ülkeydi. İ.Ö.3000-2000 arasına isabet eden Erken Bronz Çağına ait birçok merkez vardır: Tarsus, Beycesultan, Truva'nın erken katları, Alacahöyük ve Kayseri civarında Kültepe Höyüğü bu çağa ait önemli verilere sahiptirler. 2000 - 1000 yılları arasında tarihlenen Geç Bronz çağının önemli sitleri arasında, bir bölümü aşağıda daha ayrıntılı olarak tanınacak olan, Tarsus, Truva, Alişar, Alaca, Polatlı, Kültepe ve yakınında bir Asur ticaret merkezi olan Karum - Kaneş ve Boğazköy sayılabilir.

Soru 4 Türkiye'de Paleolitik (Eski taş), Neolitik (Yeni taş) ve Kalkolitik (Taş-Bakır) Çağı kültürlerinin karakteristik verileri nelerdir?

Türkiye'de paleolitik çağın mağara yerleşmelerine ait ilgi çekici veriler Kılıç Kökten ve Enver Bostancı gibi tarihöncesi uzmanlarınca keşfedilen, Antalya çevresindeki Kara İn, Beldibi ve Belbaşı mevkilerinde bulunmuştur. Adıyaman, Hakkâri ve Van bölgelerindeki başka sitlerde de insan ve hayvan figürlü resimler ortaya çıkarılmıştır. Fakat Anadolu'da maden kullanılışından önceki çağa ait bugün bilinen en önemli kalıntı Konya yöresinde Çatalhöyük'te bulunan neolitik yerleşmedir.

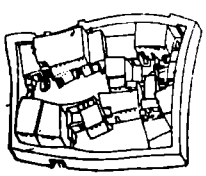
- **Çatalhöyük.** İ.Ö. 6800'e kadar çıkan bu büyük yerleşme, içerde avlular etrafında gelişmiş dört köşe planlı oda kümelerinden meydana gelmiş bir köydür. Yapılar çevreye tamamen kapalıdır. İnsandan çok hayvana karşı korunma amacı ile ortaya çıkmış olabilecek bu yapı kümelerine ağaç merdivenler yardımıyle düz damlarından giriliyordu. Bugün Anadolu'da rastlanan ilkel yapı tekniğinden pek farklı olmayan bir teknikle, ağaç ayakların desteklediği kerpiç duvarlar ve toprak damları vardı. Oda gruplarının ortasında, biraz daha büyük bir hacim, farklı aekorasyonu ile herhalde dinî bir fonksiyonu karşılıyordu. Odaların kırmızı renklerle boyandığı anlaşılıyor. İbadet odasında ise boyalı dekora ek olarak, Tanrıça, Boğa başı, leopar heykelcikleri bulunmuştur. Çatalhöyük'te birçok yerleşme katı vardır. XII. kat (İ.Ö. 6800) ile I. kat (İ.Ö. 5700) arasında uzanan bir süre içinde yapılmış ve Yeni Taş Çağının maddî kültürünü aydınlatan ilginç bulgular arasında obsidiyenden küçük taş aletler, bakır ve kurşundan yapılmış süs eşyaları, tarihi bilinen en eski dokuma örnekleri, basit dekorlu bir çanak çömlek, ağaç eşyalar vardır. Bu eşyanın sanat ürünü olarak kabul edilebilecek olanları genellikle dinî amaç-

lıdır. Bunların başında Ana Tanrıça'nın pişmiş toprak ve taştan yapılmış figürleri gelmektedir. Özellikle Ankara'daki Arkeoloji müzesinde bulunan bir tahta oturmuş toprak tanrıça figürü 14 cm.lik boyuna rağmen her yönüyle ele alınmış gerçekten anıtsal bir heykel niteliğindedir. Kült odalarındaki bu heykellerden başka, konutlar içinde de kullanıldığı anlaşılan, hayvan heykelleri bulunmuştur. Duvarları süsleyen kırmızı, turuncu, siyah, beyaz renkli resimler, ekserî tarih öncesi resimleri gibi, av ve dinle ilgili konulardadır. Fakat bunların yanısıra doğal çevre verileri gözlemini yansıtan hayvan, böcek desenleri, soyut bir süsleme tasarımına ulaşıldığını gösteren geometrik motiflerle süslü frizlere de rastlanmaktadır.



Çatalhöyük — (6. kat)
Bir ev içinden

İlkel bir tarım aşamasındaki Neolitik kültürün İ.Ö. 6. Bin'deki örneklerine Anadolu'nun diğer sitlerinde özellikle Mersin ve Batı Anadolu'da Hacılar'da rastlanıyor. Geç Neolitiğin en gelişmiş mimarî tasarımını ve tekniğini Hacılar'da buluyoruz. (İ.Ö. 5700 - 5500).



Hacılar II
Yerleşme (Mellart'tan)

- Anadolu'da Taş-Bakır (kalkolitik) Çağının önemli verileri Çatalhöyük, Mersin gibi eski yerleşmelerin üst katlarında olduğu gibi, Anadolu'nun daha birçok bölgelerindeki daha yeni sitlerde bulunmaktadır. Bunların içinden sadece bir tanesini, geç Kalkolitik (İ.Ö. 3 Bin)

çağının Menderes vadisindeki karakteristik sit'i Beycesultan'ı hatırlatmakla yetineceğiz. İ.Ö. 5. Bin'den Trakların Anadolu'yu istilâ etmelerine kadar aşağı yukarı kırk yerleşme katının tespit edildiği bu sit'te, Anadolu'da daha sonraki çağlarda örneklerini göreceğimiz, Megaron tipi yapının erken örneği sayılabilecek yapılar, sütunlu avlu gibi mimarî motifler bulunmaktadır. Beycesultan kazılarında ele geçirilen gümüş, bakır gibi madenlerden yapılmış iğne, kama, halka gibi eşyalar da o çağın en ileri teknolojik düzeyini belirliyor.

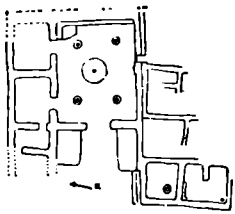
Anadolu'nun muhtelif bölgelerinde tek renkli ve çizgisel desenlerle süslü bir keramik de bu devirde ortaya çıkmıştır.

Soru 5 : Bronz (Tunç) çağının en tanınmış merkezleri hangileridir? Hititlerden önce Bronz Çağı kültürünün önemli verileri nelerdir?

İ.Ö. 3. Binde bronz üretiminin yaygın hale geldiği Anadolu topraklarında, ülkenin coğrafî yapısının doğal verilerine bağlı olarak, birçok bölgesel ve birbirlerine çok bağlı olmayan kültür merkezleri saptanmıştır. Üçüncü Binin ilk yarısında nispeten daha az, ikinci yarısında ise daha yoğun verilerle Bronz Çağ kültürlerini tanıyoruz. Batı Anadolu'da Truva, Beycesultan, Orta Anadolu'da Alacahöyük, Kültepe, Höyük, Alişar, Kilikya, Hatay ve güneydoğu bölgesinde ise Mersin, Tarsus, Gedikli gibi sitler gerek mimarî, gerekse küçük eşyalar bakımından zengin buluntular vermişlerdir.

- Anadolu'nun en önemli ve yaygın kültürü 2500'den sonra Hatti Kültürüdür. Mezopotamya yazılı belgeleri o sırada Anadolu'yu Hattilerin yurdu olarak tanımlıyor ve birçok küçük şehir devletinden söz ediyorlar. Hattilerin kim

olduğu bilinmiyor ve dilleri Yakındoğunun bilinen dillerine benzemiyor. İleri bir maden teknolojisi geliştirdikleri, özellikle H. Z. Koşay'ın Alacahöyük kazılarındaki madenî eşya buluntularından sonra anlaşılmıştır. Çorum'un güneyinde bulunan Alacahöyük küçük bir devletin merkezi olmalıdır. Burada birçok kral mezarı bulunmuş ve bu mezarların bronz, gümüş, altın, elektron ve hatta demirden yapılmış kült ve süs eşyaları ele geçirilmiştir. Bu eşyaların içinde en ilgi çekenler kült eşyası olarak kullanıldığı anlaşılan tepeleri süslü çubukların Geyiklerle ve geometrik motiflerle süslü, Güneş Diski adı verilen bronz başlıklarıdır (Bunların çok güzel örnekleri bugün Ankara Arkeoloji Müzesindedir). Taç, bilezik, saç iğneleri gibi altından yapılmış süs eşyaları, demirden yapılmış bir bıçak (ya da kama) muhtelif madenî figürler, Anadolu'nun bu çağda maden teknolojisinin yayıldığı bir merkez olduğu kanısını destekliyor.



Kültepe
Megaron (Özgüç'ten)

Kayseri yöresinde Kültepe Höyüğünde bu kanıyı destekler nitelikte bulgular ortaya çıkmış, ayrıca Güney ve Batı ile ticarî ilişkilerin olduğunu gösteren yabancı seramik parçaları bulunmuştur. Kültepe Höyüğünün ilginç bulgularından biri, Batı Anadolu'da rastlanan dikdörtgen biçimli megaronlara benzer, muhtemelen bir tapınak kalıntısı olan yapıdır. Çatısı dört ağaç sütunla taşınan ve sütunlar arasında bir ocağı bulunan büyük bir sofa ve yanda ona açılan odalar bulunan yapının duvarla çevrili bir avlusu vardır (İ.Ö. 2100).

- Bronz Çağının en ünlü merkezi Batı Anadolu'da Truva'dır. 19. yüzyıl sonunda ünlü arkeolog Schliemann tarafından kazılan Truva'nın I - V katları erken Bronz çağına aittir. Bunların içinde özellikle II. katın muhtelif devirle-

rine ait küçük kalesi, hem içinde bulunan mimarî kalıntıların niteliğinden, hem de ilk bulunduğu zaman Homeros'un İlyada'sında bahsettiği şehir olduğu sanısından dolayı arkeoloji alanında çok tanınmıştır. Küçük bir insan grubunun, belki de bir kabile şefinin, müstahkem merkezi olan bu yerleşmenin etrafı kalın taş duvarlarla çevrilidir. Bu surlar içinde bu çağdan itibaren mimarinin standart tipleri haline gelen bazı yapılar vardır. Şehir kapıları ve Megaron adı verilen, dikdörtgen bir oda ile bir tarafı açık bir giriş'den meydana gelen basit yapılar karakteristiktir. Bu yapıların temelleri taş, üst duvarları kerpiçten yapılıyor ve diğer bölgelerde de görüldüğü gibi bu duvarlar ağaç hatıllarla pekleştiriliyordu. Örtüleri basit ahşap kırma çatı idi. Fakat bu basit konstrüksiyon tekniği ve ilkel biçimle büyük boyutlu yapılar inşa edilmiştir. Truva'nın büyük Megaronu 33 m. boyunda ve 11 m. genişliğinde idi.

Truva kazılarının ilginç verilerinden biri de Schliemann tarafından bulunan spiral veya daire gibi geometrik motiflerle süslü altın süs eşyalarıydı. Bu ve buna benzer eşyalar Anadolu maden işçiliğinin İ.Ö. 3 Bin sonlarında kalıplama, dövme, lehim, kakma gibi teknikleri geliştirdiğini göstermektedir.

B. HİTİT ÇAĞI İLE YUNAN ÇAĞI ARASINDA ANADOLU SANATI

Soru 6 Geç Bronz ve Erken Demir Çağında Anadolu kültürlerinin kronolojik ve coğrafî sınırları nedir?

İ.Ö. 2000'den bu yana toplumları, kullandıkları malzemenin niteliklerine bağlı olarak değil, fakat yazılı belgelerin verilerine dayanan daha etraflı bir analizin sonuçlarına göre değerlendirme olanağına kavuşuyoruz. Böylece anonim bir tarih öncesinin yerini adları, toplumsal yapıları, âdet ve inançları, diğer toplumlarla ticarî, kültürel ve politik ilişkileri belli, ekonomik yaşantılarını daha iyi izleyebildiğimiz toplumların tarihi alıyor. Bu devirde madenin işlenmesi, maden alışverişi, madenin getirdiği yeni imkânlar muhtemelen yeni bir toplum yapısının ortaya çıkmasına sebep olan faktörlerin başında geliyor.

Bronz Çağını Batı Anadolu'da Truva'nın II. katları, Orta Anadolu'da ise İ.Ö. 2500'den bu yana ortaya çıkan Hatti kültürü temsil ediyordu. 2000 - 1000 arasında Geç Bronz Çağı, Anadolu'ya bugünkü tahminlere göre Kafkasya'dan Güney İran, Mezopotamya yolu ile gelen Hititlerin büyük uygarlığı ile devam etmektedir. Hattilerin bağımsız şehirler çevresinde kurulan toplum hayatının yerine, önce bir Krallık sonra Mısır'la, Babil'le boy ölçüşen bir imparatorluğun yaşantısı geçiyor. 2. Binin birinci yarısında çivi yazısı ve hiyeroglif şeklinde Hitit yazısı ortaya çıkıyor. Bo-

ğazköy, Kültepe,Alaca, Alişar gibi Orta Anadolu sitlerinde Hitit uygarlığının önemli kalıntılarını buluyoruz. Bu sırada Batı Anadolu'da Turuva Orta ve Geç Bronz çağını yaşamaktadır. Batı ile ağırlık merkezi Orta Anadolu'da olan Hititler arasında çok derin olmayan ilişkiler vardır. Buna karşılık Turuva daha çok Ege adalarıyla ilişkili bir kültüre sahiptir. Turuvanın 6. katının en üst bölümü Amerikalı Arkeolog Blegen'e göre Homeros'un İlyada ve Odise'sine konu olan Turuvadır (1325 - 1275). Şehrin 1240'da Yunanistan'dan gelen Akalılar'ın eline geçtiği kabul ediliyor. Hitit Krallığı (İ.Ö. 1750 - 1450) ve Hitit İmparatorluğu (1450 - 1200) ile Bronz Çağı kapanıyor.

İ.Ö. 1180'de Trakya'dan gelen kabileler Anadolu'yu istilâ ediyorlar. Balkanlardan gelerek Anadolu Hitit uygarlığını ortadan kaldıran bu yeni göçün bir ucu Güneyde Mezopotamya ve Mısır sınırlarına kadar ulaşıyor. Yunanistan'da Aka uygarlığını ortadan kaldıran Dor istilâsı da aynı göç akımının bir başka kolu olarak görülmektedir. Bundan sonra Orta Anadolu'nun, özellikle eski Hitit merkezlerinin bulunduğu Kızılırmak çemberi içindeki bölümünde İ.Ö. 8. yüzyıl ortalarına kadar dağınık göçebelerden başka bir şey kalmadığı anlaşılıyor (Akurgal).

Güney ve Güney Doğu Anadolu'da Hitit kültürünün başka kültürlerle de karışan uzantısını buluyoruz: Yeni - Hitit Çağı denen bu devrin 1200 - 900 arasında tarihlenen ilk bölümünü Malatya çevresinde bulunan kalıntılar temsil ediyor. Yeni - Hitit Çağının orta bölümü daha güneyde Zincirli ve Karkamış gibi merkezlerde görülmektedir. Bu kültürün gittikçe daha fazla Asur ve Suriye etkisinde kalan son bölüm örnekleri ise 750 - 700 yılları arasında tarihlenen verileri ile Zincirli, Sakçagözü, Maraş, Karatepe gibi Güneydoğu Anadolu sitlerinde bulunmuştur.

Yeni - Hitit çağıyla eşzamanlı olarak, Doğu Anadolu'dan Van Gölü çevresinde, Toprakkale, Patnos ve Erzincan

civarında Altıntepe gibi sitlerle bilinen Urartu uygarlığı Bronz Çağ madenciliğini sürdürüyor. Kuzey Mezopotamya'nın Asur uygarlığı etkisi altında geliştiği görülen ve Türkiye sınırları dışında da önemli kalıntıları bulunan Urartu kültürünün zaman sınırları 900 - 600 arasındadır.

İ.Ö. 1000'den sonra Yakındoğu Demir Çağına girmektedir. Bu sırada Orta Anadolu ve Kuzeybatı sonradan Frikyalılar denilen Trakyalı kavimlerin elindedir. Güneybatı Anadolu'da ise Lidyalı ve Karyalı, yerli oldukları kabul edilen Anadolu halkları yaşamaktadır. Batı Anadolu kıyılarına Yunanistan'dan gelen Dorların kovdukları Akaların akrabası olan İyonyalılar gelip yeni şehirler kurmağa başlamışlardır. Bu farklı etnik gruplar İ.Ö. Birinci binin ilk yarısında Frikya devletini (725 - 675), Lidya devletini (680 - 546) kurmuşlardır. Güneybatı Anadolu'nun dağlık bölgelerinde Karya ve Likya halklarının kurdukları politik strüktürler vardır. Anadolu'nun Hitit öncesi halklarının yeni göçlerle gelenlerle karışarak ortaya koyduğu bu kültürler o sırada İyonya'da gelişen daha güçlü Grek Kültürünün etkisi altında kalmakla beraber kendilerine özgü bazı özelliklere de sahiptirler.

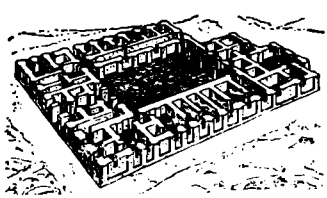
Soru 7 Hitit Sanatının önemli verileri nelerdir?

Anadolu'nun muhtelif bölgelerinde yaşayan ve farklı diller konuşan toplumların arasına İ.Ö. 2000 civarında katılan Hititler, feodal yapılı güçlü bir politik örgüt kuruyorlar. Bununla beraber, Bahadır Alkım'ın dediği gibi, Hitit idaresinde Anadolu'nun homojen bir toplum yapısı yoktu. Ve bize kadar gelen sanat eserleri de Hitit genel adı altında tanınan bu çağın değişik toplumlarına ait ürünler olarak, eskiden beri görülen gelişmeleri sürdürmektedir. Eski Hitit Krallığının başlangıcı olarak kabul edilen İ.Ö. 1750'ye

kadar geçen devrede tasarım olarak gelişmiş bir mimarinin varlığını, muhtelif sitlerde, özellikle yukarıda adını ettiğimiz Kültepe'de buluyoruz. Bu en erken Hitit çağının tek renkli, kırmızı ya da kırmızıya yakın renkte ve cilâlı bir yüzeyi olan karakteristik bir seramiği vardır. Orta kısımları geniş ve ağızları gaga biçimlerinden etkilenmişe benziyen bu devir testilerin ilginç örnekleri Ankara Arkeoloji müzesinde bulunmaktadır.

• İlk Hitit Krallığı ve onu izleyen Hitit İmparatorluğu çağının (İ.Ö. 1750 - 1200) oldukça gelişmiş bir mimarisi vardır. Yapı tekniği itibariyle daha eski çağların taş temelli, ağaç hatıllarla pekleştirilmiş kerpiç duvar tekniğine dayanmakla beraber, Mezopotamya mimarîsinden esinlenmiş güçlü şehir surları, Boğazköy'de temellerini bulduğumuz büyük tapınaklar ileri bir mimarî tasarımın varlığını gösteriyor.

Boğazköy'deki beş tapınak arasında, çevresindeki yapılarla beraber boyutları 160×135 metreye ulaşanları vardır. Bunların geniş bir rahip kütlesine hizmet ettikleri anlaşılıyor. Genellikle asıl tapınak bir iç avlu etrafında asimetrik olarak dizilen odalardan meydana gelmektedir. Sadece büyük giriş kapıları simetrik olarak düzenlenir. İçinde Tanrının heykelinin bulunduğu kült odasına doğrudan doğruya değil, fakat başka bir ara odadan girilir. Kült odasının tanrı heykelinin bulunduğu baş tarafı arkadan ve yanlardan açılan pencerelerle aydınlatılmaktadır. Tapınak planları birbirlerinin aynı değildir. Fakat girişler ve kült odası düzeni benzer kalır. Hitit tapınakları içinde, doğal bir kült yeri ile insan yapısı bir



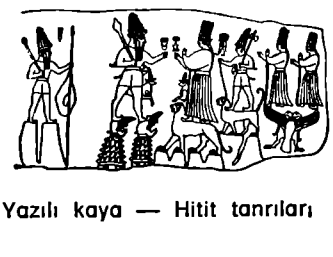
Boğazköy — Hitit tapınağı

tapınağı birleştiren ünlü bir örnek Boğazköy yakınında Yazılıkaya'da bulunmaktadır.

Hitit Anıtsal mimarîsinin ilginç bir motifi büyük, simetrik kapı yapılarıdır. Boğazköy ve Alacahöyük'te şehir kapıları, büyük kuleler arasında kemerli girişler, duvarların alt kısmını kaplayan kabartmalarla süslü taş ortostatlar ve koruyucu nitelikleri ile kapıların iki tarafına konan sfenksleriyle Bronz devrinin ilgi çekici kompozisyonlarıdır.

Hititlerde konut mimarîsinin, kullandığı malzeme, teknik ve biçimsel açıdan bugün Orta Anadolu köylü mimarîsinin hemen hemen aynı olduğu ileri sürülebilir.

● Hitit heykeli, bütün bu çağ heykeli gibi dinle ilgili olarak ortaya çıkmış olmalıdır. Tapınaklardaki kült heykellerinin örnekleri bulunmamıştır. Fakat özellikle duvarların alt kısımlarını kaplayan taş ortostatlar üzerinde ve kayalara oyulmuş olarak Anadolu'nun bir çok bölgelerinde, bu çağ kabartmaları vardır. Bunların içinde hemen hemen bütün Hitit panteonunu gördüğümüz Yazılıkaya'daki açık kült yerinin duvarlarında bulunan kabartmalar özellikle zikredilebilir. Hititlerin ronde-bosse (tam heykel) olarak yaptıkları tek anıtsal heykel kalıntısı Fasıllar (Beyşehir Yöresi) da bulunan yarım kalmış bir büyük insan figürüdür. Dinî konulu Hitit kabartmalarının şematik, hareketsiz ve etkisini figürlerin ritmik dizilişinden alan bir üslûbu vardır. Sadece hayvan figürlerinde daha gerçekçi, hareketi belirtmeğe çalışan bir tutum görülür.



Yazılı kaya — Hitit tanrıları

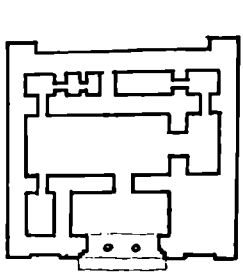
Hitit Krallık ve İmparatorluk devri keramiği, bundan önceki çağın özelliklerini devam ettirir. Bronz, Altın, fildişi ve daha başka malzemeden yapılmış küçük plastik de gelişmiştir. Özellikle Boğazköy kazılarında keramik ve

bronzdan, fildişinden yapılmış küçük tanrı figürleri bulunmuştur.

Hitit Krallığı ve İmparatorluk çağına ait başlıca veriler devletin merkezi olan Boğazköy (Hattusas)de, Alişar'da, Alacahöyüğün üst tabakalarında elde edilmiştir.

Soru 8 Geç Hitit Çağı ve Doğu Anadolu'da eşzamanlı Urartu uygarlıklarına ait sanat ürünleri nelerdir?

• Trakya'dan gelen kavimlerin Hitit İmparatorluğunu ortadan kaldırmalarından sonra Güney ve Güney Doğu Anadolu'da, Kilikya'dan Mezopotamya'ya kadar uzanan bölgede Malatya, Karkamış, Zincirli, Sakçagözü, Maraş, Karatepe gibi sitlerde Geç Hitit Çağı olarak anılan bir uygarlık çağının (1200-700) verileri bulunmuştur. Mimarî özellikleri daha önceki çağın bir devamı sayılabilir. Bununla beraber Hitit Çağında olmayan bazı biçimler de görülmektedir. Bunların başında Hilani (Bit Hilani) adı verilen yapı tipi gelir. Uzun bir salon ile, onun uzun kenarı önünde 1-3 ağaç sütunlu bir revak, revağın bir yanında bir merdiven evi, öteyanında bir küçük oda ve genellikle büyük odaya bitişik daha küçük hacimlerden oluşan bu yapının revağın iki yanında yükselen öğelerden oluşan simetrik bir cephe düzeni vardır. Hilani'nin özgül örnekleri Zincirli ve Karatepe'de bulunmuştur.



İncirli Hilanî plânı

Zincirli'nin dairesel bir surla çevrili tasarımı da bu çağ-

da Anadolu'nun bütün Ortadoğu ile ortak bir kültür ortamı içinde yaşadığını göstermektedir.

Geç Hitit Çağının asıl ünü kabartma heykel alanındadır. Erken örneklerden biri Malatya'da bulunan ve Hitit İmparatorluk üslûbunun devamı olarak kabul edilen, Kral Sulumeli'nin Fırtına Tanrısına adağını gösteren kabartmadır. (Ankara Müzesi). Zincirli ve Karkamış'ta bulunan ortostat kabartmaları dokuzuncu ve sekizinci yüzyılda, daha çok Suriye'nin ve Asur sanatının etkisini gösteren bir üslûpla ele alınmışlardır. Kadirli civarında Karatepe'de bir küçük saray kalıntısının **ortostat** kabartmalarında da yine Asur ve Finike etkileri görülür. Bu bölgelerin Suriye ve Mezopotamya'ya hâkim politik güçlerin devamlı baskısı altında yaşamaları, sanatlarının da karışık bir üslûpla ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Geç Hitit çağı kalıntılarının en güzel örneklerinden biri Torosların kuzey yamaçlarında, Bor civarında İvriz'de bulunan büyük bir kaya kabartmasıdır. Tarım tanrısı ile bölgenin kralını karşı karşıya getiren kabartmada açık olarak Asur etkileri görülür. Arkeologlar, İ.Ö. sekizinci yüzyılda gelişen bu bölgesel heykel sanatının, sonradan Yunan sanatında görülen aslan, grifon gibi sembolik hayvan motiflerini Doğudan Batıya nakleden bir rol oynadığı kanısındadırlar. (Akurgal).

● **Urartu Sanatı :** Aynı yüzyıllarda Doğu Anadolu'da Van Bölgesinde, Kuzey Mezopotamya'ya daha önce hâkim olmuş olan Hurri adlı kavimle bazı ilişkileri olan bir dile sahip Urartuları (İ.Ö. 900-600) buluyoruz. Urartu sanatı Asur sanatının etkisi altında kalmakla beraber, özellikle maden işçiliği alanında orijinal eserler yaratmıştır. En ilgi çekici veriler ilerlemiş bir bronz işçiliğinin varlığını gösteren boğa başlarıyla ve insan başlı kuş motifleriyle süslü büyük kazanlardır (Ankara müzesi). Hayvan başı biçiminde kab'lar da, çağın özgül ürünleridir. Güçlü bir doğa gözlemine dayanan bir stilizasyon bu madenden boğa başlarını ka-

rakterize etmektedir. Bu sanatın diğer verileri arasında Erzincan civarında Altıntepe'de bulunan yürüyen bir arslan kabartması (Ankara müzesi), Van yakınında Toprakakle'de bulunan bir bronz heykel (Ankara müzesi) belirtilebilir.

Urartu mimarîsi hakkındaki bilgiler yapılmakta olan arkeolojik çalışmalar değerlendirildikten sonra açıklığa kavuşacaktır. Türkiye'de bilinen en önemli Urartu yapısı Toprakkale'de (Haldi) tapınağıdır. Genellikle tapınaklar küçük boyutlu ve dörtgen yapılardır. Gelişmiş bir taş duvar yapıcılığına dayanan surlar ve büyük boyutlu tuğla mimarîsinin varlığı anlaşılmaktadır.

Urartu sanatı ile ilgili önemli sorunlardan biri, Batı Anadolu'daki sitlerde, örneğin Frikya'nın merkezi Gordium'da da bulunan Urartu bronzlarının arkaik Grek sanatına etkisi olup olmadığı sorunudur. Güney Anadolu'daki Geç Hitit sanat merkezlerinin olduğu kadar Urartu sanatının da Batıya bazı şeyler ihraç etmiş olması muhtemeldir.

Bugün araştırma yapılan önemli Urartu sitleri, Van bölgesinde Toprakkale, Adilcevaz ve Patnos, Erzincan'da Altıntepe ve Varto civarında Kayalıdere'dir.

- Aynı devirde Batı Anadolu'ya Grekler yerleşmeğe başlamışlar ve Orta Anadolu'da yıkılan Hitit hâkimiyetinin yerine Friklerinki geçmiştir. Bundan böyle batı Anadolu sanatı gittikçe daha fazla İyonya'daki Grek Sitlerinin etkisi altında gelişecektir.

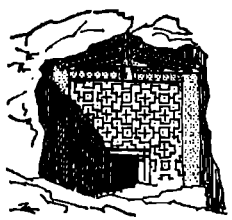
Soru 9 Orta - Batı Anadolu'da Hitit Çağından sonra gelişen Frikya sanatının önemli verileri hakkında ne biliyoruz?

İ.Ö. Birinci Binin ilk yarısında Batı Anadolu'da kendilerine özgü karakteristikleri olan bölgesel sanat üslûpları gelişmiştir. Bunların bir kısmı Anadolu'nun yerli halklarının,

bir kısmı dışarıdan gelenlerin hâkim oldukları bölge kültürlerinin ürünüdür. Bu sanatlarla o sırada Ege Bölgesinde, İyonya sahillerinde gelişmekte olan Arkaik Yunan Sanatı arasında birbirlerinin gelişmesini etkileyen ilişkiler vardır.

Bu üslûplar içinde tarih bakımından en eski olanı, Afyon ile Kızılırmak havzası arasında, en eski verileri İ.Ö. 8. yüzyıla kadar çıkan Frikya sanatıdır. Başlıca buluntular ünlü kral Midas'ın kurduğu kabul edilen ve Frikya devletinin başkenti olan Gordium'da, Ankara civarında Pazarlı'da ve eski Hitit sitleri olan Alişar, Alaca ve Boğazköy'de ortaya çıkarılmıştır. Özellikle 1950'den bu yana yapılan Gordium kazıları Frik sanatı hakkındaki bilgilerimizi genişletmiştir.

Frik kültürünün en tanınmış ürünleri kayalara oyulmuş ve muhtemelen Ana Tanrıça Kibele'ye adanmış olan büyük anıtlardır. Beşik çatılı bir dikdörtgen yapı cephesi şeklinde tasarlanan bu anıtların cepheleri bazan geometrik motiflerle, bazan da kabartmalarla süslenmekteydi. Eskişehir civarında Yazılıkaya'da bulunan ve 'Midasın Mezarı' diye tanınan kaya anıtı bu yapıların en ünlüsüdür. Genellikle bir kaynak civarında bulunan bu kaya anıtlarının altıncı yüzyıldan kaldıkları tahmin edilmektedir.



Yazılıkaya — Eskişehir
Midas'ın mezarı

Gordium'da yapılan kazılarda dikdörtgen planlı, ortalarında bir ocak ve önlerinde bir giriş kısmı bulunan, megaron tipi yapılar bulunmuştur. Frikyalıların yapılarının cephelerini pişmiş toprak malzeme ile kapladıkları ve zengin yapıların geometrik desenli mozayik döşemeleri olduğu yine Gordium kazılarındaki ve başka sitlerdeki bulgulardan anlaşılmaktadır.

Frikya Mimarlığının diğer ilgi çekici yapı tipi önemli kişiler için yapılan mezarlardır. Ağaç gövdeleriyle yapılan

büyük bir mezar odasını moloz taş bir duvar ve istinat duvarlarıyla çevirip üzerini toprakla örtüyorlardı. Bu Frikya tümülüslerinin en büyüklerinden biri yine Kral Midas'a atfedilen Gordion'daki büyük Tümülüsdür. (Frikyalılarda Midas adının Krallara verilen bir genel ünvan olması muhtemeldir.) Bu özellikleriyle Frikya mimarîsi, Anadolu'nun Batısında, Hitit geleneğine yabancı başka bir yapı geleneğinin varlığını göstermektedir.

Frikya'nın maden işçiliğinde de ileri bir üretim merkezi olduğu, süs eşyaları ve madenî kapların Ege bölgesine ihraç edildiği anlaşılmaktadır.

Son zamanlarda yapılan bulgular sonucunda Frik sanatının keramik, maden işçiliği gibi alanlarda Yunan sanatını nasıl etkilediği ve Frik eserlerinde görülen geometrik süslemenin ve hayvan motiflerinin Doğu ve Batıyla ilişkileri sorunu, Türkiye sanatının bu çağı için önemli bir araştırma ve tartışma konusu olarak ortaya çıkmış olmaktadır.

Soru 10 Batı Anadolu'nun Lidya, Likya, Karya gibi bölgelerinin yerli sanat verileri hakkında bilgilerimizin niteliği nedir?

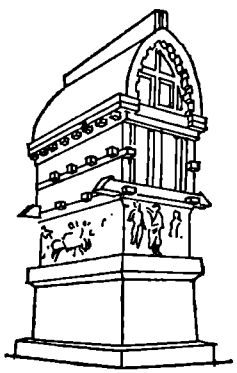
Anadolu'nun Ege ve Akdeniz kıyılarında çok eski devirlerden beri yaşayan halkların sonradan gelen kavimlerle karışarak kendi bölgelerinde küçük devletler kuracak kadar güçlendiklerini görüyoruz. Bunlar hakkında bilgiler henüz gelişmemiş arkeolojik araştırmaların sınırları içindedir.

- Bu bölgeler içinde en tanınmışı Yunan tarihçilerinin ünlü kıldığı Lidya'dır. Menderes ve Gediz bölgesinde İyonya şehirlerinin amansız düşmanı olan kralları altın babası Kroisos'la tanıdığımız Lidyalıların sanatları hakkında çok az şey bilinmektedir. Son yıllarda Lidya'nın başşehri olan Sardis'te yapılan kazılarda birçok ilginç kalıntılar bulunmuş, özellikle boyalı pişmiş toprak malzeme, sarkofajlar

ve nenuz değerlendirilmemiş sayısız mimarî buluntu ortaya çıkarılmıştır. Sardis'in kuzeyinde bulunan ve yüzden fazla tümülüs ihtiva ettiği için Binbir Tepe adıyla anılan yerde, bir ölçüde Miken Çağı mezar geleneğini sürdüren ve yuvarlak planlı ve taş kaplı subasmanlarıyla İtalya'daki Etrüsk mezar anıtlarına benzeyen mezar yapıları, Etrüsklerin Anadolu'dan İtalya'ya göç ettikleri şeklinde kanıları güçlendiren belgelerdir. Lidya krallarının tümülüsleri çok büyük boyutlara ulaşırlar. Herodot tarafından Alyattes'in olduğu söylenen büyük tümülüs 355 m. çapında ve 69 m. yüksekliğinde bir yapma tepedir.

● Batı Anadolu'da Menderes havzasının güneyinde kalan ve Bodrum'a kadar uzanan dağlık bölge Antik Çağda Karya olarak anılıyordu. Dilleri henüz çözülememiş olan Karyalıların bölgenin yerli halkı olduğu sanılmaktadır. Bu bölgede İasos ve Labranda gibi sitlerin kazılarında bulunan eşya halen İzmir müzesinde bulunmaktadır.

● Antalya'nın batısındaki dağlık bölge Likya adını taşımaktadır. Bölgenin merkezi olan Ksantos (Kınık)'ta bir süreden beri yapılan kazılar, Pers istilâsından önce (İ.Ö. 545) Yunan sanatı etkisini az hissetmiş bir bölge sanatının varlığını ortaya koymuştur. Eski bir ağaç mimarîsinin biçimlerini devam ettiren mezarlar bölgenin en ilgi çekici fiziksel kalıntılarıdır. Fakat tarihleri genellikle İ.Ö. 5. yüzyıldan geriye gitmemektedir. Aynı tip mezar, sonradan, Yunan mimarî motifleri kullanarak da yapılmakta devam etmiştir.



Kınık — Mezar anıtı

● Likya'nın doğusunda kalan Pamfilya ve Pisidya bölgelerinde ise yukarıda sözünü ettiğimiz çağlar hakkında bilgi veren önemli bir kalıntı şimdiye kadar ortaya çıkarılmamıştır.

İkinci Bölüm

YUNAN VE ROMA ÇAĞI SANATI

A. TARİH

Soru 11 Yunan ve Roma Çağında Anadolu tarihinin genel gelişme çizgisi nedir?

● Demir Çağına girildikten sonra Anadolu kültürünü yönlendiren en güçlü gelişmeler Batı Anadolu sahillerinin küçük tarımsal İyon yerleşmelerinde başlamıştır. Önceleri geldikleri yörelerin kültürünü sürdüren bu küçük şehirler İ.Ö. 9. yüzyılda Panionion adı altında bir konfederasyon kurmuşlar ve 7. yüzyıldan sonra Anadolu'nun diğer sahillerinde de koloniler kurmağa başlamışlardır. Anadolu'nun eski kültürlerinin etkisiyle gelişen bu İyonya uygarlığı İ.Ö. 6. yüzyılda Grek dünyasının en önemli ürünlerini vermiş; Miletos, Efesos gibi şehirler felsefe, bilim, sanat alanlarında Antik dünyanın en başta gelen üreticileri olmuşlardır.

Grek şehirleri Lidyalı, Karyalı, Likyalılarla bir çeşit ortak yaşantı sürdürürken, Anadolu İ.Ö. 546'da Lidya Krallığının Persler tarafından ortadan kaldırılmasıyla aşağı yukarı ikiyüz yıl süre ile İranlıların egemenliği altına girmiştir. Böylece 6. yüzyılın ortalarından sonra Batı Anadolu Yunan uygarlığı içindeki öncülüğünü yitirmiştir. Bununla be-

Pers egemenliği, İyonya şehirlerinin kültür alanında kendi geleneklerini sürdürmelerine mâni olmamıştır. Türkiye'de bu çağdan kalmış Pers etkileri gösteren ürünler azdır. Buna karşılık özellikle Pers etkisinin daha az hissedildiği Karya gibi bölgelerde ve eski şehirlerin geleneksel ortamında Geç Yunan sanatının önemli örnekleri ortaya konmuştur.

● İ.Ö. 334'te Makedonyalı İskender Çanakkale Boğazını geçip kısa bir sürede sadece Anadolu'da değil, fakat bütün Yakındoğu'daki eski devletleri ortadan kaldırdıktan sonra, Yunan dilli, fakat bütün Asya toplumlarının geçmiş uygarlık verilerini kapsayan sentetik bir kültür gelişti. Anadolu'da ortalama olarak İ.Ö. 300 - İ.Ö. 30 yılları arasında tarihlenen bu kültür çağına Hellenistik Çağ adı verilmektedir. Batı Anadolu'da bu çağın en büyük politik örgütü Bergama Krallığı (İ.Ö. 262 - 133), Doğu Anadolu'da ise Selevkoslar Devletidir (İ.Ö. 312 - 65). Bitinya, Pontus, Kapadokya ve Doğu Anadolu'da Ermenistan Krallıkları bu yüzyıllarda Anadolu'ya hâkim olan diğer politik kuruluşlardır. Fakat hiç birinin sanat ve kültürü hakkında Batı Anadolu kadar ayrıntılı bilgi sahibi değiliz.

● Romalılar İ.Ö. ikinci yüzyıldan sonra yüzlerini Doğuya çeviriyorlar. Bergama Krallığı İ.Ö. 133'de topraklarını, son kralın vasiyetiyle, Roma'ya bağışlıyor. Bir süre Pontus devletinin ünlü kralı Mitridat'la uğraştıktan sonra, Romalılar Anadolu'nun büyük bir bölümüne hâkim oluyorlar. Bu sırada Doğu Anadolu İran'a hâkim olan Partların elindedir ve bütün Roma egemenliği süresince İranlılarla Romalılar arasındaki mücadelelere sahne olmuştur. Genellikle Batı ve Güney Batı Anadolu Roma çağında en çok gelişen bölgelerdir. Eski İyonya ve Hellenistik çağ geleneği, yeni bir idare altında, Anadolu'ya özgü özellikleri olan bir kültür ve sanatın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Roma Sanatının en önemli verileri, özellikle İ.S. 2. yüzyılda Hellenistik devrin Milet, Efes, Bergama, Sardis gibi büyük merkezlerinde ve güney

Anadolu sahillerinin Perge, Aspendos, Side gibi şehirlerinde yaratılmıştır.

İ.S. ikinci yüzyılda bu Roma Anadolusunda, güneyden gelen Hıristiyan dini, özellikle Aziz Pavlos'un çabalarıyla yayılmağa başlar. 330'da İmparator Konstantin'in Hıristiyan dinini resmen kabul edişi sonucu, Roma İmparatorluğunun her yerinde olduğu gibi Anadolu'da da, Pagan Çağı Kültürü, Hıristiyan Kültürüne dönüşmeğe başlamıştır.

B. YUNAN SANATI

Soru 12 Yunan mimarîsinin gelişirdiği başka yapı tipleri hangileridir?

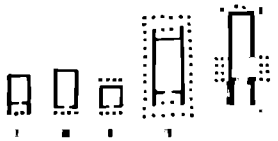
Yunan mimarîsi bağımsız şehirlerin [Polis] sınırları içinde gelişmiş bir toplum yaşantısının ifadesi olarak, daha çok toplumsal fonksiyonlu yapılar mimarîsidir. Tapınaklar, agoralar, tiyatrolar, şehir meclisleri, stadyomlar halkın tümüne hitap eden yapılardır. Bu yapıların bazıları klâsik Yunan Çağından sonra, Hellenistik ve Roma Çağlarında, gelişimlerini tamamlamışlardır. Yunan mimarîsi denildiği zaman bugün hatırlanan yapılar daha çok tapınaklar ve çevrelerindeki onlarla ilişkili hazine, propile (anıtsal kapı) gibi mimarî düzen itibariyle tapınaklardan çok farklı olmayan yapılardır. Yunan mimarîsi geometri, ölçü, oran üzerine kurulmuş, mükemmelliğini aynı biçimleri yüzyıllarca tekrar etmekle bulmuş bir sanattır ve bu mimarî biçimlenmenin esasını Sütun Nizamları teşkil eder. (bkz. Soru 13).

Burada klasik Yunan Sanatının geliştirdiği başlıca iki yapı tipini tanıtmakla yetineceğim.

● **Tapınak** — Yunanlılar doğayı insan biçimine girmiş tanrılarla sembolleştirmişlerdir. Tapınaklar Tanrıların evleridir. Nitekim en eski tapınaklarla beraber Tanrı heykelleri de bulunmuştur. Halk bu tanrılara kurban ve adaklar sunardı. Tanrının evi olan tapınağa sadece rahipler girebilirlerdi. Halk ise adağını tapınak önünde bulunan sunaklara bırakırdı. Bu yüzden de Yunan tapınakları içine girilmeyen ve dı-

şardan görülmek için yapılan, yani heykel gibi çevresinde dolaşılan yapılardır.

En ünlü Yunan Tanrıları en büyük tanrı olan Zeus, Karısı ve göklerin Kraliçesi Hera, Güneş Tanrısı Apollo, Zeus'un kızı ve açık hava, harp, akıl, tanrıçası Atena; Anadolu'da ise, Frikyalıların ünlü toprak ve bereket tanrısı Kybele'nin karşılığı olan Artemis idi. Özellikle Anadolu'da Artemis, yahut Kibele, Efes ve Sardis şehirlerinin en önemli tanrıçasıydı. Tapınakların büyük bir çoğunluğu bu tanrıların adına yapılmıştır.



Yunan Tapınakları —
1. In Antis,
2. Prostilos,
3. Amfiprostilos,
4. Peripteros,
5. Dipteros.

Yunan tapınağı esas itibariyle içinde tanrı heykeli bulunan tek bir hacimden (Naos) ve onun önünde, yan duvarlar (antae) arasında bir giriş kısmından (Pronaos) meydana gelir. Bazan giriş duvarları arasına sütunlar gelebilir. Böyle bir tapınak (in antis) adını taşır. Bunun önünde bir sıra daha sütun konursa buna (prostil), aynı zamanda Naos'un arka tarafında da sütun dizisi varsa (Amfiprostil) denir. Bazan Naos'un arkasında ondan geçilen bir mukaddes oda daha bulunabilir. (Aditon). Tapınağın arkasında pronaosa benzer bir hacim varsa ona (Opistodomos) adı verilir.

Naos'un ve diğer elemanların tek bir sıra sütunla her yandan çevrelendiği tapınağa Peripteros, eğer iki sıra sütünla çevrilirse Dipteros denir. Eğer naos ile tek bir sütun sırası arasında, çift sıra kadar geniş bir aralık olursa buna Sahte-Dipteros **(Pseudo - Dipteros)** denir. Bütün bu tapınak tipleri Anadolu'da ve Ege bolgesinde bundan önceki bölümlerde sözü edilen Megaron'lardan türemiştir.

Batı Anadolu'daki İyon üslûbundan (bkz. Soru 13) ya-

pılan tapınaklar benzer öğelere sahip olmakla beraber, özellikle, İ.Ö. Altıncı yüzyılda, Yunanistan'da bulunmayan oldukça değişik bir plan türü ortaya koymuşlardır: Boyutları çok büyük olan ve genellikle dipteros planlı olan bu yapılarda, pronaos çok kolonlu derin bir hacim haline gelmiş, üstü zor örtülen büyük naos açık bırakılarak bir çeşit iç avlu meydana getirilmiş ve bu avlunun ortasına Tanrının evi olan küçük bir tapınak konmuştur. Batı Anadolu tapınaklarının, bugün bazılarının sadece anıları ve araştırma raporları kalan en ünlü örnekleri Samos (Sisam) adasındaki Hera tapınağı (İ.Ö. IV. yy.), Efes'te Artemis tapınağı (İ.Ö. VI. yüzyılda yapılmış, IV. yüzyılda yanıp tekrar yapılmıştı) ve Milet civarında, bugün oldukça iyi bir durumda bulunan, Didima'da Apollo tapınağıydı. (IV. yüzyıl).



Efesos — Eski Artemis Tapınağı

Anadolu'da Dorik üslûbunun önemli bir örneği Çanakkale yöresinde Assos'ta İ.Ö. 530'da yapılmış olan Atena tapınağıdır.

● **Stoa ve Agora** — Yunanca stoa, üzeri örtülü bir sütun sırası, revak anlamına gelir. Müstakil bir yapı olarak yolların kenarında ve meydanlarda yapılmıştır. Özellikle pazar meydanları olan Agoralarda çeşitli maksatlarla kullanılan, bu bir tarafı duvarla kapalı, diğer tarafı sütunlu yapılar, Yunan ve Roma şehirciliğinin önemli ögeleriydi. Etrafı muntazam stoalarla çevrili meydanların, ilk defa, İyonya'da Miletli Hipodamus'un uyguladığı birbirlerini dik kesen yollarla meydana getirilen şehir dokusunun bir parçası olduğu kabul edilebilir.

● **Sosyal amaçlı yapılar:** Yunan uygarlığı özellikle toplumsal eylemleri barındıran birçok değişik işlevli yapı

tipi ortaya koymuştur. Tiyatrolar —Roma çağı tiyatroları ile beraber anlatılacaktır— Müzik salonları (Odeion), Halk Meclisi toplantı salonları (Ecclesiasterion), Belediye Meclisi toplantı salonları (Buleuterion), kitaplıklar, stadyomlar özellikle belirtilebilir. Fakat önemli örneklerin hemen tümü Hellenistik Çağdan kalmıştır (bkz. Soru: 16).

● **Konutlar:**

Anadolu'nun geleneksel yapım tekniği olan taş temel üzerine kerpiç duvarla yapılan Yunan evlerinin en eski örneği Bayraklı (İzmir) kazılarında bulunmuştur. Bu ev tek bir odadan meydana gelmekteydi. Anadolu'da Yunan çağı genellikle Megaron'u konut mimarîsinin esas öğesi olarak kullanmıştır. 9-7. yüzyıllardan en iyi korunmuş örnekler yine Bayraklı kazılarında ortaya çıkmıştır.

Revaklı (Peristil) ya da avlulu değişik Yunan çağı evleri içinde Anadolu'da Prostas'lı denilen tipi daha çok yaygındır. Bir oda (oikos) ve önünde avluya açılan bir giriş bölümü (Prostas) bu evlerin esas çekirdeğini teşkil eder. Bu motife bir megaronla avlunun birleşimi olarak bakılabilir. Diğer odalar bu çekirdek çevresinde düzenlenir. Genellikle ev sokağa açılmaz. Sokak tarafında dükkânlar bulunabilir. Bir yan koridorla eve ve avluya geçilir (Prothyron). Evlerde erkeklere ayrılan büyük oda (Andron), kadınlara ayrılan oda veya bölümler (Gynaikonitis), mutfak; yemek odası, hamam için özel odalar olabilir.



Priene — Ev
(Restitüsyon)

Bu evler ve onların ortogonal bir sisteme göre yapı adaları içinde yerleşmesinin en ilginç örneğini Priene vermektedir. (İ.Ö. 4. yüzyıl ve daha sonra).

Peristil'li evler daha zengin konutlar, saraylar için kullanılmıştır. Bergama'da II. Eumene'in evi peristil tipinde yapılmıştır. (İ.Ö. 2. yüzyıl)

● Anadolu'da Pers istilâsı Altıncı yüzyılda görülen önemli mimarî gelişmeye mâni olmuşa benzemektedir.



Assos (Çanakkale Yöresi) — Agora.

İskender Çağı öncesinden kalmış ilgi çekici yapılar arasında İ.Ö. Beşinci yüzyılda yapılmış bir mezar olan Ksantos'da (Likya) Nereid anıtı (heykelleri British Museum'dadır). İ.Ö. 350'de Karya Kralı Mausolos namına yapılmış olan ve eski dünyanın yedi ünlü anıtından biri olan Halikarnas Mozolesidir. Eski Mısır piramitleriyle Yunan sütun nizamlarının sentezinden meydana gelen bu büyük mezar yapısı ünlü Yunan mimarlarından Piteos tarafından yapılmıştı.



Halikarnas Mozolesi (Restitüsyon)

Soru 13 ▮ Antik Çağ mimarîsinde mimarî nizam nedir? Başlıca mimarî nizamlar hangileridir?

Antik Çağ mimarîsinin en önemli mimarî elemanı sütundur. Çünkü mimarîyi üstüste malzemeyi yığarak yapan

ilkel teknolojik ortamda, yapıcılar için en büyük başarılardan biri taşıyıcı mimari öğelerin küçük boyutlara indirgenebilmesiydi. Bu açıdan Eski Mısır, Yunan, Pers mimarîlerinde sütun büyük bir duyarlıkla kullanılan önemli bir elemandı. Bir 'Sütun Nizamı', başka bir deyimle bir sütunla onun üzerine konan kirişten meydana gelen düzen, 'Mimarî Nizam' adını almıştır. Çünkü herhangi bir mimarî tasarının uygulanmasında yapıya karakter veren başlıca öge oluyordu.



Dorik Nizam

A Saçaklık
B Sütun
C Korniş
D Friz
E Arşitrav
F Başlık
G Sütun gövdesi
1 Damlalık
1 Metop
1 Triglif
1 Abakus
1 : Ekinus
6 Yivler

Yunanlılar üç mimarî nizam yaratmışlardır. Bunların en eskisi Yunanistan'da ortaya çıkmış olan Dorik nizamdır. Gelişmiş şekliyle kaidesiz ve yivli bir sütun, iki parçadan meydana gelen bir sütun başlığı ve sütunların taşıdığı önce düz (arşitrav) sonra süslü bir kiriş (Friz) ve bunların taşıdığı bir kornişten meydana gelir.



Dorik Nizam Detayı

Batı Anadolu'da, İyonya'da, İ.Ö. 6. Yüzyılda ortaya çıkan 'İyon Nizamı', Dor'a göre, proporsiyon bakımından daha ince, daha dekoratiftir. İyon Nizamında bir taban (kaide) üzerine

oturan sütunun yivleri, Dor'daki gibi, keskin ayrıtlarla değil, düz silmelerle birbirlerinden ayrılırlar. Sütun başlıkları helezon şeklinde köşe kıvrımları (volute) ve başka motiflerle süslüdür. Kiriş (arşitrav) iki veya üç parçadan oluşur. İyon başlık biçiminin Geç Hitit Sanatından esinlenmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Korint nizamı diğer ikisine göre daha geç ortaya çıkar. Anadolu'da Hellenistik Çağda gelişmiş, özellikle Roma Çağının en çok kullandığı nizam olmuştur. Korint nizamının en önemli özelliği, sütun başlıklarının akant bitkisinden esinlenmiş yapraklarla süslenmiş olmasıdır. Sonradan Romalılar Korint ve İyon nizamlarını karıştırarak 'Kompozit' adı verilen bir karma nizam yaratmışlardır.



İyon Nizamı



Korint Başlık

Genellikle beşik çatı ile örtülen Yunan ve Roma tapınaklarında ve diğer yapılarda çatıların dar kenarlarını kapsayan üçgensel yüzeyleri (Fronton) süsleyen kabartmalarla beraber, bu plastik kolon dizileri Antik Çağ yapısının fizyonomisini tesbit eden en önemli öğeler olmuş ve Batı kültüründe, çok yakın çağlara kadar, mimari tasarımı etkilemiştir.

Anadolu Antik Çağ mimarları özellikle kendi yarattık-

ları ve geliştirdikleri İyon ve Korint nizamlarını Dorik nizama tercih etmişlerdir.

Soru 14 : Anadolu'da Yunan Çağı heykelinin özellikleri nedir? Karakteristik örnekler hangileridir?

İnsan vücudunu kendisine esas konu olarak alan Yunan heykeli önceleri tapınaklara konmak üzere hazırlanıyordu. Zamanla heykel bir kült eşyası olma niteliğini aşan bir önem kazanmıştır. Yunan heykelinin arkaik çağı denen ve İ.Ö. yedinci yüzyılın sonunda başlayan devirde Batı Anadolu'da Milet'in ve Samos (Sisam) adasının önemli üretim merkezleri olduğu anlaşılıyor. Bu erken heykel üslûbu insan figürünü taş bloktan henüz tam olarak çıkarmamıştır. Taş bloğun sadece yüzeylerinde ince çizgilerle elbise ifade edilir. Yüz ve başta bütün elemanlar ayrıntısız, özet olarak verilmiştir. İstanbul Arkeoloji Müzesinde İ.Ö. 560 yıllarında yapıldığı tahmin edilen bir erkek başı heykeli, bu arkaik üslûbun güzel örneklerindendir.

İ.Ö. Altıncı yüzyıl ortasında, İranlılar'ın Anadolu'ya hâkim olmalarından sonra, Yunan ve İran sanat geleneklerini karıştıran bir heykel sanatının ürünleri Manyas gölü civarında Ereğli (Daskıleion) ve yöresinde bulunmuştur.

Bazı bölgeler, İ.Ö. Beşinci ve Dördüncü yüzyıllarda çok gelişmiş bir teknik ile bu çağ heykel sanatına katkıda bulunmuşlardır. Bu bölgelerin başında Likya gelir. İstanbul Arkeoloji müzesinde bulunan ve Suriye'de Sayda'dan getirilmiş olan Büyük Likya sarkofajı bu bölge üslûbunun örneğidir. Bu çağ heykeli, en yaratıcı aşamalarından birine ulaşmış olan Fidyas devri Atina okulunun etkisi altındadır. Fakat konuların ve bazı motiflerin İranlı olduğu görülür. Arkeoloji Müzesinde Likya mezar anıtlarına benzediği için Likya

lahdi denilen lâhit (İ.Ö. 519) Yunan mitolojisinin siren (kadın başlı kanatlı hayvan), Grifon (kuş başlı aslan), Kentavros (insan gövdeli atlar) gibi öğelerini ve av sahnelerini içerir. Fon'dan tamamen ayrılmış yüksek kabartma ile, alçak kabartma arası bir plastik anlayış, üstün bir mermer işçiliği gösterir. Özellikle Amazonları bir aslan avında gösteren kabartma, ilginç bir perspektif ve ritm düzenine sahiptir. Aynı müzede bir İranlı valinin kabartmasını içerdiği için «Satrap Lâhdi» diye tanınan eserde valinin yaşantısını belgeleyen sahneler statik düzenleri ve İranlı bir kültür ortamını yansıtan öğeleriyle Yunan - İran kültür karışımının örnekleridir.

Dördüncü Yüzyıl Heykel Sanatının diğer iki örneği Sayda Nekropolünden getirilmiş olan diğer lâhitlerdir. Bunlardan «Ağlayan Kadınlar Lâhdi», bir kral için yapılmış olmalıdır. Bir İyon tapınağı biçiminde lâhidin sütunları arasında klasik Grek üslûbunda onsekiz ağlayan kadın figürü yüksek kabartma olarak yapılmıştır.

İ.Ö. Dördüncü Yüzyıl sonlarında yapıldığı kabul edilen ve yine Sayda Nekropolünden getirilmiş ünlü İskender Lâhdi, klasik Yunan heykelinin doğulu etkiler göstermeyen, güçlü bir izleyicisidir. İyonik üslûbun öğeleriyle, çevrelenen panolarda Yunanlılarla İranlılar arasında savaş sahneleri ve av sahneleri yüksek kabartma olarak yapılmıştır. Burada klasik Yunan sanatının Beşinci Yüzyıldan sonra geliştirdiği eğilimlere uygun olarak, gerçekçi bir tutumla işlenen yoğun ve hareketli sahneler vardır. Fakat bu sahnelere katılan insanlar, idealize edilmiş bir görüntü içinde yontulmuş, katıldıkları olaylara karşı kayıtsız izlenimi veren figüranlar hissini uyandırırlar.

İskender Lâhtinde hareket halindeki insan figürünü, sadece bir araç olarak kullanan ve insanın iç dünyasını dile getirmeyi fazla düşünmeyen klasik Yunan sanatının karakteristik bir örneğini buluyoruz. Bu eserin diğer ilginç

bir yönü heykellerin üzerindeki boyayı kısmen korumuş olmasıdır. Gerçekten de Yunanlılar heykellerini, bugün gördüğümüz gibi, sadece yontulmuş taş malzeme olarak bırakmazlar, fakat kuvvetli renklerle boyarlardı. Bugün belki de fazla ruhsuz bulduğumuz bu eserler, çağlarında üzerlerindeki renk sayesinde daha canlı bir görüntüye sahip olmuşlardı. İskender Lâhdi üzerinde kırmızı, mavi, sarı gibi başlıca renklerin kullanıldığını görüyoruz.

Anadolu'da Hellenistik Çağdan önceki Heykel sanatının ûrünleri arasında İstanbul, İzmir Müzelerinde ve başka ülkelerde bulunan heykeller veya fragmanlar vardır. Halikarnas Mozolesini süsleyen ve amazonların savaşlarını anlatan ve bugün British Museum'da bulunan frizin fragmanları İskender çağından önceki Anadolu Yunan heykel sanatının en güzel örnekleridir. Halikarnas Mozolesinin heykellerini yapan heykeltraşlar arasında ünlü sanatkâr Skopas'ın da olduğu sanılmaktadır.

Soru 15 : Klasik Yunan kültüründe Keramik niçin önemli bir yer tutar? Önemli dekoratif teknikler ve başlıca kap biçimleri hangileridir?

● Pişmiş toprak, sanat alanında çeşitli tekniklerle ve çok çeşitli işlevler için kullanılır. Pişmiş topraktan heykel, tuğla, kiremit, mimarî kaplama elemanları, çanak çömlek ve çeşitli maksatlarla tabletler yapılır. Bütün bu malzemeler söz konusu olduğu zaman pişmiş toprak genel terimi kullanılır. Fakat Yunanca Keramos = kil kelimesinden gelen Keramik bugün arkeolojide sadece çanak çömleği belirtmek için kullanılır. Yerleşmiş toplumların en eski sanatlarından biri clan Keramik, Ege bölgesinde, özellikle Attika'da İ.Ö. 6. ve 4. yüzyıllar arasında büyük bir teknik mükemmelliğe ve desen itibariyle de büyük resim sanatı niteli-

ğine kavuşmuştur. Yunan sanatında Keramik ürünleri bu iki yönden büyük önem taşır. Özellikle Antik Yunan dünyasının kültürünün, mitolojisinin ve resim sanatının değerlendirilmesinde bunların önemli katkısı olmuştur.

● Teknik açıdan Yunan (ya da Attika) keramiği kara ve kırmızı renkte mükemmel bir sırlı yüzeyle karşımıza çıkar. Kırmızı ya da kara fon üzerine, siluet karakterinde figürler çizilmiştir. Başlangıçta vazo veya çanağın kendi rengi olan kırmızı üzerine yapılan siyah figürler yerine, beşinci yüzyılda siyah boyalı bir fonun içinde çanağın kırmızı toprak rengini ortaya çıkaracak şekilde figürler kazınmıştır. Bu teknik İ.Ö. ikinci yüzyıla kadar devam eder.

Beyaz bir fon üzerine bitkisel motifler ve hikâyeci bir üslûpla hareketli figürler çizilmiş ve boyanmış olan diğer bir tip özellikle E. Akurgal'ın Çandarlı (Pithane) kazılarında çok miktarda ele geçirilmiştir. Bu keramik tipinin Anadolu'da İ.Ö. Altıncı yüzyıla kadar uzadığı anlaşılmaktadır.

Keramik kaplar üzerinde, boyalı desenlerden başka, kabartma motifler de kullanılmıştır.

Yunan Keramik sanatı içinde İyonya keramiği, gerek renk, gerekse hikâyeci üslûbunun canlılığıyla özellikle belirlenir.



Yunan kaplarından örnekler:
1. Krater,
2. Amfora,
3. Hidriya,
4. Lekitos,
5. Kiliks,
6. Fiyal,
7. Kantaros,

● Yunan kaplarının bazı genelleşmiş biçimleri vardır. Çok kullanılan bazı tipler şunlardır: **Amfora** iki kollu bir

kaptır; su ve şarabın karıştırılmasında kullanılan **Krater** büyük ağızlı ve küçük çift kollu bir kaptır, çeşitli tipleri vardır; **Lekitos** tek kollu küçük bir testidir. **Kantaros** ayaklı ve kollu bir kâse, **Riton** ise tek kollu, konik, genellikle bir hayvan başı biçiminde bir büyük bardaktır. Üç kulplu **Hidriya** su tası olarak kullanılırdı.

C. HELLENİSTİK ÇAĞ SANATI

Soru 16 : Anadolu'nun Hellenistik merkezlerinde yaratılan mimarînin niteliklerini nasıl belirleyebiliriz?

İ.Ö. 334'te Avrupa'dan Çanakkale'ye geçen İskender'in kurduğu bir ucu Ortaasya'da olan İmparatorluk onun ölümünden sonra parçalandı. Birçok bölgelerde idaresi Yunanlıların elinde,fakat halkı Yunan olmayan, Yunan ve yerli kültür geleneklerini değişik oranlarda birleştiren yeni kültür ortamları ve bazan tamamlanmamış sentezler ortaya çıktı. Anadolu'da bu çağ sentezinin Yunanlı bileşeni daha kuvvetlidir. Bugünkü Türkiye topraklarında Hellenistik kültürün en önemli merkezleri Batı Anadolu'da Efesos, Bergama (Pergamon) ve Hatay'da Antakya (Antiocheia) idi. Efes, bütün Antik devir boyunca İyonya'nın en büyük merkezi olarak kalmıştır. Bergama, Hellenistik Krallıklardan birinin başkentiydi. Antakya ise Selevkoslar İmparatorluğunun önemli merkeziydi.

● Hellenistik çağ mimarîsi, günümüze kadar yaşamış olan Anadolu yapılarında, oldukça yeterli şekilde temsil edilmektedir. Genellikle İyonya mimarîsinin daha önceki Çağda ortaya koyduğu özelliklerin devam ettiği söylenebilir. Efes'de ünlü Yunan Çağı tapınağının temelleri üzerine yapılan Artemis Tapınağı (Artemision) (İ.Ö. 334-250); bundan kısa bir süre sonra Milet'in güneyinde Didima'da Kâ-

hinleri ile ünlü Apollo Tapınağı (300-200, bitmemiştir.) ve Bergama'da Atina'nın Dorik yapılarının etkilerini gösteren Athena tapınağı (İ.Ö. 3. yüzyıl başı) klasik Yunan geleneğini sürdüren yapılardır. Herhalde Doğu etkilerinin yavaş yavaş yoğunlaşmasına bağlı olarak İ.Ö. İkinci yüzyılda daha pitoresk, akıl yerine hissi biraz daha fazla tercih eden yeni bir mimarî anlayış ortaya çıkıyor. Daha abartılmış oranlar ve boyutlar, derin ve çok kolonlu pronaoslar, daha zengin bir silme sistemi, daha yoğun bir süsleme eğilimi, bu çağın yapılarında kendini belli eder. Bu yeni eğilimin önemli örneklerinden biri, mimar Hermogenes'e atfedilen, Aydın civarında Magnesia'da Artemis tapınağıdır (İ.Ö. 130- ?). Bu çağ tapınaklarının ilgi çeken özelliklerinden biri naos etrafındaki revakların rahat bir saçak altı teşkil edecek şekilde genişletilmesidir (Sahte Dipteros tapınaklar). Çift sıra kolon konulması gereken bir açıklığa tek kolon koyarak daha rahat bir mekân hissi yaratan bu düzenin yaratıcısının Hermogenes olduğu sanılmaktadır. Kendisi aynı zamanda İyonya'da kullanılagelen klasik mimarî nizamlara ait detaylarda da bazı yenilikler ortaya koymuştur. Sözü edilen bu yapılar içinde çok büyük boyutları ve diğerlerinden daha iyi korunmuş durumu ile Didima'daki Apollo tapınağı Anadolu'da bu çağdan kalan en önemli anıt sayılabilir.

Hellenistik Çağın mimarî alana asıl katkısı Roma çağında kullanılacak olan birçok yapı tiplerinin bu sırada geliştirilmiş olmasıdır. Büyük bir çoğunluğu Batı Anadolu'nun eski merkezlerinde olan bu yapılar arasında, Bergama şehrinde kral II. Eumenes'in Anadolu'daki Gol'ler üzerindeki zaferini kutlamak için yaptırdığı ünlü Zeus Sunağı (Altar), Miletos ve Priene gibi Hellenistik şehirlerde bulunan Şehir Meclisleri (Bouleterion), Gimnazyumlar (İ.Ö. 2. yüzyıl) gibi yapılar belirtilebilir. Hellenistik çağda büyük kolonadlı yollar, şehir meydanlarını süsleyen iki katlı revaklar (Stoa) Milet'teki 160 m. boyunda idi - aksiyal kompozisyonlar anıt-

sal merdivenler gibi, sonradan Roma Çağında anıtsal mimarînin sözlüğünde önemli yer tutacak olan biçimler gelişmiştir.



Priene — Genel Görünüş

Genellikle Yunan mimarîsinin kendine yabancı etkiler altında, ve artık bir şehir toplumunun değil, fakat krallık ve imparatorlukların ekonomik ve kültürel ortamında gelişen yeni bir aşaması olan bu mimarînin yanısıra, Anadolu'nun batılı merkezlerle ilgisi daha az olan bölgelerinde eski Yakındoğu uygarlık merkezlerindeki geleneklerden etkilenen yaratmalar da olmuştur. Bunlar içinde Adıyaman civarında Nemrut Dağı üzerinde Kommagene Kral I. Antiochus'ün Büyük mezar anıtı, tasarımı bakımından yabancı geleneklerle karışan Yunan sanatının Anadolu topraklarındaki ilginç bir uygulamasıdır. (İ.Ö. 1. Yüzyıl).

Soru 17 Hellenistik Çağ Resim ve Heykelinin başlıca özellikleri nedir?

Hellenistik resim ve heykel sanatı, mimarisî gibi, evrenselleşmiş bir dünya görüşü içinde klasik Yunan kültürünü yorumlar ve yine evrensel karakterli Roma sanatına geçirir. Bu çağda sanat, sadece yapılan değil, fakat üzerinde konuşulan, yani kuramsal yönü ile ele alınan bir bilgi şekline de dönüşmüştür. Aristo, Hellenistik düşüncenin ana hatlarını ortaya koymuştu. Filozof Plotinus'un sanatın tanrısal niteliği şeklindeki Neoplatonik fikirleri de bu çağda ortaya çıkmıştır.

● Hellenistik Çağdan kalan resim hemen hemen yok gibidir. Fakat bu çağda resmin önemli bir yeri olduğunu bi-

liyoruz. Romalıların İ.Ö. ikinci yüzyılda Yunanistan ve Anadolu'ya hâkim olmalarından sonra etkisi altında kaldıkları bu resim sanatının kopyaları İtalya'da Herkulaneum ve Pompei'de, Boscoreale fresklerinde (Napoli Müzesi) ve o çağdan kalmış Keramik eşyaların üzerinde görülmektedir. Hellenistik resim doğal ve mimarî peyzajı önemli bir süs elemanı olarak kullanılır. Kurama dayanmamakla beraber perspektiften haberdardır. Yakındoğuda ve Anadolu'da Hellenistik geleneğin Roma Çağını da aşarak uzun bir süre yaşadığı anlaşılıyor. İ.S. Sekizinci Yüzyılın başında Emevî Halifeleri Şam'daki Büyük Camiyi Bizanslı ustalara süsletirken, bu anıların henüz unutulmadığını yapılan mozaiklere bakarak bugün söyleyebiliyoruz.

● Hellenistik Çağın heykel sanatını resimden daha iyi tanıyoruz. Anadolu'da en önemli üretim merkezi Bergama idi. Bergama Kralı II. Eumenes'in Anadolu'yu istilâ eden Gol'lere karşı kazandığı büyük zaferi anmak için yaptırdığı, yukarıda sözünü ettiğimiz Zeus Sunağının kaide kısmını çevreleyen büyük boyutlu bir heykel frizi bu sanatın en tanınmış örneklerindendir. Ortalama 2,50 metre yüksekliğinde olan bu Frizin konusu Grek mitolojisinin ünlü temalarından biri olan Tanrılar ve Devler savaşıdır. Âdeta tam heykel denecek kadar fondan ayrılan bu kabartmalar klasik Yunan heykelinin ağır, hareket halinde olduğu zaman bile taş olduğunu hatırlayan tutumundan tamamen uzaklaşmıştır. İnsan anatomisini, hareket halinde, bütün kıvraklığı ve enerjisi ile veren vücutlar, savaşın dramatik havasını önemli figürler etrafında (örneğin Tanrıça Athena) yoğunlaşmalarla abartan kompozisyonlar, Batı dünyasının Rönesanstan sonra geliştirdiği, Barok eğilimlere paralel, etkileyen, heyecanlandıran bir ifade yaratma çabasındadırlar.

Hellenistik heykel sanatının, az kalmış büyük örnekleri arasında İzmir Agorasında Tanrıça Demeter'e ait bronz



Bergama — Zeus Altar'ından

bir heykelle İstanbul Arkeoloji Müzesindeki İskender heykelleri hatırlanabilir.

Ünlü Laokoon, Melos Venüsü, Samotrak zaferi gibi heykelleri yaratan bu Çağ sanatı, fazla dramatik, yapma ifadeli ve bazan aşırı dinamik bulunarak klasik sanatın ağır, statik havasının beğenildiği çevrelerce pek sevilmemiştir. Oysa taşa hâkim olan yonucunun güç erişilir ustalığının, ve çağın büyük mücadeleler içinde geçen yaşantısının ifadesi olan kendine özgü nitelikleriyle büyük bir heykel üslûbudur.

Hellenistik Çağ heykelinin Doğulu bir örneği Kommagene Kralı Antıyoküsün mezar anıtını süsleyen büyük heykellerdir. Kralın ve Tanrıların kolosal statülerinde, Batıdaki hareketli ifadeciliği unutmuş, Eski Mısır ve İran heykelinin statik havası görülür.

Hellenistik devrin heykel sanatının daha küçük örnekleri Tanagra adı verilen (Tanagra Yunanistan'da bir yerin adıdır) küçük pişmiş toprak heykelciklerdir. Zarif kadın statüleri, günlük hayattan figürlü sahneler ihtiva eden bu pişmiş toprak sanatı ürünleri Anadolu'daki kazılarda da bulunmuştur. Özellikle İzmir kuzeyinde Mirina bu heykellerin yapıldığı bir merkez olarak kabul edilmektedir.

D. ROMA ÇAĞI

Soru 18 Uygarlık tarihinde Roma Mimarîsi nasıl bir teknik ve estetik aşamayı yansıtır?

Yunan ve Hellenistik çağ mimarîleri yapı tekniği bakımından düz atkılı sistemlere dayanırlar. Üst üste konan ve kendi ağırlığı ile stabilite kazanan taşıyıcılar ve açıklık geçen yatay ögelerden kurulan bu yapılarda büyük açıklıklı hacimlerin öncelik kazanması olanağı azdı. Örtü, bazı Hellenistik Çağ yapılarında görüldüğü gibi, büyük bir ahşap çatı bile olsa, teknik bakımdan fazla gelişmiş değildir. Kaldı ki, ayakta kalmış herhangi bir örnek de, doğal olarak, yoktur. Bu nedenlerle Yunan Çağı dış görünüşü daha önemli bir mimarinin gelişimine sahne olmuştur.

Roma Mimarisi ise kemerli, tonozlu ve kubbeli yapım tekniğini büyük ölçüde geliştiren, iç mekâna önem kazandıran ve anıtsal yapı düzenini bunun üzerine kuran bir üslûp yaratmıştır. Romalıların geliştirdikleri mimarî biçimler, modern çağa gelene kadar, Batı Mimarlığının olduğu kadar, bir ölçüde İslâm mimarlığının da ana bileşenlerini teşkil etmiştir. Romalıların hafif ahşap çatı örtüsü yerine büyük açıklıkların üzerini örten kârgir tonoz ve kubbeleri tercih etmeleri, taş sütunu esas taşıyıcı olarak kullanmak olanağını kısıtlamış, ağır taşıyıcı duvarların rolünü arttırmıştır. Böylece Roma Çağı mimarîsi daha masif, dolu görünüşlü olmuş, sütunlar bu mimarîde daha çok dekoratif amaçlarla kullanılmıştır.

Romalılar harçlı duvarın kullanılışını genelleştirmişler, dışı taş veya tuğla kaplama, fakat orta kısmı yığma, moloz duvar tipleri geliştirmişler, yapıları örten tonoz ve kubbeleri de, bugünkü betona benzer bir teknikle, kalıplar üzerine dökülen bir çeşit harçla meydana getirmişlerdir (Opus concreticium). Bu yeni teknikler büyük ve süratli inşaatların gerçekleştirilmesine imkân vermiş, ve Roma dünyasının ekonomik olanakları, küçük Yunan şehirlerinin hatta Hellenistik Çağ krallarının hayal bile edemeyecekleri büyüklükte ve karışıklıkta yapıların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bununla beraber Yunan ve Etrüsk mimarîlerinin etkisi mimarî nizamların, tapınak, mezar gibi yapı tiplerinin devamlılığını sağlamıştır.

Soru 19 Roma mimarîsinin başlıca yapı tipleri hangileridir?

Sonradan gelen bütün mimarî üslûpları etkilemiş olması nedeniyle Romalıların geliştirdiği önemli yapı tiplerini adları ve genel biçimleriyle tanımak yararlıdır.

- **Tapınak (Templum)** — Romalılar Yunan tapınaklarına benzeyen tapınakların yanısıra, tek cephesi revaklı ve büyük bir merdivenle çıkılan bir yüksek kaide (podium) üzerine oturan tapınaklar yapmışlardır. İmparatorluk devrinde ise daha değişik tapınak tipleri ortaya çıkmıştır. Özellikle daire planlı kubbeyle örtülü yapılar karakteristikdir. Roma'da, Panteon 43 m. çapındaki kubbesi ile, Antik çağın kubbeli merkezî planlı yapılarının en büyük örneğidir.

- **Bazilika (Basilica)** — Yunan ve Hellenistik Çağ mimarîsindeki üstü örtülü stoaların anısıyla meydana gelmiş bir yapı tipidir. Bunlarda dikdörtgen bir hacim bir veya birkaç sıra revakla çevrilmiş ve orta kısmın üzeri örtülmüştür. Ortadaki büyük alan, sütunların iç sırası üzerinde yük-

selen duvarlara açılan pencerelerle aydınlanır. Bazilikalar da, Yunan Agoralarındaki stoalar gibi, ticarî maksatlı yapılardır. Mahkeme olarak da kullanılmışlardır.

● **Tiyatro (Theatrum)**— Yunan tiyatrosu Diyonisos ayinleriyle ilgili olarak ortaya çıkan ve sonradan gelişen bir yapı tipiydi. Yunan tiyatrosunda seyircilerin oturdukları basamaklar (theatron), dairesel bir alan (orkestra) ve basit bir sahne binası bulunuyordu. İlk önceleri oyun sahnede değil, fakat orkestrada oynanırdı. Roma tiyatrosu bu basit şemayı — ki en gelişmiş şekli Priene'deki Hellenistik Çağ tiyatrosudur — geliştirmiştir: Arazinin imkânlarından yararlanarak inşa edilen Yunan tiyatrosunun yerini, büyük boyutlu, cesur bir taş yapı almış, yapının en ilginç öğesi olan sahne yapısı gelişerek anıtsal, niş ve heykellerle süslü bir cephe (scaenae frons) ile tiyatroyu çevrelemiş, oyun sahnede oynandığı için, orkestra küçülmüştür. Birçok hallerde, seyircilerin oturdukları basamaklı kısım (Cavea) revaklarla sonlanıyordu. Antalya yöresindeki Aspendos tiyatrosu ünlü bir örnektir. (İ.S. 2. Yüzyıl).



Aspendos — Tiyatro

● **Anfiteatr** — Büyük gladyatör oyunları, yarışlar, hayvan ve insan mücadeleleri için kullanılan, bir alanın etrafını çevreleyen basamaklı oturma bölümlerinden meydana gelmiş, büyük boyutlu tiyatrolardır. Bergama'da henüz kazılmamış, fakat oldukça belirli bir anfiteatr vardır. Türkiye dışındaki en ünlü örnek Roma'daki (Colosseum)dur.

● **Stadyum (Stadium)** — İçinde atletik oyunlar ve yarışmalar yapılan, uzun anfiteatr şeklinde yapılardır. Batı Ana-

dolu'da Afrodisiyas ve Antalya civarında Perge stadyumları (İ.S. 2. Yüzyıl) dünyanın en iyi korunmuş örnekleri arasındadır.

● **Hamam (Termae)** — Hamam, Yunanlılarda gelişmemiş bir yapıydı. Romalılar Hamamları, halkın ortak olarak kullandığı Gimnazyum, kütüphane gibi diğer yapılarla birleştirerek çok büyük mimarî kompozisyonlar meydana getirmişlerdir. İslâm dünyasına Hamam Hıristiyanların aracılığı ile Roma geleneğinden gelmiştir. Roma hamamlarının, fonksiyon bakımından belirli özel hacimleri vardır: (Apodyterium) soyunma yerleri, (Tepidarium) soyunduktan sonra girilen ılık hacim; (Caldarium) sıcak hamam kısmı; (Frigidarium) yıkandıktan sonra soğuk suyla yıkanılan yer idi. Frigidariumda bazan bir havuz bulunurdu. Hamamla beraber jimnastik ekzersisleri yapılacak bölüm (Palestra) da çok kere düşünülürdü. Hamamların kadınlar ve erkekler için ayrı bölümler halinde yapıldığı da görülmektedir. Roma hamamlarının döşeme altındaki boşluklarda (hypcauste) ve duvar içlerindeki borularda dolaşan sıcak hava ile ısıtılması tekniği sonradan Bizansta ve Türklerde ayni şekilde kullanılmıştır.

● **Gimnazyum (Gymnasium)** — Batı Roma ülkelerinde fazla gelişmeyen bu yapı tipi Anadolu'da, Grek geleneği etkisiyle, büyük boyutlu ilginç örnekler ortaya koymuştur. Örneğin Bergama'da 'Üst Gimnezyum' adı verilen yapı revaklı palestra'sı bin kişilik 'auditorium'u, hamamı, stoaları ve stadyomu ile Hellenistik ve Roma çağında oluşmuş özgül bir yapıdır.

● **Mezar yapıları (Mausoleum)** — Romalıların Lidyalıların, Etrüsklerin ve Hellenistik devir mimarlarının etkisi altında dairesel planlı ve tümülüs niteliğinde büyük anıtsal mezarları olduğu kadar, yine merkezî planlı, fakat kubbeyle örtülü ve nişlerle süslü mezar yapılarını da geliştirmişlerdir.

● **Zafer takları ve şehir kapıları** — Tek veya üç, ba-

zan daha değişik sayıda kemerli açıklıkla ve sütun nizamlarıyla süslenmiş büyük temsilî yapılardır. İmparatorların zaferlerini kutlamak için yapılırdı. İtalya'daki kadar olmamakla beraber Anadolu'da benzer biçimler gelişmiştir. Özellikle şehir surlarının kapıları benzer biçimlerde yapılırdı. Antalya'da Hadriyanos (117-138) zamanında yapılan şehir kapısı iyi korunmuş bir Anadolulu örnektir.

- **Nimfeum** — Anıtsal çeşme yapılarıdır. Genellikle nişlerle süslü bir duvar ve önünde bir havuzdan meydana gelirdi. Anadolu'da muhtelif örnekleri vardır.
- **Castrum** — Bunlar Roma ordusunun askerî kamplarıydı. Etrafı surlarla çevrili büyük alanlardır. İmparatorluğun Doğudaki topraklarında sonraki devirlerin Kervansaraylarına benzeyen Castrum'lar inşa edilmiştir.
- **Forum** — Yunan Agorasının yaptığı işi gören, fakat büyük mimarî kompozisyonlar olarak gerçekleştirilen sivil yapı kompleksleridir. Anadolu'da Yunan çağındaki Agora karakterini sürdürmüştür. Anadolu'daki bütün antik sitlerde düzgün planlı arkadlarla çevrili alanlar olarak çok sayıda örneği vardır.
- **Konut (Domus)** — İtalya'da Roma mimarîsi saray, villa, yüksek katlı şehir konutu, tek ev olarak çok geniş bir konut mimarîsi geliştirmiştir. Anadolu'da bu gelişme daha sınırlıdır. Konut yapılarında Hellenistik Çağın bir avlu etrafında düzenlenen ev tipi kullanılmıştır. Bu avlu bazan çepeçevre revaklara açılan odalarla çevrilidir (Hellenistik Çağın peristil evi); bazan revak sadece bir bölüm önünde bulunur (Prostas Evi). (bkz. Soru: 12).

Soru 20 Anadolu'da Roma Çağı mimarîsinin önemli ürünlerini bir şehir dokusu içindeki fonksiyonlarıyla nasıl tanımlayabiliriz?

Anadolu Roma Çağının zengin bir mimarî mirası var-

dır. Konu bakımından hemen hemen bütün Roma yapı tiplerinin çok iyi örnekleri olduğu gibi, yapı sanatının Batı ve Doğu kaynaklı bütün tekniklerini de Anadolu'da bulmak kabildir. Bazı yapı tiplerinde Anadolu'ya özgü biçimler gelişmiştir, bazılarında Batılı modeller uygulanmıştır. Hellenistik Çağın bütün eski merkezlerine ek olarak özellikle Akdeniz kıyıları boyunca ve Kuzey Suriye ile Batı Anadolu arasında Pisidia, Likaonya, Kilikya'da Roma Çağına ait önemli arkeolojik sitler bulunmaktadır. Bunların bir kısmı özellikle Batıda Bergama, Sardis, Efes, Milet, Priene, Afrodisiyas, Menderes Magnesiası, Hiyerapolis; Antalya bölgesinde uzun yıllardır A. Müfit Mansel ve diğer Türk arkeologları tarafından araştırma konusu olan Perge, Aspendos, Side gibi şehirler şehir yapısı ve mimarî olarak önemi büyük arkeolojik verilere sahiptirler. Burada Roma Çağının büyük anıtlarından birkaçını tanıtmakla yetinilmiştir.

Anadolu'nun büyük Roma şehirleri Hellenistik Çağdaki plan özelliklerini bir ölçüde korurlar. Büyük stoalarla çevrili, sunak, tapınak, heykellerle süslü agoralar İtalya'daki forumların yerini alır (Miletos Agorası). Şehirlerin anıtsal giriş kapılarından ve önlerindeki meydanlardan (Perge karakteristik bir örnektir) iki taraflı revaklı yollar, limana, akropole şehrin önemli noktalarına uzanır. Pamfilya (Güney Anadolu kıyıları)nın Perge ve Side gibi şehirlerinde, Efesos'un ünlü Arkadiana adlı caddesinde bu revaklı yolların güzel örnekleri vardır. Bu revakların arkasında, Perge ve Efesos'ta görüldüğü gibi, dükkânlar bulunurdu. Şehrin surları içindeki perspektiflere çok büyük kütleleriyle toplum yapıları hâkimdir. Bunlar başta tiyatrolar olmak üzere, stadyumlar, gimnazyumlar, hamamlar gibi yapılardır.

Anadolu şehirlerinde Roma Çağının en iyi korunmuş tiyatroları bulunmaktadır. En iyi durumda olan Roma Çağı tiyatrosu Aspendostadır (İ.S. II. yüzyıl). Antalya bölgesinde Side, Perge tiyatroları, Efes, Milet, Hiyerapolis ve Güney

Batı Anadolu'nun dağlık bölgesinde Termessos, Sagalassos gibi şehirlerin tiyatroları ve daha pek çok yapı Anadolu'yu Antik çağın tiyatro hazinesi yapar. İçlerinde 25000 kişiyi barındıracak büyüklükte olanları vardır Büyük boyutları ile şehre karakter getiren bir diğer yapı olan stadyomlar içinde yukarıda adı geçen Afrodisiyas stadyomu (59 m. × 262 m.)lik boyutlarıyla etkili bir örnektir.

Çok kere bir hamam ile beraber yapılan Gymnasium'lar Yunan kültüründen Roma'ya geçen ve içinde jimnastik ekzersizleri yapılan binalardır. Bunlara çok kere bir palestra (güreş ve boks yapılan yer) ve bir hamam eklenir. Bazan yanlarında bir stadyum da bulunur. Efesos'ta Vedius Gimnazyumu (İ.S. II. y.y.), Bergama'da büyük merasim Gimnazyumu bu yapıların en güzellerindendir. Gimnazyumlarda sadece jimnastik değil, fakat sistematik olmayan şekilde, hocalar tarafından gençlere ders de verilir ve muhtelif merasimler yapılırdı.

Hamamlar toplum hayatının odak noktalarından bir başkasıydı. Anadolu'da Roma'daki Carakalla hamamları ölçüsünde büyük olanlar yoksa da, Efes'te henüz tam olarak kazılmamış olan büyük liman hamamları, Miletos'ta Faustina hamamları (İ.S. II. yüzyıl), Afrodisiyas'ta Hadriyan zamanında yapılmış olan hamam, büyük boyutlu taş yapılar olarak tiyatrolarla boy ölçüşürler.

Anadolu şehirlerinde Bazilika, Agoraların mimarî kompozisyonuna bazan katılır. İzmir Agorasında bunun bir örneğini görüyoruz. Fakat Anadolu'da Bazilikalar İtalya'daki büyük ölçüye nadiren ulaşmışlardır. Büyük boyutlu örneklerden biri Efesus'ta sonradan Meryem kilisesi olan «Museion»du.

Şehir dokusunun diğer bir önemli elemanı büyük tapınakların çevresindeki kutsal alanlardı. Duvarlarla çevrili bu kutsal alanlara Temenos adı veriliyordu. Bunlar tapınaktan başka sunaklar, hazine yapıları, stoalar ihtiva eden, bazan

çok büyük alanlara yayılan yapı kompleksleriydi. Bergama'da Hellenistik devirde yapılıp Roma devrinde yeniden elden geçen Demeter Temenosu, Roma devrinin en büyük kalıntılarından biri olan Serapis tapınağını çeviren temenos (Kızıl Avlu), bugün de etkili olan kompozisyonlardır. Bergama'daki Kızıl Avlu 100×260 metre boyutlu bir alanı çevreleyen dev ölçülü bir yapıdır.

Anadolu Roma Çağı tapınakları Yunan tapınak geleneğini sürdürür. Bunların içinde en iyi korunmuş olanı Kütahya civarında Aizanoi (Çavdarhisar)da bulunan Zeus tapınağıdır. İ.S. II. yüzyılda yapılmış olan bu pseudo-dipteral tapınakta Roma Çağının karakteristik kompozit sütun nizamı kullanılmıştır.

Roma Çağı sosyal amaçlı büyük yapı kompleksleri yaratmıştır. Bugünkü kalıntılarıyla da etkili örneklerden biri, Bergama'da çok eski çağlardan beri ünlü bir şifa ve sağlık kaynağı olarak bilinen Asklepeion'dur (Sağlık Tanrısı Asklepios adına). Bu şifalı ve kutlu yere şehirden 820 metre boyunda revaklı bir yolla ulaşılıyor. Bir avludan ve gösterişli bir propile (Kapı yapısı)den geçilerek 110×130 metre boyutlarında ve etrafı revaklarla çevrili büyük bir meydana geliniyordu. Meydanın çevresinde bir tiyatro, dairesel plan-

Asklepios tapınağı, belki tedavi için kullanılan iki katlı bir başka dairesel yapı, toplantı odaları, kütüphane, havuzlar, çeşmeler, yeraltı galerileri ve tedavi ile ilgili çeşitli kalıntılar bulunmaktaydı. Asklepion bugünkü halini İ.S. II. yy. da almıştı.

Roma Çağının diğer ilginç yapılarından biri olan Nimfeum'lar, önünde kadınların su doldurdukları büyük bir havuz, arkada anıtsal, bazan birkaç katlı bir yapı görünüşünde, cephesi nişler, sütun nizamlarıyla ve heykellerle süslenmiş anıtsal çeşmelerdi. Side ve Aspendos'ta bulunan iki büyük çeşme bu tipin en güzel örneklerindendir.

Roma Çağında konut yapısı Hellenistik geleneği devam

ettirir. Priene'de bir kısmı daha eski tarihlerde yapılmış olabilecek ilginç örnekler vardır. Genellikle revaklı bir avlu etrafına dizilmiş odalardan meydana gelen bu evlerde, kadın ve erkek bölümleri birbirlerinden ayrılırdı. Muhtemelen bugün Anadolu'da görüldüğü gibi, alt katlar taş, üst katlar kerpiç yapılıyor, yapı daha çok kendi içine dönük oluyordu.

Roma Mimarîsi bize kadar gelen görüntüsüyle, tek yapıyı olduğu kadar şehri de bir çeşit sembolik değerler toplamı olarak gören bir düşünce ortamını yansıtıyor. Şehirlerin yoğun toplumsal yaşantısı, bütün yönleriyle anıtlaşan mimarîde ifade ediliyor. Her yapı âdeta bir özel fonksiyonun sahnesi gibi düşünülmüştür.

Mimarî biçim şehir strüktürü ve insan yaşantısının her alanı arasında bu denli bir estetik bağ kurma, bu çağdan sonra belki de bir daha bu ölçüde gerçekleştirilememiştir.



Bergama'dan görünüş.

Soru 21 Roma Çağı heykel ve resim sanatının genel özellikleri nedir?

Başlangıcından bu yana Roma kültüründe ölenlerin heykellerini yapma geleneği vardı. Sonradan imparatorla-

rın, konsüllerin, önemli kişilerin heykellerinin yapılması büyük bir endüstri haline gelmişti. Heykeller ve kabartmalar mezar anıtlarını, hatıra kolonlarını, zafer taklarını, bütün büyük yapıların cephelerindeki nişleri süslüyor ve dolduruyordu. Bir bakıma Roma mimarîsinde, özellikle İmparatorluk devrinde, mimarî cephelerin tasarımı heykelle beraber düşünülmüştür. Böyle olunca gittikçe yoğunlaşan mimarî faaliyetlere paralel olarak heykel üretiminin de artması gerekiyordu. Anadolu'da özellikle İmparatorluk çağında bütün büyük şehirlerde heykel atölyeleri vardı. Bunların içinde büyük üretim merkezleri olmuştur. Örneğin son yıllarda kazılan Afrodisiyas (Nazilli civarında Geyre) bu merkezlerin en önemlilerinden biri idi.

Roma devri heykel sanatının büyük ölçüde Hellenistik Çağ heykellerini kopya ettiğini görüyoruz. Vücudun, elbiselerin, saçların işlenişinde Anadolu üslûbunun stilizasyonu devam eder. Bununla beraber Roma heykelinde daha gerçekçi bir tutum, özellikle portreler de göze çarpar. Yunan Çağı ile Roma çağı arasındaki önemli bir fark, Yunan heykelinde daha çok mitolojik konular işlenirken, Roma heykelinde günlük hayata karışan önemli kişilerin heykellerine daha çok yer verilmiş olmasıdır. Bu arada İmparatorların Tanrılaştırılması gibi bir tutum, muhtelif tanrı pozlarında imparator heykellerinin de ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Hatıra kolonları veya zafer takları gibi yapılarda ise hikâyeci bir üslûpla Romalıların Barbarlar ve diğer milletler üzerinde kazandıkları zaferlerin anıları anlatılmıştır.

Türkiye müzelerinde Roma heykelinin zengin koleksiyonları vardır. Son yıllarda Efes, Sardis ve özellikle Afrodisiyas kazılarında bulunanlarla bu çağ heykeli hakkında daha iyi bir bilgi sahibi olunmaktadır. İstanbul Arkeoloji müzesinde Yalvaç'ta bulunmuş olan Cornelia Antonia'nın (İ.Ö. II. yüzyıl), Afrodisiyas'da bulunmuş Romalı bir yüksek memurun ve İmparator II. Valentinianus'un (İ.S. IV. yüzyıl) boy

heykelleri, İzmit'te bulunan İmparator Diokletlan'ın başı, Efesos'tan getirilen Nehir İlahı (İ.S. II. yüzyıl), İzmir Müzesinde Poseidon ve Demeter heykelleri, Miletos'ta Faustian hamamlarından getirilen muhtelif konulu heykeller, Selçuk Müzesinde bulunan büyük Zeus, ve İlahe Artemis (İ.S. II. yy.) heykelleri ve Efes'te ünlü Vedius Gimnazyumunu yaptıran zengin Vedius Antoninus'un heykeli bu çağın tanınmış ve karakteristik eserleridir. Bütün bu örnekler, Roma çağında, üslûp ayrıntıları dışında, büyük bir değişiklik olmadan Yunan heykel anlayışındaki idealizmin az çok sürdürüldüğünü göstermektedir.

● Anadolu'da Roma devrinin resim sanatını ancak yer mozayiklerinden öğrenebiliyoruz. Genellikle Yunan Çağı resim geleneğinin burada da devam ettiği kabul edilebilir. İtalya'da Herkulanum ve Pompei kazılarında çıkan resimlerde de Yunan sanatı ile yakın bir ilişki kurulmuştur. Hatta Herkulanum'daki bazı sahnelerin Bergamalı bir ressam tarafından yapılan tabloların kopyası olduğu da tahmin edilmektedir.

Roma resminde insan figürü yine önemli bir yer tutar. Konular çoğunlukla mitolojiden alınmıştır. Çoğu kere mimarî kadrolar içinde, bazan peyzaj içinde düzenlenen konular Hellenistik sanatta geliştiğini gördüğümüz bir tutumla ele alınır. Antakya Mozaik Müzesinde bulunan ve İ.S. II-IV. yüzyıllar arasında tarihlenen muhtelif mitolojik konulu yer mozayikleri Geç Roma resim sanatının Türkiye'deki en ilginç örnekleri sayılabilir.

TÜRKİYE'DE HIRİSTİYAN ÇAĞI SANATI

A. TARİHÎ ÇERÇEVE

Soru 22 Türkiye'de Bizans tarihinin kronolojik ve coğrafi sınırları nasıl çizilebilir?

Politik ve kültürel ilişkilerinin ağırlık merkezi gittikçe Doğuya kayan Roma İmparatorluğunun Başkenti, İ.S. 330'da, Yeni Roma ve sonra Konstantinopolis adını alan 'Byzantium' adlı eski Yunan koloni kenti oldu. Aynı zamanda Hıristiyan dini İmparator Konstantin tarafından diğer dinlerle aynı düzeye getirildi; hattâ özel bir yer kazandı. Görünüşte fazla bir şey değişmeden Roma İmparatorluğu bir Hıristiyan Devleti olmağa yönelmiş ve İ.S. 395'te İmparator Teodosyus İmparatorluğu Doğu ve Batı diye ikiye bölerek, Hıristiyanlığı devletin resmî dini haline sokmuştu. Doğu ülkelerinde, Roma İmparatorluk geleneği, Yunan kültürünün anıları ve yeni inancın değişik dünya görüşü Doğu Hıristiyan kültürünün temeli oldu ve Bizans İmparatorluk tarihi bu bileşenlerin katkısıyla şekillendi. Jüstinyen'e (526-565) kadar Romalılık devam etti. Jüstinyen çağında Italya'nın büyük bir kısmı tekrar fethedildi. İmparatorluk sınırları Kuzey Afrika ve İspanya'ya uzatıldı. Fakat bu büyük yayılma çok kısa bir süre devam etti. Yedinci yüzyılda İtalya ve Kuzey Afrika

elden çıkmış ve Doğuda yeni İslâm İmparatorluğu karşısında Anadolu'nun savunması İmparatorluğun en büyük sorunu haline gelmişti. Gerçekten de yedinci yüzyılın ikinci yarısında İmparatorluğun en zengin bölgeleri olan Suriye ve Mısır Arapların eline geçip Akdeniz çevresindeki hâkimiyet de sona erince, kültürel alandaki etkisi ve politik prestiji hâlâ yüksek olmasına rağmen, Bizans İmparatorluğu gücü sınırlı bir küçük devlet haline dönüştü. Bu durum, Geç Antik Çağın sona ermesi ve Ortaçağın başlaması sayılabilir. Yaşantısı Hıristiyan dogması etrafında oluşan bu Bizans uygarlığı, Jüstinyen devrinde ve ondan sonra gerçekleşmiştir.

Sekizinci Yüzyıldan Dokuzuncu Yüzyıla kadar Anadolu İslâm baskısı altındadır. Bütün ülke askerî bölgelere (tema) ayrılmış, kendini savunmaya geçmiştir. Anadolu üretici olmaktan uzaklaşmıştır. 717 ile 843 arasında, belki de biraz İslâm etkisiyle, Bizans tarihinin en büyük iç tartışması olan İkonoklast Akım ortaya çıkar. Görünüşte mukaddes resimlerin yapılıp yapılmaması üzerinde çıkan bir dinî doktrin uygulaması olan bu tartışma, sadece sanat alanını değil, fakat bütün Bizans hayatını etkiler. Bu süre Bizans Orta Çağının kültür açısından en az bilinen, yaratıcı olmayan, karanlık çağı olarak kabul edilir. Fakat Akdeniz çevresindeki bu büzülme ve İslâm karşısında kendi içine sığınma, birçok tarihçiler tarafından bir çeşit yeni Yunanlılaşma olarak da kabul edilir. Gerçekten de Dokuzuncu yüzyıldan sonra dili ve davranışlarıyla Hellenleşmiş bir Bizans ortaya çıkar.

867-1056 arasında hüküm süren Makedonyalı sülâleler devrinde Bizans, İslâma karşı mücadelesinde yeniden güçlenir. Kuzey Suriye'de sahil boyları ve Doğu Anadolu'da egemenliğini kurar. Bu sırada Doğu Anadolu'da Ermeniler de yeni bir güçle Van, Ani çevresinde örgütlenmişlerdir. Bizans egemenliği Batıda Tuna'ya kadar uzanır. Politik gücün bu gösterisi kültür alanında da paralelini bulmuştur.

Bizans yeniden Ortaçağın büyük devletidir. Makedonyalılar Çağı her alanda Hıristiyan Doğunun Rönesansı sayılır.

1081-1185 arasında Komnenler sülâlesinin hüküm sürdüğü devirde kültür ve sanat alanında Bizans sanatı aynı yoğunlukta yaratmağa devam eder. Fakat politik tarihinin artık geri dönmeyecek olan yokuşuna gelmiştir. 1071'de Romanos Diyogenes'in Malazgirt'te Alparslan'a esir olmasından sonra Anadolu süratle Türklerin eline geçmiştir. Onikinci yüzyılda Sinopla Antalya çizgisinin doğusunda kalan topraklar Türkiye olmuştur. Balkanlarda ise Slavlara karşı mücadele zorlaşmıştır. Onbirinci yüzyıl sonunda İlk Haçlı seferi Anadolu topraklarında erir. Fakat bundan sonra Bizans politika bakımından öteki sorunlar kadar önemli bir Haçlı sorunu ile de karşı karşıya kalacaktır. Nitekim 1204'de Dördüncü Haçlı seferi Müslümanlara karşı değil, Bizansa karşı döner ve Latinler İstanbul'u ele geçirerek Bizans Devletine, hiç olmazsa burada, son verirler.

1204-1261 arasında Anadolu topraklarında iki Bizans devleti vardır. Bunlardan biri İstanbul karşısında kendisine İznik'i merkez yapmış olan İznik İmparatorluğu, diğeri Trabzon çevresindeki Trabzon Rum Devleti. Bu iki Bizans Devleti. Kilikya'da Onbirinci yüzyıl sonunda kurulmuş olan Küçük Ermeni Krallığı, Konya Selçuk Sultanlığı ve Kafkasya'da Gürcü Devleti ile İran'da İlhanlılar ve Suriye'de Eyyubiler ve Memlûkler Onüçüncü Yüzyılda Anadolu'nun politik ve ekonomik hayatını etkileyen politik örgütlerdir.

1261'de İstanbul Bizanslı Paleolog sülâlesinin eline geçer. Ondördüncü yüzyılın ortalarına kadar Anadolu'daki Moğol egemenliği ve Batı Anadolu Türk Beyliklerinin örgütleşme çabaları ve birbirleriyle mücadeleleri Paleolog sülâlesine biraz nefes almak olanağı verir. İstanbul ve Ege çevresinde Bizans sanatının son verileri bu son Paleolog Rönenansı Çağına rastlar. Fakat Osmanlı Devleti Balkanlara ayak bastıktan sonraki Bizans tarihi bir yüzyıllık ölüm ka-

lım savaşından ibarettir. Bin yıllık Doğu Hıristiyan kültürü, Doğu Akdeniz ülkelerinde, hiçbir zaman silinmeyecek önemli izler bırakarak 1453'te Türkiye'deki ömrünü tüketir.

Soru 23 Bizans Sanatının kaynakları nelerdir?

Hıristiyan toplumunun kendine özgü litürjik (dinsel törenlerin usulüne ve sırasına değgin) ihtiyaçlarını karşılamak için ortaya çıkan biçimler İ.S. İkinci Yüzyıldan sonra varolmakla beraber, Bizans sanatının başlangıcını Konstantinopolis'in kuruluşundan önceye çıkarmıyoruz. Konstantin Çağı sanatı Yakındoğu ve Anadolu'daki Roma Sanatının bir devamından ibarettir. Bu Geç Devir Roma Sanatı veya bir diğer deyimle, Doğu Hıristiyan Sanatı, İmparatorluğun yeni merkezi olan Konstantinopolis'te, Yunan-Roma geleneklerini kuvvetle koruyan İskenderiye, Antakya, Efesos gibi büyük Hellenistik kültür merkezlerinde, ve kutsal şehir Kudüs'te kilise yapıları, aziz mezarları (martiryon'lar) ve bugüne örnekleri kalmamış büyük saray kompleksleri ve onları süsleyen sanat eserlerinde kendini ifade etmiş ve gelişmiştir. Bu büyük merkezlerin içinde İstanbul kendine özgü bir geleneği olmadığı için İtalya'dan, ya da İmparatorluğun başka merkezlerinden ithal edilen biçimlere yer vermiş, fakat Başşehir olma nedeni ile Beşinci Yüzyıldan öteye yeni yaratmaların beşiği olmuştur. Akdeniz'in büyük şehirleri Roma süzgecinden geçmiş, Hellenistik geleneği, klasik nizamları, bazilikal kilise biçimini, resim sanatındaki klasik motifleri, döşeme mozayiklerinin desenlerini merkezî planlı yapı fikrini yeni Hıristiyan sanatına aktarmıştır.

Hıristiyan sanatının doğduğunu gören bölgelerin Sasani dünyasının sanat verilerine de yer verdiği görülüyor. Doğunun tuğla kubbeli yapı geleneği, bitkisel motiflerle süslü, yüzeysel sanat anlayışı, Yunan-Roma anlayışından

uzak soyutlama eğilimi, bazı küçük sanat teknikleri, dokuma sanatı ile ilgili yenilikler, Roma İmparatorluğunun doğu bölgelerinde gelişen yeni Hıristiyan sanatını etkiliyor.

Bu geleneklerin etkisi, sanat eserinin hitap ettiği müşteriye göre değişiyor. Saray ve aristokrasinin sanatı daha çok klasik geleneği devam ettiriyor. Fakat halk sanatı ürünlerinde, zaten hiç bir zaman tam klasik ölçüleri bulmamış, daha az idealist ve daha çok gerçekçi bir ifade görülüyor.

Yavaş yavaş oluşan bu yeni sanat üslûbunun sentezine Asya'nın büyük step bölgesinin göçebe sanatı etkileri olduğu da çok ileri sürülmüştür. Gerçekten de hem Bizans'ta hem de İran'da Göçebe sanatı ile ortak ve kaynağının step dünyasının Hayvan Stili olduğu anlaşılan motifler vardır. Fakat bunların hangi yolla ve ne zaman bu sanatlara karıştığını söylemek kolay değildir.

Bizans Sanatı, İ.S. dördüncü ve beşinci yüzyıllarda yavaş yavaş yeni yapı biçimleri, dinî ihtiyaçlara cevap veren bir ikonografi ve herhalde Pagan sanatın bu dünyacılığına bir reaksiyon olarak, gerçeğe yakın biçim yerine, gerçek ve etkili bir ifadeyi tercih eden bir Erken Hıristiyan Sanatını izleyerek, Altıncı yüzyıl başlarında, İstanbul'da gerçek kimliğine ulaşmıştır. Roma İmparatorluk sanatının ihtişamını ve büyüklük anılarını sürdüren, fakat artık Romalı olan hiç bir biçimsel eğilimi kabul etmeyen Ayasofya Kilisesi bu sembolik, katı, kuralcı, dinî temalar etrafında kurulu yeni sanat sentezinin doğuşudur. Bizans Sanatı gerçi Yakındoğuda bulunan bütün gelenekleri az veya çok içeriyor. Fakat ona asıl kimliğini veren yeni din oluyor.

Soru 24 : Türkiye'de Bizans Sanatının başlıca bölümleri nasıl belirlenir?

Türkiye'de Hıristiyan sanatı Doğu Hıristiyan sanatının bir parçasıdır. Roma İmparatorluğunun son yüzyıllarında,

Yakındoğuda, toplum katlarının alt tabakalarını yavaş yavaş etkileyerek, Konstantin devrinde devlette dayanağını bulan Hıristiyanlık, kilise, martiryon, vaftizhane gibi yeni yapı programları, ve yeni bir ikonografi ortaya koyarak sanatı etkilemiştir. Bu sanat, önceleri Doğu Romalı biçim düzenleriyle karşımıza çıkar. Sonradan Bizans adını alacak olan Doğu Roma İmparatorluğunun topraklarında Altıncı Yüzyıl başına (Justinyen devri: 527-565) kadar geçen devre kadarına Erken Hıristiyan Sanatı adı verilir. Bu sanatın artık Antik Çağ özelliklerini kaybederek, kendine özgü bir yeni üslûp haline dönüşmesi Justinyen Çağına isabet ediyor. Bizans Sanatı adını alan bu yeni Sanat Çağının ilk devri Sekizinci Yüzyıl başında (725), İkonlara, yani dinî figürlere karşı olan büyük bir reaksiyonla son bulmuştur. Bunu İkonoklast (İkon Kırıcı) adı verilen devir izler. Dokuzuncu Yüzyılın ikinci yarısından sonra Bizans sanatının en verimli, en karakteristik çağı başlar. Bu devir Makedonyalılar ve Komnenler Çağı olarak anılır. Donmuş kurallara göre, değişmeyen biçimlerle ömrünü sürdüren bu üslûp, Doğu Roma Hıristiyan Devletinin prestijinin devam etmesi nedeniyle, Türkiye dışında, özellikle Balkanlarda ve bütün slav dünyasında etkili olmuştur.

Anadolu'da bu çağ sanatı değişik bölgelerde değişik yüzlerle karşımıza çıkar: Batı Anadolu ve Ege kıyılarında Başkentle ilişkili, Orta Anadolu'da ve Güney Doğu Anadolu'da, daha ilkel karakterli ve Kuzey Suriye ile akraba, Doğu Anadolu'da ise, Ermeni ve Gürcü devletlerinin politik sınırları içinde, kendine özgü nitelikleri olan alt üslûplar vardır. Bunların içinde Ermeni Sanatı, özellikle mimarîsinin, Yedinci yüzyıla kadar Suriye'den ilham alan bir karakteri vardır; daha sonra, Onuncu, Onbirinci yüzyıllarda ise büyük bir gelişme gösterir. Kuzey Doğu ve Doğu Anadolu'da bu bölgesel Hıristiyan geleneğinin ilginç verileri bulunmaktadır.

Anadolu, Onbirinci yüzyıldan sonra Türklerin eline geç-

tiği için, Bizans sanatının bu tarihten sonraki gelişmelerini sadece, Başşehirde, Egede, ve Türkiye dışında Balkan ülkelerinde izlemek gerekir. Bununla beraber, Güney Anadolu'da (Kilikya'da), Küçük Ermenistan Krallığının Ondördüncü yüzyıla kadar süren hayatı süresince inşa edilmiş, çoğunluğu askerî nitelikte mimarî kalıntılar da vardır. Haçlıların bazı kaleleri de bu arada hatırlanabilir. Trabzon'da kurulan küçük Bizans Devletinin sınırları içinde de, bu bölgenin Onbeşinci Yüzyılda Fatih'in eline geçmesine kadar yapılan bazı yapılar ve onları süsleyen diğer sanat eserleri bulunmaktadır.

İstanbul, 1261'de yeniden Bizanslıların eline geçtikten sonra, önemli sanat faaliyetlerine sahne olmuştur. Paleologlar Devri sanatı küçük bir alana sıkışmış, ölüm kalım mücadelesi yapan bir toplumun çok sınırlı imkânları içinde meydana gelmiştir. Mimarî alanda yeni bir gelişme ve büyük anıtlar yaratılması sözkonusu olamazdı. Fakat bu çağda Bizans Resmi büyük bir varlık göstererek, Paleologlar Rönesansından sözettiren bir gelişme göstermiş, Kariye Camisinin duvar resimleri gibi ürünler vermiştir.

B. ALTINCI YÜZYILDAN ÖNCE BİZANS SANATI

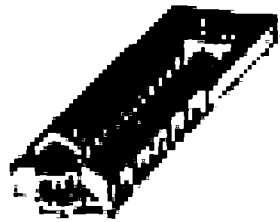
Soru 25 : Hıristiyan mimarîsinin ana yapı tipi olan Bazilikalar nasıl yapılardır? Ayasofya'nın inşasından önce bazilika tipi kiliseler nasıl gelişti?

Ölürken kendisini Onüçüncü havari olarak kabul ederek, İstanbul'daki mezarının etrafına oniki havarinin heykelini diktiren Büyük Konstantin devrinde, büyük şehirlerde çok sayıda kilise yapılmıştır. Bu ilk kiliseler, Pagan Çağın tapınaklarına benzemiyorlardı. Fonksiyonları icabı olduğu kadar, eski anılardan ve sembollerden uzaklaşmak isteği, kilise için alınacak örneğin dinî olmayan bir toplantı yapısı olmasını gerektiriyordu. Yeni ibadet yapıları eski tapınaklardan değil, fakat bazilikalardan esinlendiler. Konstantin'in, Roma'da, Kudüs'te, İstanbul'da yaptırdığı büyük kiliseler, standart bir tipe göre yapılmamış olmakla beraber, genellikle bazilikalara benzerler. Daha sonraları, bazilika planı evrensel olarak kullanılan kilise şeması olmuştur.

İki kolon dizisiyle üç bölüme (orta nef ve yan nefler) ayrılmış büyük bir salon, bu salonu nihayetlendiren yarım daire şeklinde bir büyük girinti (Absid) ve bu salonun giriş tarafında revaklarla çevrili bir avlu (Atriyum) bazilikanın ana şemasını meydana getirmektedir. Genellikle avlu ile asıl kilise arasına bir uzunluğuna hol (Narteks) girer. Absidin iki tarafında da dinî ayinlerle ilgili gerekli eşyayı saklayan iki küçük oda bulunur. Bu şemanın tam olarak uygulandığı

yapılar gerçi azdır. Fakat başlıca işlevsel öğeler bunlardır. Bu kilise genellikle taş duvarlı ve ahşap çatı örtülüdür. Duvarlar belli bir yüksekliğe kadar, mermerle kaplanmıştır. Döşemeler eski Roma yapılarında olduğu gibi, mermer plak ya da mozaikle kaplanmıştır.

İlk Hıristiyan Bazilikası adı verilen bu kilise tipinin Türkiyedeki örnekleri arasında, İstanbul'da İmrahor Camisi (Yohannes Studios kilisesi) (463), Efes'te Azize Meryem (4. yüzyıl) kiliseleri, Güney Anadolu'da Perge, Sagalassos gibi şehirlerin 5. yüzyıldan kalan kiliseleri, Kilikya sahillerinde Meryemlik ve Korikosda bulunan bazilika tipi kiliseler vardır.



İdeal bir bazilika

Zamanla Anadolu'da bazilikaların biçimini etkileyecek bir gelişme daha ortaya çıkıyor: Beşinci yüzyılın ortalarında bazilikanın daha geniş olan orta nefinin absid önünde bulunan kısmının bir kubbe ile örtüldüğünü görüyoruz. İlk kubbelerin ahşap olduğu anlaşılıyor. Anadolu'da bu tip kubbeli bazilikanın en erken örneği Mut civarında Kocakalesi adı verilen mevkide bulunan Alahan Manastırı içindeki kilisedir (İ.S. 425). Kiliselerin orta hacimlerinin bir kubbe ile örtülmesi, kubbenin biçimsel ve strüktürel özelliklerine bağlı olarak bazilika planını etkilemiş ve onu, uzunluğuna gelişmiş bir yapıdan merkezî planlı bir yapı olmağa yöneltmiştir. Kubbeli Bazilika denilen bu kilise tipi Altıncı yüzyılın birinci yarısında Ayasofya'nın inşası ile son noktasına ulaşmıştır.

Soru 26 Erken Hıristiyan ve Bizans Mimarîsinin diğer önemli yapı tipleri ve önemli örnekleri hangileridir?

● Merkezî planlı yapılar: Erken Hıristiyan mimarîsinin geliştirdiği diğer bir yapı tipi merkezî planlı, Vaftizhane ve Martiryon (Din Şehidi Mezarı)lardır. Kubbeyle örtülü, bir merkeze göre simetrik yapı Geç Roma mimarîsinde vardı. Nişlerle zenginleşmiş, dairesel bir orta hacim daha İ.S. İkinci yüzyıl başında, Roma'daki ünlü Panteon'la etkili bir mimarîye erişmiştir. Merkezî planlı yapılar bazan sadece dairesel, bazan çevre koridorlu, bazan merkezî hacmin haçvarî kollarla büyütüldüğü plan şekilleriyle uygulanmışlardır. Tapınak veya Mezar olarak birçok örneği bulunan bu yapılar, sonradan Hıristiyanların Vaftizhaneleri ve Martiryonları için örnek olmuşlardır. Bazan Kilise fonksiyonunu da içeren martiryonlarda, merkezî hacmin bir çevre koridoru ile çevrilmesi fikri, Dördüncü ve Beşinci yüzyıllarda, Batıda ve Doğuda uygulanmıştır. Roma'da Konstantin'in kızı Costanza'nın mezarı olarak yapılan Santa Costanza, bir aralık Vaftizhane olarak, sonra da kilise olarak kullanılmıştır. Milano'da San Lorenzo (İ.S. 370), doğuda Suriye'de Konstantin'in Kudüs'te yaptırdığı ünlü Anastasis Rotonda'sı, Antakya civarında Samandağı (Seleucia Pieria)da Beşinci yüzyıldan kaldığı sanılan bir Martiryon ve Pamukkale'de (Hierapolis)de Aziz Filip adına Beşinci yüzyıl başında yapıldığı sanılan dikdörtgen kollarla tamamlanmış sekizgen, merkezî planlı yapıların karakteristik örnekleridir.

Merkezî planlı kiliselerin önemli bir başka örneği, Ayasofya'nın inşasından önce yapılan, İstanbul'daki Küçük Ayasofya (Aya Sergios ve Bakkos) Kilisesidir. Jüstinyen tarafından İ.S. 525 tarihlerinde yapılmış olan yapı, dört köşesi yarım daire nişlerle genişletilmiş bir sekizgen idi.



Istanbul — Küçük Ayasofya

Yapının merkezi bir kubbe ile örtülmüştür. Yanlarda iki katlı galeriler dolaşıyor ve dışardan kare olan esas kilise hacmine yine iki katlı bir narteks bağlanıyordu. Küçük Ayasofya ve ondan kısa bir süre sonra İtalya'da Ravenna'da yapılan San Vitale merkezî planlı poligonal yapı tipinin gelişmesinin son aşamasını temsil ederler.

● **Diğer yapılar** — Türkiye'de Dördüncü yüzyılın önemli Sivil mimarî yapıları İmparatorluğun Konstantinopolis (İstanbul), Nicomedia (İzmit) ve Antiocheia (Antakya) gibi büyük idarî merkezlerinde yapılan saraylar ve diğer resmî binalarıdır. Fakat bugün bunlar hakkında fikir veren önemli kalıntı yoktur. İstanbul'da Konstantin şerefine dikilmiş olan ve onun forumunun ortasında bulunan büyük sütun (Çemberlitaş) (328), Dördüncü yüzyıl sonunda yapılmış olabilecek Arkadyüs kolonunun kaidesi, Beşinci yüzyıl başında Teodosyüs Anıt Kemeri (Beyazıt'ta) ve Sultanahmet'te sadece temelleri, mimarî fragmanları ve döşeme mozayikleri bulunan saray kalıntıları mimarînin genel tasarımı hakkında bir fikir vermektedir. Özellikle İstanbul'da Hipodrom civarında yapılan kazılarda ve son zamanlarda Kalenderhane Camisi ile Bozdoğan Kemeri arasında yapılan kazıda, değişik Akslar etrafında oldukça kompleks bir düzene göre sıralanan poligonal, dairesel, nişli ve nişsiz hacimleriyle fantezi bir yapı anlayışının ifadesi olan önemli yapı kalıntıları ortaya çıkmıştır. Bu devir mimarîsinde Geç Roma Sanatının dekorasyon ve mimarî nizam anlayışı, ufak değişikliklerle devam etmektedir.

İstanbul'un (415-447) yılları arasında II. Teodosyos zamanında yapılan büyük kara surları da erken Orta Çağ as-

kerî mimarîsinin en ünlü örneklerinden biri olarak bu arada hatırlanmalıdır.

Soru 27 : Jüstinyen devrine kadar diğer sanat alanlarındaki gelişmeler nelerdir?

Roma İmparatorluk sanatı gelenekleri yeni Hıristiyan toplumunun sanatında uzun bir süre yaşamış, Pagan Çağ motifleri, değişik bir içerik ile kullanılmıştır. Doğuda İslâmların elindeki topraklarda bu çağdan kalan önemli veriler, Batıya nazaran çok daha azdır. Başkent olduktan sonra büyük sanat faaliyetine sahne olan Konstantinopolis'te ve Türkiye'nin diğer bölgelerinde bu devir sanatı hakkındaki bilgilerimiz daha çok heykel ve diğer küçük sanat dalları verilerinde toplanmaktadır. Resim sanatındaki eğilimler hakkında önemli bilgiler ise Antalya'da bulunan döşeme mozayiklerinden öğreniyoruz.

Dördüncü yüzyıl sonunda Başkent heykel sanatının en önemli verilerinden biri bugün İstanbul'da Atmeydanı denilen eski Hipodromda, Mısır'dan getirilen büyük obeliskin kaidesini süsleyen kabartmalardır (İ.S. 390). Kaidenin dört yüzünde Hipodromdaki gösterileri seyreden saray erkânı görülmektedir. Fazla ayrıntılı olmayan bir yüksek kabartma tekniğiyle yapılmış olan bu Teodosyus devri üslûbunu İstanbul Arkeoloji müzesinde II. Valentinian'a ait olduğu kabul edilen heykelle, 395-408 yılları arasında İmparator olan Arkadius'un portresinde de buluyoruz. İstanbul Arkeoloji Müzesinde bulunan Dördüncü yüzyıl sonuna ait boy heykelleri, Fatih civarında Sarıgüzel'de bulunan bir sarkofajın kabartmaları, klasik eğilimleri kuvvetli ve teknik gücünü kaybetmemiş bir heykel sanatını ortaya koymaktadır. Beşinci yüzyılda heykel sanatının klasik yoldan

ayrılmağa başladığı ve biçimlerin yuvarlaklığının azalmağa, stilizasyonunun artmağa başladığı görülüyor. Bu üslûbun örnekleri arasında yine İstanbul Arkeoloji Müzesinde bulunan ve İstanbul'da Samatya'da Teotokos Perilebtos Manastırından gelmiş, İsa'yı iki havarisi ile gösteren kabartma ile ünlü bir araba sürücüsü olan Porfiryos'un bronz heykelini taşıyan kaide sayılabilir.

Beşinci yüzyılın figüratif sanatının önemli örnekleri bugün Antakya müzesinde bulunan döşeme mozayikleridir. Genel olarak sarayların dekorasyonuna ait olan bu döşemelerde bütün motiflerin Antik sözlükten alındığını görüyoruz. Hayvan, bitki ve av sahneleriyle dolu olan bu resimlerde, Hıristiyan olan bir taraf yoktur. Bununla beraber, bunların cenneti sembolize ettikleri kanısında olan sanat tarihçileri de vardır. Bu resimlerin Antik sanat anlayışından uzaklaşan bir yönü, figürlerin, gerçek bir sahnede değil, fakat sanatkârın kurduğu bir düzen içine yerleşerek soyut bir resim ortamı yaratmasıdır. Bu eğilim giderek, Antik sanatın doğacılığını Hıristiyan sanatından uzaklaştırmıştır.

Erken Hıristiyanlık Çağı İmparatorluk sanatının üslûp açısından gelişmesi paralarda ve diğer eşyalarda da izlenebilmektedir. Kıymetli madenlerden yapılmış ve muhtelif ülkelerin müzelerinde bulunan bu gibi eşyalar arasında Leningrad'da Ermitaj Müzesindeki, Dördüncü yüzyıl sonunda yapıldığı sanılan gümüş amfora (Concesti Amforası) Amazonlarla Yunan savaşçılarının karşılaşmasını klasik olmağa özenen bir üslûp içinde tasvir eder. Özellikle kiliseleri süsleyen değerli malzemeden yapılmış litürjik eşyanın da bu çağdan sonraki Bizans sanatının tartışılmasında önemli bir yeri vardır.

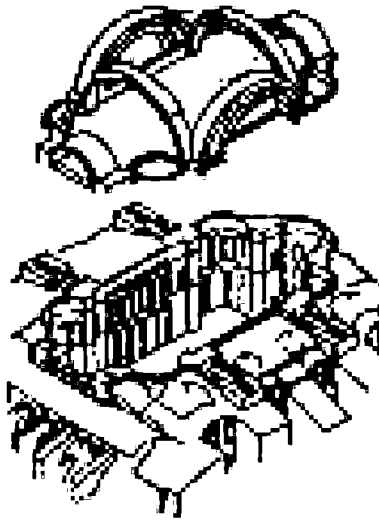
C. JÜSTİNYEN'DEN İKONOKLAST ÇAĞ SONUNA KADAR BİZANS SANATI

Soru 28 Ayasofya'nın kaynakları, mimarî özellikleri, mimarî tarihi içindeki yeri nedir?

Bundan önceki sorularda, gittikçe güçlenen bir politik ve ekonomik yapı içinde Doğu Roma Hıristiyan İmparatorluğu mimarîsinin gelişimini izlemiştik. Ayasofya bu gelişmenin, yaratıcı ve teknik potansiyeli ifade etme açısından, zirve noktasını teşkil eden büyük bir sanat eseridir. Ayasofya kilisesinin mimarî kaynakları, Geç Roma Çağı mimarîsinin büyük boyutlu tapınak, Bazilika, Hamam gibi anıtsal kompozisyonlarıdır. Büyük kubbeli veya tonozlu cesur strüktürler ve zengin dekoratif şemalar, Roma imparatorluğunda kalabalık insan topluluklarını barındıran fonksiyonlara uygulanmış, idare edenlerin politik ve ekonomik gücünü ifade eden bir sembol olarak kullanılmıştı. Jüstinyen'in Hagia Sophia 'Kutlu Bilgelik'e adadığı kilise de, İmparatorda en büyük temsilcisini bulan yeni otoritenin, yani dinin, toplum katındaki gücünün sembolü olmuştur.

İ.S. 532-537 yıllarında yapılan Ayasofya, Konstantin'den itibaren yapılan büyük Bazilikaların genel plan şemasını devam ettirir. Orta ve yan neflerden meydana gelen bir esas hacmi, ona bitişik bir narteksi ve bugün mevcut olmayan bir avlusu (atrium'u) vardır. Örtü sistemi de Anadolu'daki erken deneylerden esinlenmiştir. Yakındoğu ve Anadolu'da

büyük kubbeli yapı tekniği gelişmiş, mimarlar, Alahan Manastırı gibi Anadolu yapılarında görüldüğü gibi, bazilikal planlı bir kiliseyi kubbe ile örtmek denemelerine daha önce girişmişlerdi. Ayasofya'nın Anadolu'lu mimarları Miletli İzidor ve Tralles'li Antemyos - aynı denemeyi, daha büyük ölçüde yapmışlardır. Kendilerinden önce yapılan kubbeli yapı denemeleri, o zaman için dünyanın en büyük tuğla kub-



İstanbul — Ayasofya'nın strüktürel düzeni (Van Nice'dan)

besini —çapı ortalama 31 metre— yerden kırk metre yüksekte bir kaideden başlatmak için genel bir fikir vermiş olmalıdır. Ayasofya'nın mimarî tasarımının kavranması önce geometrik, sonra teknik iki sorunun anlaşılmasına bağlıdır: Otuz metre genişliğinde ve bunun iki katı uzunluğunda bir salonu kubbelerle örtmek öngörüldüğü zaman, meydana getirecekleri statik zorluklardan ötürü iki kubbe inşa etmek hemen hemen olanaksızdı. Mimarlar bir tek kubbe ile onu iki yandan destekleyen iki yarım kubbe kullanmışlardır. Ön-

ce kubbe ile yarım kubbelerin dairesel tabanlarını oturtacak bir alt yapıya ihtiyaç vardı. Oysa Bazilikal planın orta nefi basit bir dikdörtgenden ibaretti. İşte bu geometrik problemin çözümü, Ayasofya'da, ilk defa büyük ölçüde, küresel üçgen şeklindeki küresel bingi (pandantif) olarak adlandırılan geçit öğelerinin kubbe ile alt duvarlar arasına inşa edilmesini gerektirmiş, yarım kubbelerin altına, ortadaki büyük hacmin köşelerine gelecek şekilde dairesel revaklar şeklinde nişler yerleştirilmiştir. Teknik bakımdan en büyük zorluk bu büyüklükte bir kubbenin yükünün taşınması idi. Bunun için de, kilisenin içinde uzunlukları onbir, kalınlıkları beş metreye varan büyük taş ayaklar, esas hacme dik yönlerde büyük taşıyıcı payandalar öngörülmüştü. Hesaba değil, fakat sezgiye dayanan bu şekillendirme ve boyutlamalar, mimarların cesaretine yine de eşit olamamış ve Ayasofya muhtelif çağlarda kısmen yıkılmış ve tamir edilmiştir. Fakat yapının orijinal tasarımı bu tamirlerle fazla değişmemiş ve Jüstinyen'in kilisesi kubbeli yapı geleneği içinde Panteon'dan sonraki en büyük aşama olarak kabul edilmiştir.

Ayasofya sadece o zamana kadar görülmemiş bir teknik cesaret ve iç mekân güzelliği açısından değil, fakat o çağ sanatının bütün yaratma olanaklarını göstermesi açısından da önemli bir sanat ürünüdür. Yapıldığı çağdan bugüne kalan uygulamalar içinde, üstün bir teknik ve zevkle yapılmış mermer duvar kaplamaları, bütün strüktürel niteliklerini dekoratif bir görünüş altında gizleyen ve ileri bir taş yonu tekniğinin ifadesi olan dantela gibi işlenmiş sütun başlıkları gösterilebilir. İlk yapıldığı çağın mozayik süslemeleri bugün mevcut değildir. Yapının Bema bölümünü orta hacimden ayıran ve 'İkonostasis' adı verilen zengin bölme de ortadan kalkmıştır. Yapıyı dolduran sayısız, değerli madenlerden yapılan eşya da yokolmuştur. Yine de, Ayasofya'nın içinde, yan neflerin ve üst galerilerin çevrelediği büyük kubbe altında, yanında büyük din ve devlet adamları

olduğu halde büyük abside doğru muhteşem bir merasim havası içinde ilerleyen İmparatorun, Bizans İmparatorluğunun gücünü en yüksek noktasında sembolleştiren yürüyüşünü hayalimizde canlandırmamıza yardım eden, eşsiz bir mimarî atmosferi hissetmek kabildir.

İ.S. Altıncı yüzyılın birinci yarısında insanoğlunun sahip olduğu mimarî ve dekoratif tekniklerin bir sentezi olarak Ayasofya mimarî tarihinde özel bir önem taşır. Osmanlı mimarîsinin gelişmesinde de heyecan verici nitelikleriyle devamlı bir ilham kaynağı, yetişilecek ve geçilecek bir örnek olmuştur.



Ayasofya — Orijinal şekli

Soru 29 Jüstinyen devrinin diğer önemli yapıları hangileridir? İkonoklast Çağa kadar Bizans mimarîsi hakkında bildiklerimiz nelerdir?

Jüstinyen'in zamanı Dördüncü yüzyılın sonunda I. Teodosyus ile büyük bir hamle yapan Erken Hıristiyan Sanatının Bizans Sanatı haline dönüştüğü çağdır. Ayasofya bu yeni sentezin ilk büyük örneği idi. Bizans Kültürünün Dördüncü Yüzyıldan sonra merkezi olan İstanbul ve çevresinde Bizans mimarîsinin en önemli anıtları inşa edilmiştir. Küçük Ayasofya ve Ayasofya'dan sonra İstanbul'da Jüstinyen Çağının en önemli yapısı, bugünkü Fatih Camisinin yerinde bulunan, Aziz Havariyyun Kilisesi (Apostoleion) idi.

İ.S. 550'de biten ve Yunan haçı biçiminde bir genel şemaya göre yapılmış olan bu büyük kilise hakkında fazla bir şey bilmiyoruz. Fakat Efes'te 565 yılında tamamlanan Aziz Yohannes kilisesinde Jüstinyen çağı mimarları yine bu plan tipini kullanmışlardır. Haç biçimindeki planın kolları birbirlerinden geniş tonozlarla ayrılan beş kubbe ile örtülmüştür. Bu haçvarî orta hacim etrafında bir koridor uzamakta, yapı bir narteksle revaklı bir avluya açılmaktadır. Jüstinyen'in bu büyük kilisesinin bir kopyası olan Venedik'teki San Marco kilisesi, o yapıları daha iyi tasarlamamıza yardımcı olmaktadır. İstanbul'da yine aynı hükümdarın son yıllarında tamir edilen Aya İrene kilisesi, kısmen Altıncı yüzyıldan sayılabilir.

Bu çağdan önce henüz Romalı olan bir mimarî tasarımın yerini yeni bir sanat görüşüne bıraktığına tanıklık eden ilginç bazı mimarî ayrıntıları hatırlatmak faydalı olabilir:

Altıncı yüzyılda sütun başlıklarının üzerine konan ikinci bir başlık (impost, Türkçesi yastık) yaygın olarak kullanılır. Sütun başlıklarının helezonlu ve yivli olmak üzere iki tipi vardır. Her iki tip de İstanbul'da Ayasofyalarda olduğu gibi, klasik başlıkların aksine, yük taşıma fonksiyonunu âdeta yitirmiş bir görüntüde, dantela etkisi yapan bir yüzeysel oyma tekniği ile süslenmişlerdir. Jüstinyen İstanbul'da ve İmparatorluğun her tarafında büyük inşaatlara girişmişti. Fakat bazı büyük su yapıları ve yukarıda sayılan kiliseler dışında Türkiye'de bu devri temsil eden fazla örnek kalmamıştır.

● Jüstinyen'den sonra birdenbire her taraftan hücuma uğrayan İmparatorluk Yedinci yüzyılın birinci yarısında büyük ölçüde elden çıkmıştı. Bu yüzyıldan öteye Bizans mimarları büyük boyutlu inşaatlara girişmemişlerdir. Anadoluda bazilika geleneği yaşamıştır. Tarihleri üzerinde kesin bir şey söylemek olanağı olmamakla beraber, Binbirkilise-



Binbirkilise — Bazilika (Leinhard'tan)

de (Konya çevresinde Madenşehir) Anadolulu bir tipin ilginç örnekleri vardır. Fakat kiliseler çokluk bazilika tipinde planları bırakarak merkezî haç planlı olmağa yönelmiş, kiliselerde strüktür sorunları önemini yitirmiş, yerini plan sembolizmine bırakmıştır.

Bu çağ mimarîsinde bazı plan elemanları, özellikle Absidin iki yanında 'Protesis' ve 'Diakonikon' adı verilen kült odaları, absidin içinde rahiplerin oturdukları dairesel planlı birkaç basamaklı 'Sintronon' karakteristiktir.

Türkiye'de Altıncı yüzyıl sonu, Yedinci yüz yıl ve Sekizinci yüz yıl başında yapıldığı bilinen bir iki yapı vardır: Antalya'da Cumanun Camisi diye tanınan kilise kubbeli haçvarî planlı kiliselerin öncülerinden biridir. Örtüsünün ahşap olduğu anlaşılıyor. İznik'te 1920'de yıkılan Koimesis kilisesinin, kubbeli haç şeklinde bir merkezî hacmi çeviren yan nefler ve bir narteks'ten meydana gelen bir planı vardı. Akdeniz sahillerinde Demrede (Myra) Aya Nikola kilisesi de, orta hacminin haçvarî niteliği tam belirmemiş diğer bir kiisedir.

Soru 30 Jüstinyen'den İkonokast Devir başına kadar diğer sanat alanlarındaki başlıca gelişmeler hakkında ne biliyoruz?

● Bizans resminin asıl yaratıcı merkezi olan İstanbul'da Jüstinyen devrine ait hiç bir duvar mozayiği kalmamıştır. Fakat İstanbul'da Sultanahmet civarında yapılan kazılar esnasında ortaya çıkan Bizans İmparator saraylarına ait yer mozayikleri muhtemelen Altıncı yüzyıl başına ait resim sanatı hakkında bir fikir vermektedir. Bunlar antik

karakterde peyzajlar, hayvanlarla dolu av sahneleri, zengin bir renk skalası ve gelişmiş bir mozayik tekniği ile uygulanmıştır. Antakya'da bulunan, daha önce sözü edilen mozayikler arasında bu çağ ürünleri vardır. Şüphesiz Altıncı yüzyılın en önemli mozayik resim örnekleri bugün İtalya'da, Ravenna'da bulunmaktadır. Bununla beraber İstanbul'da İkonoklast devirden önce kalmış olması muhtemel önemli bir duvar mozayiği son zamanlarda Kalenderhane Camisi içinde yapılan araştırmalarda bulunmuştur. Genellikle bu resim sanatı Antik motifleri kullanmakta devam etmekte, fakat insan figürü, yavaş yavaş gerçek hayattaki üç boyutluluk ifadesinden uzaklaşarak, ifade ve sembolizme önem veren bir stilizasyonun etkisinde yüzeysel bir görüntüye dönüşmektedir.

● Bu resmin Antik çağ özelliklerini koruyan bir geçit devri ürünü olduğunu gösteren diğer önemli eserler bugün muhtelif dünya müzelerinde bulunan minyatür kitaplarıdır. Bunların içinde özellikle Viyana'da Millî Kütüphanede bulunan ve Dünyanın kuruluşunu anlatan Viyana Genesis (Tevratın Birinci bölümü); İstanbul'da veya Anadolu'da yapıldığı sanılan ve Paris Millî Kitaplığında bulunan Codex Sinopensis (Aziz Matteus'un İncilinin resimlendirilmiş bir parçasıdır); İtalya'da Rossano'da bulunan Rossano İncilleri, Türkiye'de Altıncı yüzyıl resim sanatının tanınan örnekleridir.

Bu çağdan kalan heykel Türkiye'de pek yoktur. Fakat taş işçiliğinin örnekleri mimarî parçalar, özellikle sütun başlıkları, süslü kornişler, korkuluklar şeklinde bulunmaktadır.

● Küçük sanat alanında özellikle süs eşyası ya da kült eşyası olarak kullanılan madenî tabaklar, kutular, kapların Türkiye'de yapılmış önemli örnekleri vardır. Bunlardan Suriye'de Stuma'da bulunduğu için Stuma Pateni (ayin sırasında kullanılan tabak) adı verilen ve Havarilerin 'Commu-

nion'unu gösteren gümüş tabak İstanbul Arkeoloji Müzesindedir, Yine aynı müzede son zamanlarda Finike civarında bulunan bir gümüş eşya hazinesine ait lâmbalar, kâseler ve paten'ler bulunmaktadır. Bunların İstanbul'da yapıldıkları anlaşılıyor. Bu litürjik eşyalar, estetik değerlerinden çok, o çağın ikonografisini incelemek bakımından önem taşımaktadır.

Soru 31 : İkonoklast Çağ nedir? Bu Çağın sanatı hakkında ne biliyoruz?

● 726 yılında İmparator III. Leo ikonlara tapılmasını yasak etmiş ve dinî konulu bütün resimlerin özellikle figürlerin yokedilmesini emreden bir karar yayınlamıştı. Kendisinden sonra gelen İmparatorlar da 787'de bir süre tahta çıkan İmparatoriçe İren dışında bu kararı uyguladılar. 843'e kadar süren ve İkonoklast (ikonkıran) adı verilen bu Çağ Bizans sanatı hakkında bildiklerimizin en az olduğu devirdir. Bununla beraber resimlere karşı girişilen hücumların, sadece dinî konulu olanlara yapıldığı ve İmparatorların saraylarında, dinî konulu olmayan figür sanatının devam ettiğini, yazılı kaynaklardan öğreniyoruz. İstanbul'da bu çağdan kalan duvar resmi yok gibidir. Aya İrene Kilisesinin absidini süsleyen büyük haç, bu çağın nadir kalıntılarından biridir. O sırada politik güçlerinin en üst noktasında bulunan Abbasi Devleti ile devamlı mücadele halinde olan ikonoklast İmparatorlar zamanında, Bizans sanatında, İslâm etkilerinin, hissedilmiş olması olağandır. Özellikle süsleme sanatlarında, örneğin dokuma sanatında bu etki görülmektedir.

● Türkiye'de İkonoklast devir mimarîsini İstanbul'da Aya İrene kilisesinin ve Kalenderhane Camisi diye bilinen kilisenin absid kısımlarında, Ankara'da kubbeli haç planlı Aya Klemente kilisesinde ve tarihi tam olarak bilinmemekle

beraber, Güney Batı Anadolu'da üç nefli kubbeli bazilika karakterde Dereağzı kilisesinde buluyoruz. Türkiye topraklarında bulunan ve bu sıralarda kendine özgü bir stil geliştirmiş olan Ermeni Mimarîsinden aşağıda söz edilecektir.

D. İKONOKLAST ÇAĞ SONUNDAN İSTANBUL'UN FETHİNE KADAR BİZANS SANATI

Soru 32 Makedonyalılar ve Komnenler devrinde Bizans mimarisinin genel özellikleri nelerdir ve başlıca anıtlar hangileridir?

Dokuzuncu yüzyıl ortalarında Bizans'a, İsa'nın resminin yapılmamasının onun insan kimliğinin reddi anlamına geleceğini söyleyen İkonofiller (İkon sevenler) hâkim oluyorlar. Önce Makedonyalı (867-1057) sülâlelerin, sonra Kommenlerin (1081-1185) hüküm sürdüğü uzun bir süre, bütün nitelikleriyle Bizans kültürünü yansıtan klasik Bizans Orta çağıdır. Bu çağda Kare İçinde Haç adı verilen en karakteristik kilise planı gelişmiş ve bundan sonra hiç değişmeden en çok kullanılan tip olmuştur. Kare kubbeyle örtülü orta hacmin bir mikrokozmos olduğu fikri daha Altıncı yüzyılda ortaya çıkıyor. Kilisenin duvarları İsa'nın ve başka din ululârının resimleriyle süslenerek bu mikrokozmosun Tanrıda sonlanan evren düzeninin ifadesi olması istenmiştir. Çokluk küçük boyutlu olan kiliseler taş ve tuğla malzeme ile çok kere itinasız bir konstrüksiyonla inşa edilmişlerdir. Küçük açıklıklar üzerinde örtü elemanı olarak kubbe ve özellikle çapraz tonozlar kullanılmıştır.

● Kare - İçinde - Haç tipi bir kilisede naos orta kubbeyi taşıyan ayak veya kolonların serbest olarak görüldüğü bir kare planlı hacimdir. Orta kubbeyi dört taraftan beşik tonozlar destekler ve bunlar orta kubbe ile beraber bir haç

teşkil ederler. Köşeler tonoz veya kubbe ile örtülür. Orta kubbe yüksek bir tambur üzerinde yükselir. Naosdan önce bir narteks, bazan bir de dış narteks bulunur. Bir esas absid ile iki yanında birer küçük niş ile biten iki oda, naosu doğuda sınırlar. Bu tip, gerçi, kubbeli ve merkezî planlı ilk kiliselerin gelişmesi sonucu olarak [illegible] İstanbul'da 881'de biten Nea adlı bugün mevcut olmayan kilisenin bunun ilk örneği olduğu genellikle ileri sürülmektedir. Ortada büyük, köşelerde küçük, yüksek tamburlar üzerindeki kubbeleri ve Naosun haç şeklindeki merkezî kısmının dış kütlede beliren şekli ile bu yapılar plastik ve pitoresk, fakat hemen hiç değişmeyen bir dış mimarîye sahiptirler. Bunlar genellikle, manastır kiliseleridir.



İstanbul Bodrum Camisi
(Kare içinde Haç planlı kilise)

● İstanbul'da bugün ayakta duran Bizans kiliselerinin büyük bir kısmı bu tipte yapılmıştır: Onuncu yüzyılda yapıldığı kabul edilen Bodrum Camisi (Miraleion), Fenari İsa (Konstantin Lips Manastırı kilisesi) Camisinin kuzey bölümü, 1087'den önce yapılmış olan Eski İmaret (Pantepoptes) Camisi, 1100 tarihlerinde inşa edildiği kabul edilen Kilise camisi, nihayet Komnenler zamanında inşa edil-

miş olan Zeyrek Camisi Orta Bizans mimarîsinin en önemli örnekleridir. Anadolu'da Side'de Dokuzuncu yüzyıl sonunda yapılmış olan bir kilise, Hasandağ civarında Çanlıkilise olarak tanınan ve Onbirinci yüzyılda yapıldığı kabul edilen kilise bu tipin diğer örnekleridir.



İstanbul — Fenari İsa Camisi

Bu çağın Bizans manastırlarının çoğu kere kalabalık nüfuslu olmadığı bilinmektedir. Dolayısıyle kiliseler de küçük boyutlu olmuştur. Diğer kiliseler de manastır kilisesi örneğini izlemişlerdir. Kiliselerin mikrokozmos olarak kabul edilen naosu halka açık olmadığı için, fonksiyonel olarak daha büyük iç hacimlere de ihtiyaç duyulmamıştır.

Ortaçağ Bizans manastırlarının örnekleri bugün özellikle Yunanistan'da çok sayıda bulunmaktadır. Fakat Türkiye'de Göreme'deki kayalara oyulmuş olanlardan başka, önemli bir kalıntı kalmamıştır.

Bu çağın sivil mimarîsi hakkındaki bilgimiz ise, dinî yapılara göre, çok yetersizdir. Balkanlardaki bir iki saray kalıntısı ile, Venedik'teki büyük konut yapılarının Bizans etkileriyle ortaya çıktığı ileri sürülmektedir. İstanbul'un Konstantin çağından beri devamlı eklerle büyüyen ve bugün mevcut olmayan İmparator Sarayları hakkında özellikle İmparator Konstantin Porfirogenetos'un 'Seremoniler' kitabındaki açıklamalardan bazı bilgiler elde edilmektedir. Genellikle bu Ortaçağ Bizans saraylarının sonraki Osmanlı sul-

tanlarının sarayları gibi, bahçeler, avlular ve revaklar arasında çeşitli pavyon ve köşkler şeklinde olduğu anlaşılmaktadır. Latin istilâsından önce İstanbul'daki Büyük Saray, Ayasofya -Atmeydanı civarından başlayıp deniz kenarına kadar uzanan geniş bir alanı kaplıyordu.

Soru 33 Paleologlar devri mimarîsinin genel özellikleri nelerdir? Başlıca anıtlar hangileridir?

İstanbul'un Latinlerin elinden alınmasından sonra Bizans'ın ekonomik durumu büyük bir yapı faaliyeti olanağı vermiyordu. İmparatorlar ve Devlet büyükleri eski kiliseleri tamir etmek ve onlara küçük şapeller eklemek, ya da kiliselerin çevresine, o zaman çok revaçta olan manastır hayatının gereklerini yerine getirecek inşaatlar yapmakla yetinmişlerdir. Paleologlar çağının üzerinde önemle durulacak sivil mimarî kalıntısı da yoktur. Şimdiye kadar bir son devir Bizans sarayı olarak kabul edilen Tekfur Sarayının da daha çok 12. yüzyıla ait olduğu kanısında olan sanat tarihçileri yardır (Eyice).

Şüphesiz en önemli kalıntıları İstanbul surları içinde olan bu son Bizans yapılarının başlıcaları 1261'den sonra yeniden yapıldığı sanılan Koca Mustafa Paşa camisi (Hagios Andreas Krisei), Fenari İsa Camisi (Konstantin Lips Manıstırı Kilisesi) güneyine yapılan ek kilise, Fethiye Camisi (Teotokos Pammakaristos) ve ek şapeli (pareklezyonu)dir. Bunlardan başka tonozla örtülü dikdörtgen planlı basit şapeller inşa edilmiştir (Manastır Mescidi, 13. yy. sonu). Kariye Camisine eklenen, resimlerle süslü ünlü şapel de basit bir dikdörtgenden ibarettir. Diğer bir tip Yonca planlı kiliselerdir. Heybeliada'da Panagya Kamariotissa şapeli, bu tipin iyi korunmuş bir örneğidir (14. yüzyıl ikinci yarısı).

Gerçekten Paleologlar devrinde yapılan değişiklikler ve

ekler çok daha fazla ise de, büyük bir kısmı kullanılan veya etraflı bir araştırma konusu olmayan Bizans yapılarının bu son çağda geçirdikleri değişiklikleri tam olarak saptamak henüz kabil olmamıştır.

Bu son çağda çok sayıda eski fragmanlar kullanılmış, duvar yapımı sade tuğla, veya taş tuğla karışık, fakat çok üstünkörü bir teknikle yapılmıştır. Genellikle duvarlara dekoratif bir nitelik kazandıran nişler, tuğlalarla yapılan küçük geometrik motifler revaçtadır. Özellikle absidler bu motiflerle pitoresk bir görünüşe sahip olur. Daha eski tarihli Kilise Camisine yapılan ekte görüldüğü gibi, bu devirde revaklı dış narteksler yapılmış olmalıdır. Osmanlı camilerinin revaklı son cemaat mahallinin bunlarla paralel bir biçimsel gelişme olması mümkündür.

Kiliseler eskisi gibi zengin olmasa da, Ondördüncü yüzyılda büyük bir gelişme gösteren fresk dekorasyonla süsleniyordu. Mermer kaplama ve mozayik artık pahalı tekniklerdi.

Şüphesiz bu çağdan kalan mimarî eserler yeni bir mimarî tasarım getirmekten çok günlük ihtiyaçların zorladığı sınırlar içinde meydana gelmiş olarak, Bizans mimarîsi hakkında bildiklerimize fazla bir şey eklememektedirler.

Soru 34 Bizans kültür ve sanatında önemli bir yeri olan İkon nedir? İkonografi ne demektir? Bizans sanatının işlediği başlıca konular nelerdir?

● Bizans sanatı açısından önemli bir konu İkon (Eikon = Resim) resmidir. Muhtemelen yardım ve tedavi edici güçleri olduğu kabul edilen Azizlerin resimlerinin taşınabilir büyüklükte, muhtelif malzeme üzerine yapılarak duvarlara asılması, boyunda taşınması böyle bir geleneği aç-

mış olmalıdır. Tılsımlı güçlerine inanılan İkonlarda İsa, Meryem, ya da İsa'nın hayatından sahneler resmediliyordu. Böylece İkon hem öğretici, hem de sembolik bir anlam taşıyor, ayrıca taşıyana dinî kaynaklı bir yardım [illegible]. Zamanla bu üçüncü özellik ağır basmış, İkon [illegible] ettiği şeyin kendisi, yani İslâmî deyimiyle put [illegible] İkon'dan yardım isteniyor, mucize bekleniyordu. Resim olarak da İkon resmi bu niteliğe uygun soyut bir temsilî görünüşe ulaşmıştır. Dinî konulu resmin bu kadar önem kazanması, Sekizinci yüzyıl başında Bizans tarihini altüst eden İkonoklast (İkon-kıran) reaksiyonunu doğurmuş, ancak 9. yüzyıl ikinci yarısından sonra İkon eski önemini kazanmıştır. Taşınamıyacak büyüklükte yapılan ve bir duvar resmi niteliğine bürünen İkonlar da vardır.

● Bütün geçmiş sanat olgularında karşımıza çıkan biçimlerin kişisel, ya da toplumsal, inançla, dinle, herhangi bir doktrinle sembolik bir ilişkisi vardır. Belli biçimler belli anlamları ifade etmek için kullanılmışlardır. Örneğin erken Hıristiyan sanatında bir haç İsa'yı sembolize ederdi. Sanat biçimleri (özellikle figürler) ile içerikleri, yani anlamları arasındaki ilişkiler ikonografik ilişkilerdir (İcon = resim; graphia = yazmak, çizmek). Bu ilişkileri araştıran bilgi dalına ikonografi denir. Bu araştırmalar özellikle resim ve heykel gibi figürlü sanatların çok geliştiği kültürlerde (Hint kültürü, Hıristiyan kültürü) büyük bir önem taşır. Bir küçük tablo üzerindeki Aziz figürünü, azizin kendi ile kıyaslıyacak kadar ileri giden bir kültürel davranışın ürünü olan Bizans resim ve heykel sanatının ve diğer küçük sanatların anlaşılmasında, ikonografinin rolünün de önemli olacağı açıktır. Bu bakımdan Bizans sanatının işlediği konuların içeriklerini tanımak gerekir. Burada ayrıntılı bir açıklamaya girmek olanağı olmamakla beraber, yine de Bizans ikonografisinin başlıca temalarını hatırlatmak yararlı olacaktır.

● İsa, Meryem ve Melekler kilisenin en kutlu sayılan

yerlerini, kubbeleri ve absidlerin yüksek bölümlerini işgal ederler. Merkezî planlı Bizans kiliselerinde merkezî kubbede genellikle İsa'yı yani Tanrı'yı sembolize eden sahneler bulunur. Bunların başında her şeyin hâkimi olan Tanrı (Pantokrator), İsa'nın göğe çıkışı, ve Ruh-ül Kudüs'ün inişi (Pentecost) gibi sembolik sahneler vardır. Bazan İsa'nın göklerde hazırlanan tahtını (Hetimasia) melekler, havariler çevreler. Merkezî planlı bir kilisede Meryem genellikle absidde bulunur. Kucağında İsa ile oturan (Panachrantos), ayakta duran (Hodegetria) gibi birkaç tip de belirtilir. Merkezî planlı olmayan kiliselerde esas absidde İsa'yı ihtiva eden sahneler bulunur. Genellikle Pantokrator tercih edilmiştir. Kiliseyi süsleyen ikinci grup sahneler İsa'nın hayatı ile ilgili olanlardır. Bunlar Meryeme gelen haberden, İsa'nın Çarmıha gerilişine ve Meryem'in ölümüne kadar sahneler ihtiva eder. İsa'nın Vaftizi, Haça gerilme, Yeniden diriliş (Anastasis) ve Meryem'in ölümü (Koimesis) gibi. Üçüncü konu grubu Hıristiyan doktrininde ve İsa'nın hayatındaki yerlerine göre kilisenin bütün duvarlarını, şapellerini süsleyen ve hepsinin özel bir işareti olan havariler, peygamber ve azizlerdir. Tanrıdan başlayarak din şehitlerine kadar her mertebede sayısız kutlu kişiler ordusuna ek olarak, İlk Hıristiyan Çağında, ve sonra İkonoklast çağda, daha soyut biçimler de aynı sembolik anlamları içererek, dinî yapıların duvarlarını süslemiştir. Bu zengin ikonografinin gelişmesinde 'ikon' kavramının büyük rolü olmuştur.

Soru 35 Bizans sanatının ünlü resim tekniği olan mozayik nasıl uygulanırdı? Resim sanatına getirdiği başlıca özellikler nelerdir?

Roma Çağında küçük parçalardan meydana gelen bir döşeme kaplaması olarak ortaya çıkan mozayik, Hıristiyan

sanatının ilk gelişme süreci içinde İ.S. Beşinci yüzyıldan sonra, duvar dekorasyonu için de kullanılmağa başlanmıştır. Mozayik yüzey, alçıya yakın bir harç üzerine taş, cam, pişmiş topraktan küçük kare parçacıkların (tesserae) yapıştırılarak dizilmesiyle meydana gelir. Levha halinde altın yaldız cam üzerine yapıştırılarak yaldızlı tesserae elde edilirdi. Önceden hazırlanan bir desen üzerine elle dizilen Bizans mozayiğinin günümüzde yapılan mozayiğinki gibi düz değil, fakat daha girintili çıkıntılı bir yüzeyi vardır.

Bu çok renkli ve hareketli yüzey ışık altında âdeta canlanan bir niteliktedir. Mozayik parçalar çok küçük oldukları için, her türlü eğri yüzeye kaplanabilirler. Malzemenin kendine özgü karakteri mozayik ressamlığında rengin büyük bir önem kazanmasına yol açmıştır. Hatta bir bakıma Geç devir empressiyonist resmindeki renk tuşlarında olduğu gibi tek mozayik parçasının önemi olduğu söylenebilir. Bu malzeme Bizans sanatına hâkim olan soyutlama eğilimi ile birleşince, iki boyutlu, derinliği reddeden ve çizgisel bir kimliğe bürünmüş bir resim anlayışına yol açmıştır.

Soru 36 : İkonoklast Çağın sonundan İstanbul'un Latinler tarafından fethine kadar (843-1204) Bizans resminin Türkiye'deki gelişme çizgisi nedir?

Türkiye'de Bizans resmindeki yeni gelişmeler genellikle mozaik tekniğinde uygulanmıştır ve yeniden figürlü bir resim sanatına dönüşün 9. yüzyıldan kalan örnekleri Ayasofya'dadır. Büyük kilisenin absisinde bulunan Azize Meryem figürü, narteksin batı duvar alınlığında bulunan ve İmparator VI. Leon'u (veya IV. Mikail'i) İsa önünde diz çökmüş olarak gösteren sahne 9. yüzyılın ikinci yarısında

yapılmışlardır. Bunların birincisinde doğacı, ikincisinde daha stilize ve lineer (çizgisel) bir üslûp görülür. Bizans ressamları bundan böyle bu lineer, üçüncü boyutu aramayan üslûbu tercih edeceklerdir. Yine Ayasofya'nın narteks'inin güney girişinde bulunan ve Meryeme Konstantin'in İstanbul'u, Jüstinyen'in Ayasofya'yı sunduğunu gösteren tablo bu ikinci üslûbun Onuncu Yüzyıldan kalan bir örneğidir.

● Merkezî planlı küçük kiliselerde, resimlerin ikonografik düzeninin ünlü Patrik Photius'un tesbit ettiği esaslara göre uygulandığı sanılmaktadır. Evrenin küçük bir sembolü olan kilisenin kubbesini meleklerle çevrili İsa (Pantokrator) işgal etmektedir. Absidde Meryem, kilisenin duvarlarında, önemlerine göre sıralanmış Azizler, din şehitleri, peygamberlerin portreleri ve daha nadir olarak İncilden sahneler bulunmaktadır. Bizans Orta Çağ resmi mozaik tekniği ve bu fikirlerle en yüksek aşamasına 11. ve 12. yüzyıllarda varmıştır. Bu çağın sanat akımlarının yaratıldığı en önemli merkez İstanbul olduğu halde, bellibaşlı örneklerin çoğu Yunanistan'da Hosios Lukas, Chios'da Nea Moni ve Atina yakınında Daphni kiliselerinde ve başka ülkelerde bulunmaktadır.

Türkiye'deki uygulamaların en ilginç olanları ise yine Ayasofya'da Güney galerisinde bulunan İmparator Konstantin Monomakos ve karısı Zoe'yi İsa ile beraber (11. yüzyıl) ve aynı duvarda İmparator II. Yohannes Komnenos ve karısı İren'i Meryem'le beraber gösteren (12. yüzyıl) sahnelerdir. Onikinci yüzyıl resminin gerçekten üstün bir teknikle, yoğun bir iç dünyayı ifade eden örneklerinden bir diğerini, yine Ayasofya'nın Güney galerisindeki Deesis (İsa, Meryem ve Vaftizci Yahya'yı beraber gösteren sahne) de buluyoruz.

● Bizans resmi Fresko tekniğinde önemli gelişme göstermiştir. En ilginç örnekler özellikle Balkan ülkelerinde bulunmaktadır. Türkiye'deki örnekleri ise, başşehir res-

minden çok farklı bir üslûpla yapılan ve Göreme, Ürgüp, Niğde bölgesindeki kaya kiliselerini süsleyen fresklerde buluyoruz. Sayısız yeraltı şapelinde ve kilisesinde, pek de iyi korunmamış bir durumda bulunan bu freskler içinde teknik ve üslûp açısından çağın genel estetik düzeyine yaklaşanlar vardır. Göreme'de Elmalı kilisesi ve Tokatlı Kiliselerin, Soğanlı'da St. Barbara şapelinin freskleri ve Niğde civarında Eski Gümüş'te son yıllarda ortaya çıkarılan freskler bu eyalet sanatının önemli ürünleri olarak hatırlanabilir. Özellikle Hıristiyan ikonografisi bakımından önemli olan bu Kapadokya resim okulu Türklerin Onikinci yüzyılda bu bölgeyi ele geçirmelerine kadar, hatta bir süre, belki ondan da sonra faaliyette bulunmuştur.

● Bizans resminin gerçek karakteri bu yüzyıllar arasında yaratılan eserlerde tanımlanabilir. Bu resim, insan figürü, hatta insan fizyonomisi üzerine kurulmuştur denilebilir. Bu fizyonominin dinî bir ifade ile yüklü olması sanatkârların başlıca amacıdır. Genellikle insan figürü etrafına diğer eşyalar, peyzaj veya diğer çevre elemanları, konunun ikonografik bütünlüğünü tamamlamak için konmuştur. Ve bir gerçek izlenimi vermesi söz konusu değildir. Çoğu kere soyut, altın yaldızlı bir fon bütün resim elemanlarını sarar ve bütün gerçek izlenimi ortadan kaldırır.

Soru 37 : Paleologlar Çağı Resim Sanatının Türkiye'deki önemli verileri nelerdir?

Latinlerin istilâsı sırasında İstanbul'da yapılmış tek bir anıtsal resim kalıntısı bir, iki yıl önce Kalenderhane Camisinin yanında toprak altında kalmış bir şapelde bulunmuştur. Çok kötü durumda olan bu resimler İtalyan Azizi San Françesko'nun hayatına aittir. Onüçüncü yüzyıldan kalan en önemli Bizans resmi örnekleri ise Karadeniz sahil-

lerindeki Küçük Bizans Devletinin merkezi olan Trabzon'da Ayasofya Kilisesinin duvar freskleridir. 1260 yıllarında yapılmış olan bu freskler oldukça iyi korunmuş durumdadır. Ve Bizans resminin Paleologlar çağındaki gelişmesinin erken bir basamağı olarak kabul edilir. İstanbul'da Aya Öfemia Martiryonunu süsleyen freskler de Önüçüncü yüzyıl sonunda yapılmışlardır. Fakat Paleologlar Devri Rönesansı olarak bilinen ve Bizans resminde gerçekten büyük bir yaratıcı hamleye işaret eden eserler İstanbul'un Fethiye ve Kariye camilerindeki Geç Devir eklerini süsleyen fresk ve mozayiklerdir.

Pammakaristos Kilisesine (Fethiye camisi) 1310'da eklenen küçük yan şapel (Pareklezyon) kubbeyi süsleyen İsa ve Oniki Peygamber ve kilise absisinde Deesis sahneleriyle süslüdür. Bunlarda klasik Bizans resminin katı şekilciliğinden kurtulmuş biraz da romantik yeni bir anlayış görülmektedir.

● Kariye Camisinin 1315'de büyük bir memur olan Teodor Metokites tarafından yaptırılan dekorasyonu Türkiye'deki Bizans resminin en son büyük yaratmasıdır. Kariye Camisi, diğer adıyla Kora manastırı kilisesi Altıncı Yüzyıldan beri varolan, fakat 11. veya 12. yüzyılda yeniden yapılmış, 14. yüzyılda da Metokites tarafından bir dış narteks ve bir mezar şapeli ile genişletilmiş küçük bir kilisedir. Kalan resimli dekorasyon iç ve dış narteksler ve mezar şapelindedir. Narteksler mozayik, şapel ise freskli bir dekorla süslenmiştir. Ele alınan konular çeşitlidir. Narteksler İsanın çarmıha gerilmeden önceki hayatı ile Meryemin hayatı esas konu olarak alınmış, dikdörtgen planlı mezar şapelinde ise Tevrat'tan çeşitli sahnelerin yanısıra, kubbede (Son Hüküm), (Mahşer günü) ve absidde Anastasis(Yeniden Diriliş) sahneleri işlenmiştir. Bu zengin dekorasyon, mimarînin varlığını unutturan bir yoğunluktadır.

Bizans resminde, bu devirden kalan başka örneklerde

de görüldüğü gibi, geçmişteki iki boyutluluğu aşan ve perspektifi tam kullanamamakla beraber, bir derinlik hissi verecek düzenler ve renkler kullanma eğilimi ortaya çıkmaktadır. İnsan figürleri plastik, hareketli, hatta biraz sinirlidir. Genellikle bütün eşyalar ve figürler uzar ve incelirler; hatta bazı figürlere ünlü İspanyol Barok ressamı El Greko'nun öncüsü olarak bakılabilir Hassas ve heyecanlı bir ruh halinin hâkim olduğu bu son Bizans resimlerinde, özellikle Kariye Camisinde Mezar şapelinin absidinde, Isa'yı, kurtarıcı bir jestle mezarlardan Adem'le Havva'yı çıkarırken gösteren Anastasis; onun altında dizilmiş kilise büyükleri ve Meryem'le İsa'nın muhtelif portreleri Avrupa resminin Rönesans'tan önce vardığı aşamanın üstünde gerçek bir figürasyona yöneliş enerjisiyle karşımıza çıkarlar.

Kırmızı ve mavi tonların hâkim olduğu mozayik dekorun ilginç portreleri içinde dış narteks kapısı üzerindeki (Pantokrator) ve iç narteks'de (Deesis) özellikle belirtilebilir.

Bu Geç Bizans Resminin klasik çağın katı dogmacılığından kurtuluşu, bazı sanat tarihçilerince o sırada yeniden güçlenen antik ruhun etkisi sonucu olarak yorumlanmıştır.

Soru 38 Türkiye'de Ermeni ve Gürcü sanatlarının başlıca verileri nelerdir?

● Doğu Hıristiyan sanatları içinde Ermeni sanatı, özellikle mimarî alanda kendine özgü bir üslûp yaratmış olarak önemli bir yer taşır. Bugün bir kısmı Doğu Anadolu'da bulunan ve genellikle Altıncı yüzyılla Onbirinci yüzyıl arasında tarihlenebilen birçok Ermeni anıtı bulunmaktadır. 11.-13. yüzyıllar arasında güçlenen ve Anadolu Selçuk Devleti ile boy ölçüşen Gürcü Devletinin Kuzeydoğu Anadolu'nun bazı kısımlarına hâkim olduğu sırada yapılmış ve esas itibariyle Ermeni mimarîsiyle akraba bir mimarînin ürünü

olan bazı kiliseler de Çoruh vadisi çevresinde kalmıştır.

Bu mimarîlerin özelliklerini kavramak için meydana geldikleri ortamın kültürel niteliklerini ortaya koymak faydalı olur: Kafkasya hiç bir zaman Ortadoğuya hâkim olan büyük uygarlıkların etkisine tam olarak girmemiş bir bölgedir. Burada çevredeki sayısız etnik kaynaşmaların tortuları, izole gruplar halinde yaşarlar. Bunların kültürleri, çevrelerinde gelişen ve o sırada politik etkisi altında kaldıkları büyük merkezlerin kültürünün özel bir yorumudur. Ermeniler Suriye'den gelen misyonerlerin etkisiyle erkenden Hıristiyanlığı kabul etmişlerdir (İ.S. 344). Daha önceki kültürleri Part, Sasani ve Roma etkileri gösterir. Hıristiyan olduktan sonra Suriye Hıristiyan kültürünün etkisi görülüyor. Uzun bir süre de Bizans politik ve kültürel ortamı içinde yaşıyorlar. İslâmların bu bölgeye hâkim olmasından sonra da özellikle Islâm kültürünün etkisinde kalmışlardır. Politik bağımsızlıkları ve ekonomik güçleri sınırlı bu küçük Kafkasya toplumları, çevrelerindeki uygarlıkları yerli geleneklerle karıştırarak Ermeni ve Gürcü Sanatları dediğimiz bölgesel Hıristiyan sanatını yaratmışlardır. Özellikle Ermeni Mimarîsi ilginç bir Ortaçağ ürünüdür.

● Gelişmiş şekliyle Ermeni mimarîsi teknik açıdan ileri bir taş mimarîsidir. İçi moloz, dışı düzgün taş kaplama duvar tekniği Geç Antik geleneğe dayanır. Örtü elemanları taş, tonoz ve kubbedir. Yapıların, duvarlara açılan ve masif duvar kütlesini inceltmek amacını güden, üçgensel nişler, duvarları süsleyen sağır kemer dizileri ve içi kubbeli, dışı konik çift cidarlı örtüleriyle, karakteristik bir dış mimarîsi vardır. Masif ve az delikli Ermeni mimarîsinde kubbeyle örtülü ve merkezî planlı yapı yaygındır. Bu yapılar dışardan yüksek tamburlar üzerine oturan konik külâhları, planın iç hareketlerini ifade etmeyen ağır bir dış kütleyle belirlenir, kubbeli yapı mimarîsinin gelişmesinde daha çok biçimsel bir yorumu temsil ederler.

Bununla beraber bu bölgede, özellikle taş tonoz örtü sisteminin gelişmesinde üstün bir teknik düzeye ulaşılmıştır; ve bugün Ermeni mimarîsinin, Ortaçağ [illegible] sanatının önemli strüktürel özelliklerinden biri olan [illegible] tonozun kaynağı olup olmadığı sorunu tartışma konusudur.

Ermeni mimarîsinin diğer ilgi çekici bir yanı, özellikle geç çağlarda İslâmdan esinlenmiş, geometrik esaslara dayanan bir yüzey dekorasyonu yaratmış olmasıdır. Haçkar denen mezar taşlarında gelişmiş olarak bulduğumuz bu taş oymacılığı, Onüçüncü Yüzyılın yüksek taş oyma sanatına, özellikle teknik açıdan bir basamak ödevi görmüştür.

Ermeni mimarîsine ait eserlere dağınık olarak Doğu Anadolu'nun muhtelif yerlerinde rastlanır. Fakat Ortaçağ Ermeni Devletinin merkezi olan Kars ili sınırları içinde bulunan Ani'de, bütün bir şehir harabesi oldukça iyi korunmuş olarak durmaktadır. Sonradan müslüman Beyliklerin de merkezi olan Ani, Türkiye'de Ortaçağın en önemli şehir kalıntısı sayılabilir. Ani civarında Aras üzerinde Hoçavanak manastırı kompleksi de önemli bir Hıristiyan sanatı kalıntısıdır.

Onuncu yüzyılda Van bölgesine hâkim olan Vaspurakan Ermeni devletinin Kralı Gacik tarafından Van gölü üzerinde bir ada üzerinde yaptırılan Ahtamar manastırının 915-921 tarihleri arasında yapılmış olan ünlü kilisesi Ermeni sanatının ve heykelinin en önemli anıtlarından biri olarak henüz ayaktadır. Merkezî planlı kilisenin bütün dış duvarlarını süsleyen dekorasyon, Abbasi çağının figürlü sanatı ile yakından ilişkili bir biçim dünyasının, heykel tekniği bakımından o kadar ileri olmayan, fakat çok etkileyici, pitoresk bir ürünüdür. Bu dekorasyonda Ortaçağ kültürünün bütün verilerini, dinî konuları, kral ve çevresini, muhtelif kaynaklı dekoratif motifleri bulmak kabil oluyor. Hatta Abbasi sanatı aracılığı ile gelen Orta Asya Türk Sanatının bazı motifleri de, Gacik'in kilisesinin duvarlarında görülmektedir.

Dördüncü Bölüm

TÜRK ÇAĞI SANATINA GİRİŞ

A. GENEL KAVRAMLAR

Soru 39 : İslâm Sanatı içinde Türkiye - İslâm Sanatının yeri nedir?

İslâm Uygarlığı ve Sanatı terimi ve kavramı bir bakıma artık modası geçmiş bir tarih yazarlığından kalmadır. Gerçi İslâm sıfatı ile tanımlanabilen ve ortak bir inancın etkisi altında gerçekten evrensel olan özellikler vardır; ve onlar bütün Müslüman halkların ortak malıdır. Dinin en önemli bir toplumsal olgu olarak, her eylemi etkilediği Ortaçağ dünyasında benzer oluşları teşvik eden yaygın bir dinî kültür ortamı olması da olağandır. Fakat ayrı coğrafî koşullar altında, değişik dilleri konuşan, değişik gelenekleri olan ve değişik sosyal ve ekonomik koşullar içinde yaşayan toplumların, sadece kaynakta ortak inançları nedeniyle tek bir kalıp içinde değerlendirilmeleri anlamsızdır. Batı kültürünün gelişme koşulları içinde, henüz millî bir nitelik kazanmamış Doğu toplumlarını, kolay bir sınıflandırma içinde, pratik amaçlarla, İslâm diye nitelemek bugün de devam

eden bir alışkanlık olmakla beraber, bilimsel açıdan, tarihî olguları incelemek için yeterli bir temel değildir.

Bu nedenlerle Türk-İslâm Sanatı terimi, [illegible] İslâmî bir inanç sistemi içinde Türklerin ortaya koydukları sanat anlamına gelir. Bu sanatın Gazne'de, Ortaasya'da, İran'da, değişik yoğunluklarda, bölge gelenekleriyle karışarak ortaya çıkan bir görüntüsü vardır. Türkiye'de ise, kitabın girişinde söylediğim gibi, Türk olarak nitelenebilecek sadece bir devlet değil, fakat Türk olan bir toplum olduğu ve tarihî gelişme zengin bölgesel gelenekleri de içerdiği için, çok daha farklı bir gelişme ile karşılaşıyoruz.

İslâm Sanatının Türk - İslâm sanatı ile ortak yönlerini dinin ve ona bağlı kültürün verileri doğrudan doğruya sanat alanında yankılandıkları zaman buluyoruz: İbadete tahsis edilen Caminin programı, belli başlı işlevsel öğeleri, İslâm kültürünün ortak eserleri olan dinî ve edebî eserlerin yazılması ve süslenmesiyle ilişkili alanlar, özellikle Arap harflerinin ortak kullanılışının getirdiği yazı sanatı, bazı dekoratif motifler bütün İslâm ülkelerinde ortak olarak bulunur. Bunun yanısıra, dinin ve ona bağlı şeriatın tanımladığı eylem sınırlarının belirlediği ortak eğilimler, örneğin, Batılı anlamda bir resim ve heykel sanatının doğmaması gibi özellikler vardır.

Buna karşılık, sanat yaratmasını doğuran kompleks etkenler, bu etkenlerin, her yaratma anında, daha önceden mevcut olmayan özel koşullar içinde meydana gelmesi ve İslâm tarihi boyunca, Çin sınırlarından Atlantiğe kadar çok değişik fiziksel ve toplumsal koşullar içinde yaşayan müslüman topluluklarının varlığı, ortak özellikleri ağır basan bir İslâm sanatının varlığına imkân vermemiştir. Bu açıdan görüldüğü zaman, İslâm Sanatı değil, fakat Müslümanlığı kabul eden toplumların sanatları vardır. Bunların birbirleriyle ilişkileri, bazı hallerde çok zayıf olabilir.

Türkiye'de Müslüman Türk toplumunun meydana getir-

diği sanat, yukardaki sınırlar içinde, bütün İslâm ülkeleri için ortak bazı niteliklere sahiptir. Fakat genel olarak mimarîsi, çini sanatı, taş oymacılığı, hatta minyatürün kişiliği, küçük sanat alanındaki bölgesel özellikleriyle kendine özgü bir üslûp geliştirmiştir. İslâm sıfatının, bazı hallerde ne kadar anlamsız olduğunu görmek için, kubbeli Hıristiyan yapıları, örneğin Bizans ve Rönesans kiliseleriyle, Büyük Osmanlı Camiler arasındaki biçimsel ilişkilerin, aynı camilerle diğer İslâm camileri arasındaki ilişkilerden daha fazla olduğuna dikkat etmek yeterlidir.

Soru 40 : Türkiye'deki Türk-İslâm sanatının kaynakları ve genel ilişkileri nelerdir?

Etnik açıdan Türk olarak kabul edilen toplumların sanat ürünleri İslâmdan önce ve sonra, eski dünyanın muhtelif bölgelerinde geniş bir alana yayılmaktadır. Oysa Türkiye'deki Türk Sanatı bir İslâm kültür ortamının damgasını taşır. Bu sanatın kaynaklarında Anadolu'nun bir coğrafî çevre olarak bütün tarihi süresince tanık olduğu uygarlıklarla, Türklerin kendilerine özgü bir kültüre sahip bir etnik grup olarak, anılarını geleneklerinde yaşattıkları tarihî ilişkiler bulunmaktadır. Fakat bunların sentezi Onbeşinci Yüzyılda klasik çerçevesine oturmuş bir islâmî ortamda yapılmıştır.

Bir fiziksel çevre olarak Anadolu her şeyden önce fizyonomisi Türkler gelmeden önce teşekkül etmiş yerleşmelerle, yani köyler ve şehirlerle doluydu. Sonunda Hıristiyan kültür sentezinde erimiş olan uzun bir tarihî gelişmenin mimarî, plastik sanat ve diğer küçük sanat alanlarındaki ürünleri, bunların meydana gelmesinde kullanılan gelişmiş teknikler, çevreye özgü malzemeler Anadolu'da bulunmaktaydı. Bu çevrenin görüntüsü herhalde fatihleri etkilemiştir. Ayrıca, yeni sanat ürünlerinin meydana gelmesinde de yer-

li sanatkârları, ustaları kullanmışlardır. Böylece çevrenin etkileri bir yandan, yerli üretim teknikleri öte yandan yeni Anadolu-Türk sentezine katılmışlardır.

Anadolu'ya gelen Türklerin bir kısmı göçebe, bir kısmı yarı-göçebe, bir diğer kısmı ise, Orta Asya ve İran'dan gelen şehirliler idi. Bu değişik toplumsal yaşantılara değişik üretme ve yaratma teknikleri tekabül ediyordu. Göçebelerin dokuma, dericilik, maden işleri alanlarında binlerce yıllık gelenekleri, gelişmiş teknikleri ve kendilerine özgü dekoratif sözlükleri vardı. Yarı göçebelerin ise, bunlara ek olarak yerleşmiş bir topluma ait yapı tekniklerinden, biçimlerinden haberdar olacağı açıktır. Orta Asya ve İran şehirlerinden Anadolu'ya göç eden sonuncu grubun ise Iran - Islâm uygarlığının sanat ve zenaat ile ilgili her alanındaki temsilcilerini kapsadığını belgelerden öğreniyoruz.

Osmanlı uygarlığının en yüksek noktasına ulaştığı Onaltıncı yüzyıla kadar Türkiye'ye muhtelif İslâm ülkelerinden sanatkârlar gelmiştir. Oniki, Onüç ve Öndördüncü yüzyıllarda sanat olgusundaki genel İslâmî görünüşün, komşu ülkelerden gelen sanatkârlar tarafından getirildiği söylenebilir. Bununla beraber Anadolu'nun, Türkleşmenin ilk iki yüzyılında, asıl etkilendiği kaynak İran'dır. Türkler, İran'dan geçerek veya İran'da kalarak Anadolu'ya gelmişlerdir. İslâmla da, aynı süzgeçten gectikten sonra karşılaşmışlardı. Selçuk Sultanlarının adlarından, devletin resmî diline ve memurlarına kadar her şeyin İranlı olduğu bir politik sistemde bu sonucu doğal olarak karşılamak gerekir. Ayrıca Onikinci yüzyılın başından öteye Güneydeki klasik İslâm ülkelerinin hayatını büyük ölçüde etkileyen Haçlı hareketi ve Mısır'ın Şiî olan Fatımîlerin elinde bulunuşu, Anadolu Türklerinin politik ve kültürel ilişkilerinin çokluk Bağdat'tan Doğuda yoğunlaşmasına sebep olmuştur. Böylece daha Abbasî saraylarında Dokuzuncu Yüzyılda başlayan Türk ve İran kültürel karışımı Anadolu'ya da geçmiştir.

Şüphesiz büyük bir ülkede oluşan kültürel sentezin sadece bir iki bileşenden meydana geldiğini kabul etmek doğru değildir ve biz Anadolu'da Onikinci yüzyılda meydana gelen sanat eserlerini incelediğimiz zaman, her bölgede, oraya özgü nitelikler saptayabiliyoruz. Kuzey Doğu Anadolu'nun daima Azerbaycan ve Kafkasya'nın yeni ve eski kültürleriyle akraba bir yanı vardır. Kilikya'dan Urfa'ya kadar uzanan topraklar hep Suriye ile beraber düşünülmesi gereken bir sanat yaratmışlardır. Diyarbakır, Mardin gibi Üst Mezopotamya şehirlerinde Kuzey Suriye ve Irak'la ortak nitelikler bulunur. Van gölü bölgesi Güney İran ve Azerbaycan'dan kolaylıkla ayrılamaz. Bu sınır bölgelerinden Batıya doğru gittikçe Anadolulaşan ve daha Batıda, Ondördüncü yüzyıldan sonra yepyeni denemelere girişen değişik bir kültürel ortam karşımıza çıkar.

Anadolu'da oluşan sanat sentezinin her alanda benzer bir gelişme çizgisi göstermediğini de hatırlamak doğru olur: Örneğin minyatür, hat, süsleme gibi kitap sanatlarında kitabın taşınabilir ve evrensel karakterine bağlı olarak, İslâm dünyasıyla daha bağımlı; mimarî, çini, taş oymacılığı gibi sanatlarda daha bağımsız gelişmeler görülür.

B. TARİHÎ ÇERÇEVE

Soru 41 Anadolu - Türk tarihinin kronolojik ve coğrafî sınırları Osmanlılardan önce nasıl belirlenir?

Anadolu Yedinci yüzyıldan itibaren Müslümanların akınlarına hedef olmuş, 7. yüzyılın sonundan bu yana Mersin, Adana bölgesi ve Torosların güneyinde kalan Güneydoğu Anadolu bölgeleri Hıristiyanlardan Arapların eline geçmiştir. Aynı yüzyılda, İstanbul denizden birçok kere kuşatılmış, fakat ele geçirilmemiştir. Araplar Emevî ve Abbasî Halifeleri zamanında Kuzeyde Karadeniz'e Batıda Eskişehir civarında Amorium'a kadar uzanan devamlı akınlar yapmışlardı. Bunun sonucu olarak da Bizans Anadolusunun tamamen askerî bir savunma sistemi olan Tema'lar içinde örgütlendiğini görmüştük. Abbasîler çağında, Dokuz ve Onuncu yüzyıllarda, Erzurum, Van bölgesi ve güneyi de Müslümanların elindeydi. Fakat Onuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren Bizanslılar karşı hücuma geçmişler ve Onbirinci yüzyıl başlarında Bitlis, Diyarbakır, Urfa bölgesi hariç, bütün Anadolu'yu tekrar ellerine geçirmişlerdir. Bu hâkimiyet çok kısa bir süre devam etmiş, devamlı Selçuk akınlarından rahatsız olan Anadolu topraklarını kurtarmak üzere yola çıkan İmparator Romanos Diyogenes'in 1071'de Malazgirt'te Sultan Alp Arslan'a yenilmesinden sonra, Ku-

tulmuş oğlu Süleyman Beyle diğer Türk Emirleri kısa bir sürede Doğu ve Orta Anadolu'yu fethetmişlerdir.

1081'de Süleyman Bey İznik'i ele geçirerek bir süre Anadolu devletinin merkezi yaptı. Fakat Suriye'de fetih için çarpışırken ölmesi üzerine Anadolu, Türk Emirleri arasında bölündü. Bunların en güçlüsü olan Danişmend Kayseri - Sivas bölgesinde, Emir Mengücek Divrik ve Kemah bölgesinde, Emir Saltuk Erzurum bölgesinde bağımsız emirlikler kurdular. Konya ve çevresi yüzyılın sonunda Süleyman Beyin oğlu I. Kılıçarslan'ın elinde idi. Harput'tan Kuzey Mezopotamya'ya kadar uzanan bölge ise Süleyman Beyin komutanlarından Artuk Beyin egemenliğinde idi. Doğu Anadolu'nun birçok şehirlerinde de çeşitli küçük, yarı bağımsız politik kuruluşlar vardı. Bunlar birbirleriyle mücadele ederek ve kendilerinden kuvvetli olanlara, ya da İran ve Suriye'deki devletlere tabi olarak yaşıyorlardı. Bu kısa panoramadan anlaşılacağı gibi, bu politik örgütleşme kendisine paralel bir toplum örgütleşmesine tekabül etmiyordu. Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslâmlaşması süreci, küçük beyliklerin birbirleriyle mücadelesinin dışında, Anadolu'ya İran'dan ve Türkistan'dan gelen kütlelerin çevreyle yavaş yavaş kurdukları bağların dokusunda meydana gelmiştir.

Anadolu'yu Onüçüncü yüzyılın başında daha büyük ve güçlü bir politik örgüt içinde birleştiren ve Konya'yı kendilerine merkez yapan Anadolu Selçuklu Devleti, Moğolların egemenliğine girene kadar, Türklerin Anadolulaşmaları için uygun bir ortam yaratmıştır. Önce Orta Anadolu'da sağlam bir egemenlik kurduktan sonra Türklerin yerleştiği bütün topraklara nüfuzlarını uzatan Konya Selçukları Çağı (1077-1243), sonra aynı devletin İran'daki İlhanlı İmparatorluğuna tabi olduğu süre içinde (1243-1308), Türklerin Anadolulaşması ve Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslâmlaşması, yeni bir kültür sentezi için yeterli bir stabilite ve ekonomik olanak sağladı. Bu arada Anadolu'ya göçmekte devam eden Türk Boy-

ları Bizanslıların henüz ellerinde tuttukları Batı Anadolu'nun eşiğine yerleştirildiler Bununla beraber Trabzon bölgesindeki Küçük Bizans İmparatorluğu ile, Kilikya'da Küçük Ermeni Krallığının Selçuk Devletinden sonra da yaşamakta devam ettiği hatırlanmalıdır. Bu arada Güney Doğu Anadolu, Selçukların en güçlü zamanında Eyyubîlerin eline geçmiş, daha sonra da Mısır Memlûklerine tabi olarak yaşamıştır.

Onüçüncü yüzyılın sonlarında Batı Anadolu'da Hıristiyan şehirleri arasında onlarla bir çeşit ortak yaşantı sürdüren Türk aşiretleri, muhtelif boy beylerinin idaresinde birçok küçük beylikler kurdular. Kuzeyde Bizans'ın karşısında Osmanlılardan Güneye doğru Kütahya çevresinde Germiyanoğullarına, Manisa çevresinde Saruhanlılara, Aydın çevresinde Aydınoğullarına, Milâs çevresinde Menteşeoğullarına, daha güneyde Teke ve Hamitoğullarına, Kuzey Batı Anadolu'da birbirlerini takip eden Candaroğulları ve İsfendiyaroğullarına ve bunların arasında, küçük küçük kısa süreli bölgesel Derebeyliklere kadar bir sürü politik kuruluş beraberce yaşadılar. Batı Anadolu sahillerinin önemli limanlarını Bizanslılar, Cenevizliler, Rodos şövalyeleri ellerinde tutuyorlardı. Orta Anadolu'da Ondördüncü yüzyılda kısmen Karamanoğulları Selçukluların yerine geçiyor, daha Doğuda Moğol egemenliğinden sonra Eretna Oğulları ve Kadı Burhaneddin, Doğu Anadolu'da, aynı şekilde, çok sayıda politik kuruluş Anadolu'yu bölüşüyorlar: Güney Doğu Anadolu ise Memlûklere tabi olarak yaşıyordu. Bu çok parçalılık, Batıda Yıldırım Beyazıt zamanında ortadan kalkmış, fakat kısa bir süre sonra, Timur'la yapılan Ankara savaşı yenilgisinden sonra, yine bozulmuştur. Anadolu'nun tekrar bir tek politik idare altına girmesi Fatih devrinde başlayan ve Onaltıncı yüzyıl başında Yavuz devrinde gerçekleşen bir Doğuya dönüş döneminde olmuştur.

Bu politik gelişme tablosu, Anadolu'nun Türkler elinde

örgütleşmesinin karmaşık niteliğini açıkça gösterir. Gerçi göçebelerin uçlara, yani Hıristiyan toprakları sınırlarına yerleştirilmesi uygulanan bir idarî yöntem idiyse de, sistematik olarak yapılmadığı açıktır. Böyle bir politik ortamın homojen bir kültüre sahip olması kolay değildi. Dil ve din birliğine rağmen, Anadolu'nun ortak bir kültüre sahip bir ülke manzarası göstermemesinde, bu uzun yerleşme yüzyıllarının etkisini düşünmek kabildir. Sanat tarihi açısından bu görüntü Anadolu için ortak bir üslûbun ortaya çıkmasının zor olduğunun ifadesidir. Gerçekten de Onuncu yüzyıldan önce, ilk bütünleştirici, bir araya getirici ortam ancak Onüçüncü yüzyılda, bir ölçüde, Selçuk egemenliği altındaki topraklarda gerçekleşmiş ve bunda Doğuyla olan devamlı ilişkiler etken olmuştur. Osmanlı Çağı ise, ilerde göreceğimiz gibi, İstanbul çevresinde ve büyük idare merkezlerinde ve Türklerin Ondördüncü yüzyıl sonundan itibaren hâkim oldukları Trakya ve Balkan ülkelerinde, veya Rodos gibi yabancı topraklarda, üslûp bütünlüğüne erişmiştir. Buna karşılık Anadolu bütünüyle aynı homojen görüntüye hiç bir zaman ulaşamamıştır, denilebilir.

Soru 42: Osmanlı tarihinin genel gelişme çizgisi, özellikle kültür ve sanat oluşlarını yönlendirme açısından nasıl belirlenebilir?

Anadolu Selçuk Devletinin son yıllarında Eskişehir'le Bilecik arasına yerleşen Türkler, Batı Anadolu'nun diğer bölgelerinde olduğu gibi, Hıristiyan ülkelerinde Gaza ve Cihad idealini sürdürüyorlardı. Bununla beraber Gazi ünvanını taşıyan ilk Osmanlı Sultanlarının gayet bilinçli bir istilâ ve yerleşme politikası izledikleri de görülmektedir. Marmara bölgesinin Bursa (Fethi 1326), İznik, İzmit gibi merkezleri, devletin kurucusu Osman Bey'den adını alan Os-

manlıların eline kısa bir sürede geçmiş, bu gelişme politikası, büyük ölçüde coğrafî faktörlerin verdiği olanakların da etkisiyle, Bizansın Balkanlardaki topraklarına ve daha ötelere doğru Osmanlıları sevketmiştir. Anadolu'nun diğer Türk Beylikleri 14. yüzyıl başında tespit edilmiş sınırlar içinde yaşarken, Osmanlılar I. Murat ve Yıldırım Beyazıd çağında, büyük bir Balkan devleti olmuşlardı. Bu yayılma, kendisiyle beraber büyük bir idarî örgütleşmeyi de gerektirmiştir. 14. yüzyılın sonunda Batı Anadolu'nun diğer küçük beyliklerinin böyle bir politik güç karşısında egemenliklerini sürdürmeleri olanağı olmadığı için, zaten kendilerinden farklı olmayan Osmanlı toplum yapısında kolaylıkla yerlerini bulmuşlardır. Ondördüncü Yüzyıl Osmanlı kültür ve sanatı ile diğer Batı Anadolu Beyliklerinin kültür ve sanatları arasında büyük bir farklılık başlangıçta yoktur. Fakat Birinci Murat devrinde, Balkanlarla ilişkilerin bazı yeniliklere yol açtığı söylenebilir. Yıldırım Çağı ise, Anadolu'nun diğer yerlerinde eşi olmayan bir yeni üslûbun, İmparatorluk üslûbunun, başlangıcıdır.

Onbeşinci yüzyıl başında, bu gelişme Ankara savaşı (1402) ile durmuş fakat kısa bir süre sonra, Avrupa'ya doğru atılış yine sürdürülmeğe başlanmıştır. Edirne'nin, Fetihten önceki anıtsal mimarîsi, ağırlık merkezi Batıda olan bir devlet yapısının ifadesidir. Bununla beraber yeni sınırları içinde bir Türk devletinin Anadolu'nun diğer Türk toplumlarını da kendine çekmesi doğal bir sonuçtu. Nitekim II. Murat ve Fatih devirlerinde Anadolu'nun yavaş yavaş Batıdaki merkeze bağlandığına tanık olunuyor.

Şüphesiz İstanbul'un Fethi (1453), Türk tarihinin her açıdan büyük dönem noktalarından biri idi (Bunun sanat açısından anlamı soru 66'da açıklanmağa çalışılmıştır). Osmanlı Devleti artık sadece Hıristiyan topraklarında cihat yapan bir Müslüman devleti değil, fakat Hıristiyan, Müslüman bütün ülkelerde sözünün geçmesini isteyen bir cihan

devleti idi. Bu tutum, politikada Yavuz'un Doğu seferleri ve Mısır'ın ele geçirilmesinde ifadesini bulduğu gibi, sanat ve kültür alanında da, Fatih'ten Kanunî'ye kadar geçen süre içinde, bir yandan Fatih devrinin Batı Rönesansına açılan penceresinde, öte yandan Timurlu Saraylarının Osmanlı kültüründeki derin etkisinde, yanyana görülür. Bu iki bileşen, Osmanlı toplumunun kendine özgü toplumsal ve kültürel yapısında, Kanunî devrinden önce, yerlerini alırlar.

Onaltıncı Yüzyılda İmparatorluk rakipsiz bir cihan devletidir. Örgütleşmesi en mükemmel düzeye erişmiş, ekonomik olanakları en yüksek noktaya ulaşmıştır. Mimarînin, seramiğin, minyatürün ve bütün diğer küçük sanat alanlarının devlet eli ile örgütlendiğini görüyoruz. Politik gücün, Türk sanatını, homojen bir düzeyde, bütün Imparatorluk topraklarına ihraç etmesi bu çağdadır. Balkanlarda, Adalarda, Anadolu'da ve Kuzey Afrika'da, başkent İstanbul'dan esinlenen ya da doğrudan doğruya ithal edilen mimarî ürünler bu devirden itibaren ortaya çıkar. Bazı istisnalarıyla, Onyedinci yüzyıl da kendinden önce yapılanların anısıyla yaşamıştır. Anadolu'nun sürekli isyanlarla devlet bünyesini sarsması, Avrupa devletlerinin ve Doğuda Safavîlerin, Şah Abbas devrinde, Osmanlılara kafa tutar hale gelmesi, ekonominin büyük bir hızla çökmesi, sanat alanında özellikle mimarîde, üretimin azalmasıyla kendini gösterir. Kendi kendine yeten Osmanlı toplumunun ve kültürünün son bir çaba ile bir şeyler yaratması, Lâle Devrinde (1703-1730) oluyor. Fakat bu çağ, artık kültürel bağımsızlığın imkânsızlığını da ortaya koyan çağdır. Matbaanın kabulü, Batılı biçimlerin sanata girmesi Üçüncü Ahmet zamanında ortaya çıkmıştır. Onsekizinci yüzyıl politik açıdan devamlı başarısızlıklar çağıdır. Birinci Mahmut'tan Üçüncü Selim'e kadar geçen sultanlar devrinde (1730-1807), klasik Osmanlı idarî yapısını değiştirme ve yeni bir öğretim düzenini kurma çabaları süregelmiştir. Sanat alanında mimarînin, bütün geleneksel

dekoratif formları bıraktığına, minyatürün ortadan kalktığına tanık oluyoruz. Bu yüzyıl, eski Osmanlı düzeninin artık yaşamayacağının anlaşıldığı devirdir.

Bütün Ondokuzuncu yüzyıl, bu yaşayamayan yapının yerine ne konulacağını düşünmek ve mümkün olduğu kadar gerçekleştirmekle geçmiştir. Fakat toplum yapısı, ekonomik olanaklara ve İslâm kültürü içindeki eğilimlere bağlı olarak, idarî reformlar paralelinde değişmiyordu. Reformlar, devletin eliyle yukarıdan aşağıya empoze edilmiştir. Sanat da aynı yolu izlemiştir. Mimarî, geleneksel çehresini tamamen bırakmış, Batılı biçim formülleri uygulanmış, Batı resmi askerî okullar kanalıyla ithal edilmiştir.

Tanzimat ruhuna uygun köklü değişmelerin, idarî kanallarla topluma şırınga edilmeğe çalışılması çabalarının tamamen olumsuz olduğunu savunmak doğru değildir. Birinci ve İkinci Meşrutiyet ve sonra Cumhuriyet, Ondokuzuncu yüzyılda toplumsal değişiklikleri yukarıdan başlatmağı öngörenlerin —o çağda bu evrensel bir tutumdu— attıkları tohumlarla filizlenmişlerdi. Fakat ancak Atatürk Cumhuriyeti, halkla beraber başlayan bir eylem olduğu için, yeni bir toplum düzeninin olanaklarını yaratabilmiştir.

C. ÜSLÛP AŞAMALARI VE SANAT TEKNİKLERİ

Soru 43 Türk Çağı Sanatının üslûp açısından kronolojik bölünmesi nasıl yapılabilir?

Anadolu Sanatının Türklerin gelmesinden sonraki bölümlerini, genellikle Selçuk, Beylikler, Osmanlı Çağları diye politik bir sınıflandırmaya göre ayırmak âdet olmuştur. Böyle bir sınıflandırma, Ondördüncü yüzyılda Karaman'da yapılan bir yapıyı Beylikler Çağına, aynı zamanda Bursa'da yapılan bir yapıyı Osmanlı Çağına sokmak, ya da Ondördüncü yüzyılda Sivas'ta Selçuk üslûbunda yapılmış bir yapıyı Beylikler Çağı içinde ele almak gibi oldukça karışık sonuçlar verir. Gerçekten de, üslûp açısından bir sınıflandırma, genellikle kronolojik sınırların, Anadolu'nun farklı bölgelerinde birbirleriyle karışmasına sebep olur. Bu nedenle farklı bölgelerde üslûp değişmeleri değişik zaman sınırları içinde düşünülmelidir.

Genel olarak Onikinci yüzyılda mimarî ve sanat alanındaki veriler çok sınırlıdır. Bu sırada Orta Anadolu ve Doğu Anadolu kimliği tam olarak belirmemiş bir mimarî denemeler devrini yaşamaktadır. Diğer sanat ürünleri hakkında bilgimiz de aynı şekilde sınırlıdır. Fakat taşınabilen sanat eserlerinin (küçük sanatlar) Selçuk, Danişment, Mengücek ve Saltuk Beyliklerinin merkezlerine diğer İslâm ülkelerin-

den ithal edildiği düşünülebilir. Güney Doğu Anadolu'da ise Artuklu ve diğer Beyliklerin sanatı ve mimarîsi, kimliği az çok belirli Kuzey Suriye ve Musul sanat üslûplarının çerçevesine girmektedir. Doğu Anadolu'nun bazı bölgeleri Azerbaycan'da ve Batı İran'daki sanat çevresinin Büyük Selçukluların son çağındaki üslûbu içinde yer alabilir.

Onüçüncü yüzyılın başlarından öteye Kayseri - Konya aksı etrafında ve Selçuklara tabi Batı Anadolu bölgelerinde, yüzyıl sonlarına ve daha sonra Karaman Çağına kadar gelişmesi izlenebilecek bir Orta Anadolu Selçuk üslûbu, mimarî, çini dekorasyon alanlarında, ayırıcı nitelikleriyle vardır. Bunun yayılma alanı aynı yüzyılda Malatya'ya, Sivas'a, Amasya'ya uzanır. Eski Danişment bölgelerinde Amasya, Tokat, Sivas'ta ve daha Doğuda Mengücek ve Saltukoğullarının bölgesinde ise daha değişik bir üslûbun geliştiği görülüyor. Fakat kalan verilerin azlığından ötürü, bu değişiklikleri ancak mimarî ve mimarî dekorasyonda izlemek kabildir. 13. yüzyılda gelişen ve özellikle dekorasyon alanındaki plastik karakteriyle belirlenen bu Kuzey-Doğu üslûbunun Ondördüncü yüzyıl ortalarına kadar devam ettiği ve bu yüzyılda Karaman ülkesini de bir ölçüde etkilediğini görüyoruz. Heykel veya kabartma alanında ise, yine bu bölgelerin daha verimli olduğu ve herhalde Kafkasya-Hıristiyan gelenekleriyle eski Sasani geleneği anılarını da içeren bir üslûp ortaya koydukları söylenebilir.

Batı Anadolu Beylikleri Mimarîsi Ondördüncü yüzyıl başında her halde Orta Anadolu geleneği etkisi altında idi. Fakat beyliklerin topraklarında, vaktiyle Doğuda olduğu gibi, kısa süreli koşulların ortaya çıkardığı değişik üslûpta eserlere de rastlanır. Küçük sanat eserleri ise, dokuma ürünleri dışında, genellikle Doğudan getirilmektedir. Yavaş yavaş, tamamen değişik politik ve ekonomik koşullar altında yerel gelenekleri daha çok içeren, daha az dekoratif bir mimarî anlayışın ortaya çıktığını, muhtelif Beyliklerin

yapılarında izleyebiliyoruz. Bu değişik görünüşlü mimarî, sonradan Osmanlı devletinin birleştirici ortamında homojen bir gelişme çizgisi izlemiştir. Orta ve Doğu Anadolu ise Batı'daki gelişmeye Fatih Devri sonuna kadar katılmamışlardır.

Osmanlı Çağı, I. Murat Devrinden öteye yeni bir senteze doğru yönelir. Yıldırım'ın Bursa'daki eserleri gerçek Osmanlı üslûbunun başlangıcı sayılabilir. Bu üslup, Fatih Çağına kadar, Bursa ve Edirne'de ilginç örnekleri görülen bir evrim geçirir; İstanbul yapılarında 15. yüzyıl sonlarında ve II. Beyazıt Çağında, Onaltıncı yüzyıl başında, gelişmesini tamamlar. Diğer sanatlar bu gelişmeyi az bir zaman farkıyla izlerler.

Kanunî'den itibaren hemen hemen bütün alanlarda 18. yüzyıl başına kadar sürecek bir klasik üslûp teşekkül etmiştir. Lâle Devri bu çağın dekoratif yönü daha güçlü son devresini temsil eder. Birinci Mahmut'la beraber, 18. yüzyılın ortalarından hemen önce, Batılılaşmanın ilk görüntüleri ortaya çıkar. Bu değişme süreci 18. ve 19. yüzyıllar boyunca da devam ederek, II. Abdülhamit devrinde ve Birinci Dünya Savaşından önceki Neo-Klasik eğilimlere ulaşır. Resim ve dekoratif sanat alanlarında ise Avrupa etkisi giderek artmış ve yerli bir üslûbu birçok alanlarda yaşatmamıştır.

Soru 44 : Türk Çağı Sanatında kullanılan başlıca sanat tekniklerinin genel niteliklerini nasıl tanımlayabiliriz?

Her çağın sanatı, toplumun ekonomik ve teknolojik düzeyine ve kültürünün eğilimlerine göre, bazı sanat tekniklerini diğerlerine tercih etmiştir. Onikinci yüzyıldan öteye Türk Sanat Tarihinin güçlü yaratma alanları ve geliştirilen teknikler şunlardır:

● **Mimarî** — Genellikle Türkler Anadolu'da yeni yapı teknikleri ortaya koymamışlar, fakat olanları büyük bir ustalıkla kullanan bir teknik ortam yaratmışlardır. Konut mimarîsinde bölgesel malzeme ve yapı teknikleri olarak, çoğunlukla kerpiç ve ahşap inşaatı Güney bölgelerinde daha çok taşı ve kuzeyde de ağaç konstrüksiyonu görüyoruz. Anıtsal mimarî ise, saraylar dışında, İran ve Ortaasyadakinden farklı olarak, yine bölgenin eski geleneklerinin izinde gitmiş ve ana malzeme olarak taş duvarı kullanmıştır. Yapı örtüsü, düz ahşap çatı veya taş tonoz olduğu kadar, İran ve Ortaasya'daki Tuğla kubbe ve tonoz geleneğini Anadolu'da da sürdürmüştür. Özellikle Onüçüncü yüzyıldan sonra bütün Anadolu - Türk mimarîsinin esas örtü sistemi tuğla tonoz ve kubbe üzerine kurulmuş sayılabilir. Sadece ahşap kiriş-lemeli düz tavan, bazı önemli yapılarda, (örneğin Beyşehir ve Afyon Ulucamileri) ve küçük boyutlu yapılarında kullanılmakta devam etmiştir. Batı Anadolu'da, Beylikler ve Osmanlı İmparatorluğunun yapı faaliyetinin yoğunlaştığı bölgelerde, kubbe, getirdiği bütün strüktürel sorunlarla beraber, büyük yapıların normal örtüsü olmuş ve büyük kubbeli yapı tekniği, Osmanlı mimarîsinde, gelişmesinin en üst düzeyine erişmiştir.

● **Mimarî dekorasyon teknikleri** — Osmanlı öncesinin en önemli dekoratif tekniği taş oymacılığıdır. Diğer İslâm ülkelerinde bu ölçüde rastlanmayan taş dekorasyonu, herhalde Anadolu'nun Türk öncesi yapı geleneğinin etkisi altında, Anadolu - Türk mimarîsinde tercih edilmiş ve geliştirilmiştir. Burada teknik yerel, kullanılan motiflerin sözlüğü İslâmî ve Türktür (Bak. Soru: 53).

Türk mimarî dekorasyonunda gelişen diğer önemli bir teknik sırlı tuğla ve çini kaplamadır. Anadolu'ya İrandan gelen bu tekniklerden birincisi Onbeşinci yüzyılda terkedilmiş, buna karşılık çini kaplama, dünya seramik tarihi içinde önemli yeri olan bir mükemmelliğe ulaşmıştır. (Bak. So-

ru: 55, 56, 89, 90). Anadolu Türkleri bunların yanısıra alçı ve boyalı dekorasyonu da geliştirmişlerdir. Anadolu'ya İran'dan getirilen alçı dekor tekniği, özellikle Onbeşinci yüzyıl yapılarında, büyük bir gelişme göstermiştir.

● **Seramik** — Çini tekniğinin gelişmesine paralel olarak sırlı çanak çömlek de, özellikle Onbeşinci ve Onaltıncı yüzyıllarda, İslâm sanatının en güçlü örneklerini Türkiye'de vermiştir. Türkiye'de genellikle erken İslâm sanatının Ortaasya ve Doğu İran'da en yaygın tekniği olan sıraltı tekniği kullanılmıştır.

● **Minyatür** — Osmanlı minyatür sanatı özellikle Timur Çağı İran minyatür sanatının etkisi altında gelişmiştir. Zamanla üslûp açısından kendine özgü bir ifade kazanmış olmakla beraber, resim alanına yeni bir teknik getirmemiştir. Diğer İslâm ülkelerinin resim sanatlarında görüldüğü gibi, Batı etkilerinin resim sanatının gelişmesini etkilemesi 17. yüzyıldan sonra olmuştur (Bak. Soru: 83-87).

● **Halı** — İslâmî içerikli küçük sanat alanında Türkiye'de gelişen en önemli sanat kolu Halıcılık ve Dokuma'dır. Özellikle Gördes düğümü denilen teknikle yapılan Türk halıları gerek dokumacılık, gerek desen ve renk açısından ulaştıkları teknik düzeyde dünya çapında bir üne erişmişlerdir. (Bkz. Soru: 90-91).

● **Hat** — Güzel yazı, bütün İslâm ülkelerindeki önemini Türkiye'de de korumuş, Anadolu - Türk Sanatı içinde çok değer verilen bir yer işgal etmiştir. Özellikle Osmanlı devrinde Hat Sanatı büyük bir dekoratif düzeye ulaşmış, çeşitli Arapça yazı üslûpları arasında Nesih, Sülüs ve Talik Türklerin en çok kullanıp, yeni varyasyonlar ortaya koydukları üslûplar olmuştur (Bkz. Soru: 88).

● **Diğer sanatlar** — Tahta oymacılığı özellikle ilk yüzyıllarda taş oymacılığına eş güçte eserler vermişse de, Os-

manlı çağında eski önemini kaybetmiş ve yerini sedef kakma işçiliğine terketmiştir. Buna karşılık Osmanlılar klasik çağda dokuma sanatını geliştirmişlerdir. Maden işçiliği ise Türkiye'de, özelliği olan bir varlık göstermiş sayılmaz (bkz. Soru: 58, 90, 91).

Beşinci Bölüm

OSMANLI ÖNCESİ ANADOLU - TÜRK SANATI

A. TOPLUM YAPISI VE SANAT

Soru 45 : 12-14. yüzyıllar arasında Anadolu toplumunun yapısı ile sanatı arasındaki ilişkileri nasıl açıklayabiliriz?

Anadolu'nun Türkleşmesi sırasında —ki bunun 12-14. yüzyıllarda esas itibariyle gerçekleştiği kabul edilebilir— sanat ürününün ortaya çıkışı, yeni toplumun tanımladığı ihtiyaçlar ve bu ihtiyaçları karşılayan sanat ürünlerini meydana getiren sanatkârlar açısından ele alınmalıdır. Şüphesiz burada üretim merkezleri olarak şehirler sözkonusudur. Sanatın yeni koruyucuları ve müşterileri, Türk Sultanları ve Beyleriydi. Bunların bir kısmı göçebe yaşantısının anılarından henüz kurtulmuşlardı. Bir kısmının ise kültürü İran-Selçuklu ortamının Anadolu'daki uzantısıydı. Bununla beraber bu çabuk değişmeler ve kompleks politik ilişkiler ortamında, dinî dogmalar mutlak olarak sınırlamadığı zaman, saray çevreleri kolay elde edilenin, ya da beğenilenin seçiminde tamamen pragmatik eğilimlerle hareket ediyorlardı. Türklerin yeni ele geçirdikleri ülkede, çevreleri eski

Hıristiyan kültür merkezleriyle doluydu. Onikinci ve Onüçüncü yüzyıllarda Konya Sarayının Bizansla, Gürcülerle, Trabzon İmparatorluğu ile Küçük Kilikya Ermeni Devleti ve Haçlılarla olan ilişkileri, devamlı bir sanat ürünü ve sanatkâr alış verişine yol açmıştır. Böylece her yeni yaratma, bir kısmı çevrenin, bir kısmı İslâm ve eski Türk geleneklerinin etkisiyle oluşan, ve her yeni kompozisyonda, değişebilen oranlarda bu bileşenleri içeren isteklere cevap vermek üzere şekilleniyordu.

Yeni toplum, bir İslâm toplumu olarak, Anadolu dışında belirlenmiş bazı yapı tiplerini istiyordu: Camiler, medreseler, zaviyeler, türbeler yapılması gerekiyordu. Bunlar için gerekli kült eşyası da İslâmî Kültürün tanımladığı ihtiyaçlardı. Bu yapıların ve eşyaların yapım tekniği ve dekorasyonu ise, dinin sınırlamalarından çok, bulunabilen işçiliğin verilerine bağlı olarak ortaya çıkıyordu. Erzurum'da bir Saltuklu künbetini, ya da Divriği'de Kale camisini yaptıran emir ya da sultan, isteğini yerli ustalara yaptırmıştır. Bunlar belli öğeler içeren yapıyı, kendi bildikleri duvar tekniği ile örüyorlar ve örtüyorlardı. Yapının dekorasyonu ise o sırada orada bulunan bir Azerbaycanlı usta tarafından, yazıları ise Şam'dan gelen başka bir usta tarafından yapılabiliyordu. Nitekim kullanılan malzemeye bakarak işçiliğin kaynağını da söylemek kabildir. Taş işçiliği Suriye veya Anadolu kaynaklıdır. Ağaç işciliği Mısır'dan Gürcistan'a kadar uzanan bir çevreden olabilir. Alçı işçiliği İran kaynaklıdır. Aynı şekilde tuğla ve çini dekorasyon çokluk Azerbaycan kaynaklıdır. Şüphesiz bütün bu teknikler, Onüçüncü yüzyıldan itibaren, Anadolu şehirlerinde örgütlenen yeni toplumun mensupları tarafından uygulanmaya başlanmış, böylece başlangıçtaki muhtelif kaynaklı sanatkârların yerini yeni toplumun yetiştirdikleri almağa başlamıştı. Bununla beraber bu çağın tarihî koşulları hatırlanacak olursa, yerli sanatkârların bütün alanlarda söz sahibi olmaları olanağı hiç bir zaman sağlana-

mamıştır. Üstelik yerli olanlar da sadece müslümanlar değildi. Politik egemenliğin sahipleri sürekli olarak değişmiş, Anadolu'ya göç devam etmiş, her yeni Emir, Bey veya Sultanla beraber onun özel çevresinin adamları, sanatkârları ortaya çıkmış ve bölgenin kültürel ilişkileri de değişikliklere uğramıştır.

Anadolu şehirlerinin toplumsal yapısı da sürekli olarak değişmiş, bölgeden bölgeye de farklılıklar göstermiştir. Göçebelerin yerleşmesi, ve şehirlerdeki yeni nüfusun yerli halka oranı sanat ürününün niteliğini etkileyen sorunlardır. Yerli halk oranı yüksek kalan bölgelerde eski sanat gelenekleri daha büyük bir direnme göstermişler, yeni ürünlere katkıları daha fazla olmuştur.

Sanatların şekline göre de toplumun etkisi değişik olmuştur. Hat, minyatür, tezhip gibi kitap sanatları ancak İslâmî kaynaklı olabilirdi. Göçebeler ise, bu bölgelerde gelişmemiş olan Halı sanatını, bütün dekoratif özellikleri ve teknikleriyle geliştirmişlerdir. Buna karşılık maden sanatlarında yerli gelenekler önemli rol oynamış olmalıdır. Gerçi Suriye, Mezopotamya gibi daha eski İslâm ülkelerinde gelişmiş olan maden işçiliğinin düzeyine Anadolu hiç bir zaman ulaşamamıştır.

Bu kısa açıklamalardan anlaşılacağı gibi sanat ürününün kimliği, her seferinde oldukça değişken bir sanatkâr grubunun katkısıyla ortaya çıkmaktadır. Devamlılık ve homojenlik dışarıdan taşınması kabil olmayan mimarî konstrüksiyon tekniğinde bir ölçüde görülür. Fakat farklılık daha olağandır. Sanat üslûplarının yerleşmesi için uzun süreler gereklidir. Oysa bu çağ buna imkân vermiyordu. Bununla beraber bugün Ortaçağ Anadolusuna baktığımız zaman sanat ürünlerinde bulduğumuz ortak bir öz vardır. Buna Dokuzuncu yüzyıldan itibaren İslâm kültür ortamında bir araya gelen sayısız geleneğin Anadolu'ya yansıması olarak bakabiliriz.

Bu özün biçim bakımından İslâmî geleneklerden biraz daha uzaklaşması Ondördüncü yüzyılda Batı Anadolu'da başlar. Bu yüzyılda doğudan gelen göçlerin arkası kesilmiştir. Anadolu'nun Batısı, bundan böyle, çevre verileriyle özdeşleşerek, yeni bir toplum dinamiğinin olanakları içinde, Osmanlı sanatı dediğimiz sentezi ortaya koyacaktır.

B. MİMARÎ

Soru 46 : Onüçüncü Yüzyıl sonuna kadar Anadolu - Türk Mimarîsinin geliştirdiği başlıca cami tipleri ve bunların önemli örnekleri hangileridir?

Büyük bir kısmı sonradan çeşitli değişikliklere uğramış ve belki de özgün biçimlerinden uzaklaşmış olmakla beraber, Onikinci ve Onüçüncü Yüzyıllarda Anadolu Camilerinin başlıca tiplerini saptayabiliyoruz.

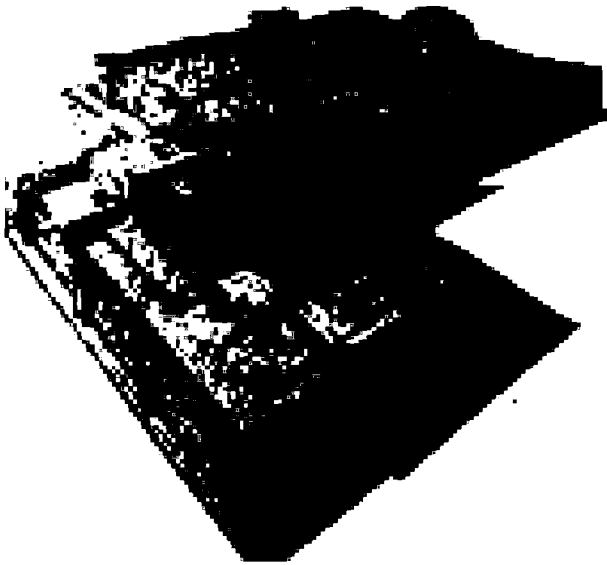
● Camilerin bir grubu, bir bakıma en ilkel, strüktür tekniği bakımından yapılması kolay olanı, en eski İslâm geleneğinin devamı olan çok ayaklı camilerdir. [Burada çok ayaklı deyimi namaz alanının (Sahn) örtüsünü taşımak için çok sayıda taşıyıcı öğe kullanıldığını ifade etmektedir.] Böyle bir yapıda çoğu kere ahşap olan tavan, taş veya ahşap, çok sayıda sütun ya da ayak dizileriyle taşınmaktadır. Bu cami tipi, Arapların daha fetihlerin başından itibaren inşa ettikleri ve kökeni eski İran'ın Apadana adı verilen çok sütunlu taht salonlarına kadar uzanan, erken camilerin devamıdır. Bu tip camiler ilkel karakterleri ile, günümüze gelene kadar uygulanmışlardır. Sivas'ta Onbirinci yüzyılın sonlarında Danişmentliler çağında inşa edildiği sanılan Ulucami, tarihi belli olmayan fakat Onikinci yüzyılda yapıldığı kabul edilen Niksar Ulucamisi bu tipin kârgir sütunlu erken örnekleridir. 1298'de yapılmış olan Beyşehir Ulucamisi ahşap

sütunlu camilerin en güzellerinden biridir. Konya'da Alaeddin Camisi diye tanınan Ulucaminin, Ondokuzuncu yüzyılda yeniden elden geçtiği anlaşılan, doğu bölümü toplama malzeme ile yapılan ahşap tavanlı ilk camilerin karakteri hakkında iyi bir fikir verir.

● İkinci grup camiler çok sütunlu camilerin varyasyonu olarak görülebilir. Daha Abbasî devrinde, sütunlu camilerin mihrab duvarı önündeki açıklığını küçük bir kubbe ile örterek, burasına yapının diğer bölümlerinden ayrı bir karakter verildiğini görüyoruz. Bu eğilim özellikle İran'da ilk camilerin mimarî karakterini tamamen değiştiren bir gelişme gösterir. Mihrap önündeki kubbeli hacim gittikçe büyüyerek, sütunlarla taşınan bölümlere hâkim olmuş ve İran'ın İslâm öncesi mimarîsindeki kubbeli ve eyvanlı yapılardan esinlenen, değişik bir biçimde gelişmiştir. Türkiye'de, mihrab önündeki kubbenin büyüyerek, diğer bölümleri ikinci planda bırakan en erken örneği Silvan'da bulunan Ulucamidir. Cami, önce 1031'de inşa edilmiş, muhtemelen Onikinci yüzyıl ortalarında bugünkü şeklini almıştır. Yine Onikinci yüzyıl sonlarında yapılması muhtemel Van Ulucamisinde de, mihrap önünde büyük kubbeli bir hacim bulunmaktaydı. Mardin yakınında Kızıltepe Ulucamisi (13. yy. başı) bu tipin önemli bir varyasyonudur.

● Anadolu'ya özgü bir cami tipinin Onikinci yüzyılda ortaya çıktığını görüyoruz. Kayseri Ulucamisinde çok değişikliğe uğramış haliyle bulduğumuz bu tipin en güzel örneği Mengüçoğulları zamanında Divriği'de yaptırılmış olan 1228-29 tarihli Ulucami'dir (Soru: 49). Bu yeni cami planında caminin girişinden mihraba uzanan aks üzerinde, mihrab önünde bulunan kubbeden başka, caminin ortasında büyük bir aydınlık, ya da bir fenerli kubbe, yani tam kapatılmamış ve içeriyi aydınlatan bir örtü bulunur. Bu esas aks, mihraba doğru uzanan kolon dizileri arasındaki diğer bölümlerden daha geniştir. Arap camilerinde görülen mihrap duvarına

paralel olarak, enine gelişmiş mekânların aksine, Anadolu camilerinde, mihrap duvarına dik uzanan boyuna bir iç mekân vardır. Bu cami tipinin nispeten iyi korunmuş bir diğer örneği Kayseri'de Huand Hatun camisidir (1236).



Kayseri — Huand Hatun Camisi, Medresesi ve Türbesi
(M. Akok'tan)

● Diğer bir cami tipi doğrudan doğruya kiliseleri örnek alarak ortaya çıkmıştır. Fakat bu tipte de, diğer camilerin etkisi altında, kiliselerin örtü sistemleri değişikliğe uğramıştır. Bu tipin ilginç örnekleri arasında Divriği'de Kale Camisi (1180/81) ve Niğde'de Alâeddin Camisi (1223) sayılabilir.

● Düz toprak damları, çok az pencereli sağır duvarları ve genellikle sonradan eklenmiş minareleriyle bu gösterişsiz yapıların dış mimarîlerinin en önemli elemanı, bu

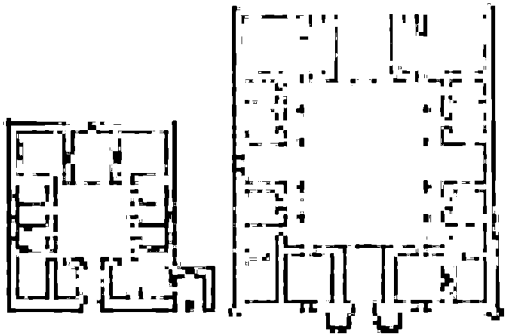
çağın diğer yapılarında olduğu gibi, süslü taçkapılardır (Soru: 52). İç mimarîleri çini, alçı ya da taş oyma mihrapları, titiz bir teknikle işlenmiş minberleri ve günümüze örnekleri hemen hemen kalmamış olmakla beraber, muhtemelen boya ile süslenmiş duvar ve örtüleri, yerleri süsleyen halılarıyla çok daha zengin bir etki uyandırırlar. Birçoklarında, taş malzeme ile yapılan örtünün Divriği'de, Niğde'de ve son zamanlarda yıkılmış olan Erzurum Ulucamisinde olduğu gibi, çok dekoratif tonoz ve kubbeleri vardır.

● Başından buyana Türkler eski kiliseleri cami olarak kullanmışlardır. Bunun yanısıra 13. Yüzyılın ikinci yarısından başlamak üzere, tek hacimli mescitler de yapmışlardır. Bunların kubbe ile örtülü örnekleri arasında Konya'da Hacı Ferruh (1215) ve Beşarebey (1216) Mescitleri sayılabilir.

Bu çağ camileri Anadolu mimarîsinin diğer İslâm ülkelerinden ayrı bir gelişme çizgisi olduğunu açık olarak gösterirler.

Soru 47 Ortaçağ medreseleri nasıl yapılardır? Bu çağ medreselerinin tanınmış örnekleri hangileridir?

Türklerin hâkim olduğu İslâm dünyasının İran, Suriye, Mısır, Türkistan ve Anadolu'da geliştirdiği en önemli yapı medreselerdir. Medreseler, Türklerin yeni ele geçirdikleri büyük ülkelerde kurdukları politik egemenliği destekleyen sünnîliğin yayıcısı idiler. Bu yapıların mimarî kaynağının Horasan'da ve Türkistan'da yaygın bir konut tipi olan iç avlulu ve eyvanlı evler olduğu sanılmaktadır. Anadolu'da 12. yüzyıldan öteye geliştiğini gördüğümüz medreseler, plan tasarımı açısından birbirlerine benzemekle beraber, ortadaki avlunun açık ya da bir kubbeyle örtülü olmasına göre, açık ve kapalı medrese diye ikiye ayrılırlar. Her iki tipte de, otur-



1. Çay - Taş Medrese 2. Sivas - Buruciye Medresesi

ma ve okuma hacimleri olarak kullanılan oda ve eyvanların merkezinde kubbeyle örtülü bir salon, ya da uzunluğuna gelişmiş revaklı bir avlu bulunur.

● Kapalı medrese, Anadolu'da açık medreseden önce ortaya çıkar. Muhtemelen doğrudan doğruya Orta Asya'da bulunan benzer konut yapıları geleneğini devam ettirir. Bu tipin ilk örnekleri, Tokat ve Niksar'da, Onikinci yüzyılın ikinci yarısında yapılan, bugün harap, Yağıbasan Medreseleridir. Yapının merkezindeki büyük salonu örten kubbenin ortasında bir delik bulunur. Bu medrese tipinin daha geç iki tanınmış örneği, aynı zamanda dekorasyonlarıyla da sanat tarihimizde özel yerleri olan, Konya'daki Karatay (1251) ve İnceminareli, (1265-67) medreseleridir. Kırşehir'de Cacabey Medresesi de medrese ile türbe yapısını ilginç bir kompozisyonda birleştiren bir 13. yüzyıl yapısıdır. Kapalı medreselerin tamamen simetrik ve gelişmiş bir örneği Çay ilçesinde Taş Medrese denilen Yusuf bin Yakup Medresesidir (1278).

● Açık medreseler, eyvanlarının sayısı ve avlularını çevreleyen revakın düzenlenmesine göre bazı farklılıklar

gösterirler. İçlerinde tek veya iki katlı olanlar vardır. Anadolu'da tarihi bilinen en eski açık medrese Kayseri'de Çifte Medrese olarak tanınan iki medreseden biri olan (1205/6) tarihli Şifaiye Medresesidir. Sivas'taki Büyük Keykâvus Şifahanesi de açık avlulu medrese tipi yapıların ilginç örneklerinden biridir (1218). Avlunun bir aksına yerleştirilmiş olan Sultan Keykâvus'un mezarının, revak ve eyvanları süsleyen mozayik dekorasyonu ile, Anadolu Çiniciliğinin gelişmesinde de özel bir yeri vardır. Selçuk devletinin en güçlü çağından kalan ve mimarî ve dekoratif özellikleriyle ilgi çeken diğer iki medrese Kayseri'deki Huant Hatun Medresesi (1236) ile, Konya'da Sırçalı Medresedir (1242).

Selçukların Moğol idaresinde yaşadıkları Onüçüncü yüzyılın ikinci yarısında, özellikle Doğu Anadolu'da, Anıtsal Medreseler inşa edilmiştir. Bunlardan Sivas'ta ve Erzurum'da bulunan ve her ikisi de 'Çifte Minareli' olarak tanınan büyük medreseler, mimarî tasarımları ve dekoratif zenginlikleriyle Selçuk Çağı anıtlarının başında gelirler. Sivas'taki Çifte Minareli Medresenin sadece giriş cephesi ve çift minareli büyük Taçkapısı kalmıştır (1271). Erzurum Çifte Minareli Medresesi Anadolu'daki iki katlı medreselerin nadir örneklerinden biridir (13. Yüzyıl ortasında yapıldığı düşünülen bu medresenin tarihi belli değildir.) Her iki medrese de görkemli taş dekorasyonlarıyla, taş yonu sanatımızda önemli bir yer tutarlar. Bu büyük medreselerde, mutlak bir simetri içinde, avlunun aksları üzerine büyük eyvanlar yerleştirilmiştir. Giriş aksı karşısındaki eyvan, yapının bütün iç mekân perspektifine hâkim olan bir boyutta tasarlanmıştır. Eyvanlar arasında öğrencilerin odaları vardır. Medreselerin çoğunda kurucularının türbesi de bulunur. Bunlar bazan medrese odalarından birine, bazan da, medrese ile irtibatlı, fakat bağımsız bir türbeye gömülürler. Türbenin yeri medrese planında, yapıdan yapıya değişir.

- Anadolu'da, medreselerle yakın fonksiyonları olan,

plan itibariyle onlarla akraba diğer bir yapı tipi Zaviye ve Tekkelerdir. Tasavvufun ve tarikatlerin Anadolu insanı hayatında oynadığı çok önemli role paralel olarak, zaviye ve tekke yapıları, herhalde medreselerden çok daha fazla sayıda idi. Fakat çoğunlukla bir şeyh için ve halk veya şeyhin müritleri tarafından yapılan bu yapılar daha mütevazi idiler. Erken örnekleri azdır. Ortaasya etkilerini en çok gördüğümüz Tokat ve Sivas gibi Danişmend'li bölgesinde kalmış bazı harap örnekler vardır. Bu bölgede plan açısından ilginç bir zaviye olarak Niksar'da Çöreğibüyük Tekkesi hatırlanabilir. Zaviyeler şehir dışında yolcular için han ödevi de görmüşlerdir.

● Bir plan tipi olarak, medrese planı değişik fonksiyonlu yapılara da uygulanmıştır. Bunların başında yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi, şifahaneler geliyordu. Açık ve kapalı medrese tiplerinin bir karışımı olarak da değerlendirilebilecek önemli bir anıtsal örnek Divriği Ulucamisine bitişik olarak yapılan şifahanedir (1228/9).

Soru 48 Selçuk Kervansarayları nasıl yapılardı? En önemli örnekleri hangileridir? Selçuk sarayları hakkında bilgimizin niteliği nedir?

● Toplumun ekonomik eğilimleri ve potansiyelinin direkt bir ifadesi olan Ortaçağ Türkiye Hanlarının, fonksiyonel ticaret yapısı olarak, dünya mimarî tarihinde özel bir yeri vardır.

Anadolu, Onikinci yüzyılın sonunda, Türkiye diye anılacak kadar Türkleştiği ve Konya Selçuk Sultanlarının politik egemenliği güçlü bir merkezî idarenin kurulmasına elverdiği zaman, Akdeniz dünyası ile Doğu arasında önemli bir transit ticaretinin Anadolu'dan geçtiğini görüyoruz. Suriye limanlarının Haçlılar tarafından kontrol edilmesi ve bu limanlardan içeriye doğru ticaret yollarının işlemesi olanak-

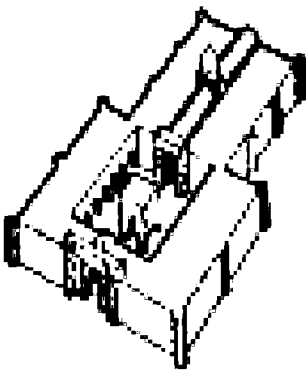
sızlığı yüzünden, Onüçüncü yüzyılda Anadolu'nun Konya, Sivas, Kayseri gibi şehirleri büyük ticaret merkezleri olmuşlardır. Karadeniz kıyısında Sinop ve Akdeniz'de Antalya ve Alaiyye (Alanya)nin Selçuklar eline geçmesi bu kara ticaretinin iki denizle bağlarını kurmasını sağlamıştı. Büyük çoğunluğu bu yüzyıldan kalan ve önemli merkezleri birbirlerine bağlayan kervan yolları üzerinde inşa edilmiş yüzlerce han ve kervansaray bulunmaktadır. Ticaretin gelişmesinden büyük bir ekonomik fayda sağlayan Selçuk Sultanları ve Emirleri tarafından vakıf olarak yapılan hanlar, Ortaçağın ticarî amaçlı en önemli yapılarıdır. En erken örneklerine Konya ile Güney sahillerl arasındaki yollar üzerinde, (örneğin Konya Beyşehir yolu üzerinde Altınapa, Kızılören gibi) yerlerde rastlanan hanlar, genellikle iki tarafı revaklarla çevrili bir avlu ile bir kapalı büyük hacimden meydana gelirler. Bu şemanın Anadolu'ya Ortaasya ve Horasan'dan getirilmiş olması muhtemeldir. Açık avluda develer barınır; kapalı kısımda ise, peykeler üzerinde yolcular yatarlar, belki atlarını da yanlarına alırlardı. Daha büyük hanlarda avluya açılan özel daireler, hamamlar da vardı. Hanın giriş kısmında ise hanı idare edenlerin kaldıkları odalar bulunmaktadır. Büyük hanlarda avlunun ortasında bir küçük mescit inşa edilmiştir.

Hanlar arasında sadece kapalı kısmı olanlar da vardır. Bunların, inşaatları tamamlanmamış hanlar olması muhtemeldir. Çünkü hanlar yapılırken önce kapalı kısımlar inşa edilir, sonra imkân olursa buna bir avlu eklenirdi. Sadece kapalı kısmı olan hanlarda insan ve hayvan beraber geceler-lerdi.

Anadolu'nun uçsuz bucaksız yollarında Hanlar vahalar gibidir. Dışardan, güçlü, sağır duvarları ve bazan bir kale surlarına benzer payanda ve kuleleriyle masif ve emniyet verici yapılardır. Hanların Anadolu mimarîsi açısından ilgi çeken tarafından biri, dışardan getirilmiş bu yapı şemasına

yerli yapı geleneklerinin etkisini açıklamalarıdır. Gerçekten de, bütün Ortaçağ yapılarından daha fazla bu yapılarda, Orta Anadolu'nun taş tonoz örtülü, üç ya da beş nefli, bazilikal planlı kiliselerinin etkisi görülür. Muhtemelen kısa bir süre içinde çok sayıda yapılan bu yapılarda, genel yapı şemasının dışında, yerli yapı ustaları kendi geleneklerini kolaylıkla uygulayabilmek imkânını bulmuşlardır.

Sultanların yaptırdıkları büyük boyutlu hanlar Sultanhan adını taşır. Bunların içinde Konya - Aksaray yolu üzerindeki Sultanhan (1232-36), Kayseri-Sivas yolu üzerinde bulunan Sultanhan (yapılışı 1229'dan buyana) önemli anıtlardır. Niğde Aksaray yolu üzerinde bulunan Ağzıkara Han, Sivas-Malatya yolu üzerinde Hekimhan, Burdur-Antalya yolu üzerinde değişik planlarıyla Kırkgöz Han ve Susuz Han da özellikle belirtilebilir. Alanya civarında Alara Han muhtemelen zaviye fonksiyonu da gören bir han yapısı olarak ilginç ve değişik bir örnektir. Hanlar genellikle kütleleriyle ve büyük boyutlariyle etkili, sade yapılardır. Fakat birçoklarında avluların ve kapalı bölümlerin taşkapıları, avluların ortasında bulunan mescitler zengin bir taş dekoruyla süslenmiştir.



Kayseri yakını — Sultanhan

● **Saraylar:** Ortaçağ sarayları hakkında bilgimiz çok sınırlıdır. Diyarbakır Kalesinde Artukoğullarına ait bir saray kalıntısı Mezopotamya'nın avlulu eyvanlı plan motifinin burada kullanıldığını gösteriyor. Beyşehir civarında Kubadabad ve Kayseri civarında Kubadiye saraylarında yapılan kazılarda, Onüçüncü yüzyıl birinci yarısında yapılan Anadolu saraylarının küçük boyutlu, inşaat tekniği açısından fazla

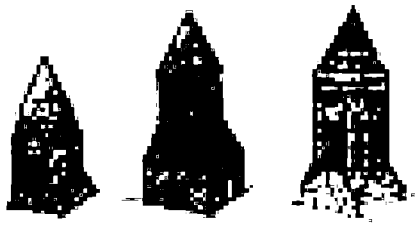
itinalı olmayan, buna karşılık çok zengin bir çini, alçı dekorlu süslü kalıntıları bulunmuştur. Bu saraylar Alâeddin Keykubad zamanında yapılmışlardır. Konya'da kale duvarları üzerindeki Alâeddin Köşkü adı verilen ve sadece alt beden duvarları kalmış olan, tuğla yapı, ilginç tuğla dekoru ile Selçuk sivil mimarîsinin en tanınan örneğidir (12. yüzyıl ?).

Soru 49 Selçuk mezar yapılarının mimarî özellikleri nedir ve başlıca örnekleri hangileridir?

Mezar yapısı, İslâm dünyasında Türklerin egemenliğinde gelişen bir yapı tipidir. İslâm Halifeleri içinde ilk mezar Abbasî Halifesi El-Muntasır'ın Hıristiyan olan annesi tarafından ve eski Suriye Hıristiyan mezar yapılarından esinlenerek ancak Hicretin üçüncü yüzyılında yapılmıştı. İslâm mimarîsinde anıtsal mezar tasarımının gelişimini Arap ülkeleri dışında buluyoruz. Türkler Ortaasya ve İran'da iki tip mezar geliştirmişlerdir. Kare planlı ve kubbeli; poligonal veya silindirik planlı ve kulesel. Anadolu'da Ondördüncü yüzyıla gelene kadar, kule mezar tipinin yerli geleneklerle biraz değişmiş şekli esas tip olarak kullanılmıştır. Onikinci yüzyıldan itibaren gelişen bu mezarlar, genellikle poligonal planlı, içerden kubbe ile örtülü, iki katlı basit yapılardır. Altta kısmen toprağın içine gömülmüş olan ve çoğu kere kare planlı mezar odası, onun üzerinde, sembolik, bazan lâhitleri de ihtiva eden bir yer üstü odası bulunur. İçerden kubbe olan örtü dışardan taştan yapılmış piramidal veya konik bir külâh ile örtülmüştür.

Anadolu türbeleri (künbet) kulesel görünüşlerini bir ölçüde korumuşlardır. Dekorasyonları genellikle kapılarında toplanır. Fakat daha çok kübik, sade kütleleriyle etkili olurlar. Silindirik, poligonal, kare tabanlı varyasyonlarında genel

şema değişmez. Türkler, bu mezar tipi ile beraber Ortaasya'dan ölüyü tahnit etme âdetlerini de getirmişlerdir. Ve Anadolu'nun birçok künbetlerinde o çağa ait mumyalar bulunmuştur.



Solda: Kırşehir - Melik Gazi künbedi.
Ortada: Sivas - Güdük Minare adlı künbet.
Sağda: Ahlat Ulu künbet.

Mimarlık tarihinde mezar mimarîsinin en saf ve güçlü geleneklerinden biri olan bu künbetlerin en ilgi çeken, özgün örnekleri içinde Kırşehir'de Melik Gazi Künbedi (1250), Kayseri'de Döner Künbed (1275), Van bölgesindeki künbetler, özellikle Ahlat'ta dairesel planlı Ulu Künbed (1273), Sivas'ta Ondördüncü yüzyıl başında yapılan ve Güdük Minare diye anılan kare tabanlı Şeyh Hasan Bey Künbeti sayılabilir. Akşehir'de Seyit Mahmut Hayrani türbesi de ilginç bir anıttır. Mahallî geleneklerle birleşerek değişik bir mezar anıtı olarak karşımıza çıkan örnekler de vardır; örneğin Tercan'da Mamahatun Türbesi ve Kayseri'deki Köşk Medrese denen mezar yapısı ortadaki künbetin etrafında dolaşan açık çevre koridorları ile Hıristiyan mezar yapılarının anısını devam ettirirler.

Soru 50 : Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi niçin On-üçüncü yüzyıl Anadolu - Türk mîmarîsinin eğilimlerini en iyi ifade eden bir yapı kompleksidir? Bu büyük anıtın başlıca özellikleri nelerdir?

● Türklerin Anadolulaşması ve Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslâmlaşmasının çok yönlü ve uzun süreli bir süreç olduğu belirtilmişti. Meydana gelen sentezin, Osmanlı çağına gelene kadar, tam bir bütünlüğü yoktur. Muhtelif bölgelerde, çevre koşullarının niteliklerine göre, bazan bir yönü, bazan başka yönü ağır basan eserler ortaya çıkmıştır. Selçuk devletinin kısa süreli egemenliği sırasında bile, birçok başına buyruk politik, dolayısiyle kültürel alt-merkezler olmuştur. Divriği Ulu Camisi, Erzincan ve Divriği bölgesine hâkim olan küçük Mengüçoğulları devletinin sınırları içinde, büyük bir sanat eserinin doğmasına imkân veren ekonomik ve kültürel koşulların varlığını göstermesi bakımından, bu çağın politik ve kültürel yapısını çok iyi aksettiren bir üründür.

● Anadolu'nun hemen hemen en iyi korunmuş ve en pitoresk yapıları olan Ulucami ve ona bitişik olarak yapılan Şifahane ve türbesi, 1228/9 yıllarında Mengücük Beyi Ahmet Şah ile karısı Turan Melik tarafından yaptırılmıştır. Cami, Selçuk devrinde anlattığımız Ulucamilerin Anadolu'da gelişen beş sahınlı ve orta aksı üzerinde, ortadaki fenerli, iki kubbesi bulunan tipin en güzel örneğidir. Bitişik iki katlı Şifahane, plan itibariyle açık medreseye benzemekle beraber, üstü örtülü, orijinal bir uygulamadır.



Divriği Ulu Camisi
Boyuna kesiti

Divriği komp-



Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi Planı

leksinin asıl ünü, taçkapılarında, tonoz örtülerinde,mihrabında, sütun başlıklarında ve minberinde görülen çok zengin dekorasyondan ileri gelmektedir: Hemen hemen Yakındoğunun hiç bir sanat eserinde görülmeyen plastik etkilerle, Sasanî sanatının, Gazne Sanatının, Steplerin Hayvan Stilinin, İran Selçuk devri alçı dekorasyonunun, Yakındoğu ahşap işçiliğinin, taş malzeme ile yeniden yorumlanmış ve hayranlık uyandıran bir teknikle gerçekleştirilmiş, eşsiz bir uygulamasını bu yapıda buluyoruz. Stilize edilmiş bitkisel motiflerle süslenmiş olan mihrap, günümüzün soyut heykel anlayışından pek de uzak olmayan bir espriyle yontulmuştur. Caminin ve Şifahanenin tonoz ve kubbeleri, Güney Kafkasya ve Doğu Andolu'nun Hıristiyan mimarîlerinin taş örtü geleneğini, çok daha yüksek bir artistik düzeye çıkaran bir ustalıkla ele alınmıştır. Yapının her köşesinde, İslâm dünyasının dört bir tarafından gelmiş sanatkârların kendi görgü ve geleneklerini, birbirlerini aşmak isteyen bir yarışma havası içinde uyguladıklarını gösteren, bazan birbirleriyle ilgisiz bir süsleme çabası görülür. Bu ustalar içinde ahşap minberin Tiflisli Ahmet adlı bir usta tarafından yapıldığını bütün yapının hiç olmazsa şifahanenin de, ismini şifahanenin baş eyvan duvarına yazan Ahlatlı Horşah (veya Hurremşah) adlı bir sanatkârın eseri olduğunu biliyoruz.

Divriği dekorasyonunun diğer bir özelliği, kökü çok eski kaynaklara dayandığı iddia edilebilecek bir semboliz-

min izlerini taşımasıdır. Ulucaminin kuzey Taçkapısının iki yanında cennet kapısının iki tarafında bulunduğu söylenen hayat ağacı motifinin anıtsal bir yorumu, eski yakındoğu mitolojilerinde görülen güneş sembolü olan diskler, dekoratif motiflerin belki de erkek-dişi, ya da iyi-kötü kavramlarını ifade edebilecek bir biçim zıtlıkları içinde ele alınışı; Şifahane kapısında, bugün tahrip edilmiş olmakla beraber, belki de kurucuların, yani Ahmet şahla Turan Melik'in kabartma büstlerinin bulunuşu gibi, ilgi çekici davranışlar vardır.

Onüçüncü yüzyılda Anadolu kültürünün ne kadar karışık ve yoğun etki alanları içinde olduğunu gösteren, aynı zamanda o çağın en eski kaynaklara kadar bütün artistik verilerini bir anıtsal sözlük olarak kendinde toplayan ve özümleyen Divriği Külliyesi sanat tarihimizin ve kültürümüzün kaynak yapılarından biridir.

Soru 51 Ondördüncü Yüzyıl Batı Anadolu Beyliklerinin topraklarında mimarî nasıl gelişmiştir?

● Selçuk Sultanlığının Bizansla sınırları üzerinde yaşayan Uç Türkleri bu bölgeye önce dağınık olarak yerleşmişlerdi. Zayıflayan Selçuk idaresinin sonlarında, Bizans topraklarında, bağımsız küçük beyliklerin ortaya çıkmasından hepsinin tekrar Osmanlı idaresinde birleşmelerine kadar geçen kısa süre içinde Beylikler Devri Mimarîsi denilen bir mimarîden sözedilir. Gerçekte bu çağ, farklı bölgelerde farklı niteliklerde karşımıza çıkar. Bu farklılık, bölgelerin politik bağlantılarına olduğu kadar, oradaki yerel geleneklerin gücüne de bağlıdır. Genellikle Anadolu'nun bütününün Ondördüncü yüzyıldaki sanat ve mimarîsini dört bölgede ele almak doğru olur:

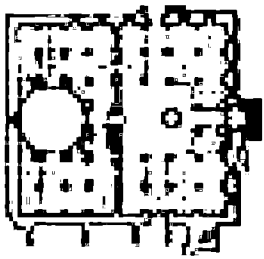
a — Bundan sonraki gelişmelerin kaynağı olan bir

Anadolu b — Selçuk geleneğinin büyük değişiklik göstermeden devam ettiği Karaman Beyliği idaresi altındaki Orta Anadolu Bölgesi, c — Politik bakımdan Azerbaycan'la ilişkisi daha fazla olan ve Onüçüncü yüzyılın ikinci yarısından beri o bölgeyle ilişkili bir gelişme gösteren Doğu Anadolu, d — Türklerin Anadolu'ya yerleşmelerinden beri Mezopotamya ve Suriye'nin sanat gelenekleri içinde kendine özgü bir gelişme gösteren Güneydoğu Anadolu

Bu son üç bölgenin mimarî ürünleri daha önceki üslûpların devamıdır. Sadece Batı Anadolu yeni bir yaratma süreci içine girmiştir. Anadolu Türk mimarîsinin geleceği buradaki gelişmelerin üzerine kurulacaktır. (Bu gelişme içinde Osmanlı mimarîsi bağımsız olarak ele alınmıştır.)

● Batıda, Ondördüncü yüzyıl başında, toplumun ekonomik imkânları büyük ölçüde yapı faaliyeti için henüz elverişli değildir. Ancak yüzyılın ikinci yarısında büyük boyutlu anıtlar ortaya çıkar. Yapı malzemesi ve tekniği, bölgenin, taş, tuğla karışık eski geleneğini sürdürür. Büyük antik kalıntıların bulunduğu yerlerde, eski yapılardan elde edilen mermer kolonlar ve mermer kesme taş malzeme kullanılmıştır. Batıda eski çok ayaklı cami geleneğini devam ettiren ilk büyük cami, Birgi'de Aydınoğlu Mehmet Beyin yaptırdığı Ulucamidir (1312). Ahşap çatılı ve mihrabının önünde bir kubbe bulunan bu caminin Selçuk üslûbunda çini mozayik mihrabı, mimar ve dekoratörlerin Doğudan geldiklerini gösteriyor.

Manisa'da Saruhanoğullarının yaptırdığı Ulucami (1376), mihrap önünde sekizgen bir ayak sistemine oturan büyük bir kubbe ve onu üc taraftan çeviren sütunlu, fakat ikinci planda kalmış, hacimlerle, Güneydoğu Anadolu'nun, daha önce Silvan'da gördüğümüz, cami tipini devam ettirir. Caminin ortasında bir havuz bulunan küçük avlusu, Osmanlı çağında gelişecek olan cami avlularının Batıdaki prototipidir. Yine 1375'te Aydınoğlu İsa Beyin Ayasluk (bugünkü



Manisa — Ulucami

Selçuk, eski Efesos)ta yaptırdığı cami o çağın en zengin ve ölçü bakımından en büyük yapısıdır; Ali adında Şamlı bir mimar tarafından Şam Umeyye Camisinin plan itibariyle bir benzeri olarak inşa edilmiştir. Mihraba dik orta hacmi, iki kat revaklı avlusu ile şema itibariyle Anadolu'ya yabancı bir yapıdır. (Anadolu'daki daha eski örneği Türk çağından önce planlanmış olan Diyarbakır Ulucamisidir.) Fakat Taçkapısı, mukarnaslarla süslü mermer pencere süveleri, mukarnas sütun başlıklariyle yüzyıl sonundaki Osmanlı mimarî dekorasyonunun habercilerinden biri sayılabilir.

Bu büyük boyutlu Ulucamilerin dışında, Batı Anadolu'da Osmanlı ülkesindekine paralel bir mimarî gelişme, büyük tek kubbeli Camiler'in ortaya çıkmasıdır. Eski Çine'de Ahmet Gazi Camii ve Balat (Eski Miletus)ta Ilyas Bey Camii (1403-1404) Menteşe Beyliği Bölgesindeki ilgi çeken yapılardır. Özellikle İlyas Bey Camii, üç açıklıklı dekoratif girişi, caminin içinde mihrap ve kubbeye geçiş elemanlarını süsleyen ve yüksek bir taş yonu tekniği örneği olan mukarnaslarivle 15. yüzyıl başının önemli anıtlarından biridir. Cami bir medrese ve bir Kervansaray ihtiva eden bir külliyenin parçası idi.



Balat — İlyas Bey Camii (Wulzinger)

Konstrüksiyon tekniği açısından bazı yerel farklar dışında, Batı Anadolu Beylikleri ida-

resinde yapılan medrese, türbe, hamam gibi yapıların Osmanlı bölgesinde yapılanlardan fazla bir ayrıcalığı yoktur. Bu bölge mimarîsini en iyi temsil eden bir yapı grubu, yine Menteşe Beyliğinin bir süre başkenti olan Milas yakınında Peçin kalesinde bulunan ilginç anıtlardır.

Soru 52 : Ondördüncü Yüzyılda Anadolu'nun diğer bölgelerinde mimarî alanındaki önemli ürünler nelerdir?

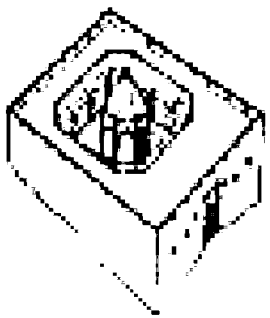
● Batı Anadolu'nun yeni denemelere giriştiği Ondördüncü yüzyılda, Anadolu'nun diğer bölgeleri bundan önceki yüzyıllardaki gelişmeyi, fazla değişiklik göstermeden, sürdürürler. Selçuk devletinin mirasına konan Anadolu Beyliklerinin en büyüklerinden biri olan Karamanlıların hâkim oldukları bölgede, beyliğin merkezi olan Larende (bugünkü Karaman) ve Ermenak, Konya, Mut, Niğde gibi şehirlerde bu devrin önemli eserleri bulunmaktadır. Ekserî camiler çok ayaklı, ahşap örtülü tipin gösterişsiz örnekleridir. Aksaray Ulucamisi, Karaman'da Arapzade Camisi bu arada sayılabilir. Buna karşılık mimarî ve dekoratif değeri yüksek birçok medrese yapılmıştır. Ermenek'te ilginç taş oyma dekorasyonu, özellikle Taçkapısı ile tek katlı ve çift eyvanlı Tol Medresesi (1339), benzer bir planın bir kubbe ile örtülmesiyle uygulanan bir varyasyonu olan Karaman'da Musa Paşa Medresesi (14. yüzyıl ortası) ve yine benzer planlı açık avlulu bir medrese olan Karaman'da Hatuniye Medresesi (1382) özellikle belirtilebilir. Bu sonuncu medresenin Doğu Anadolu'nun plastik dekorasyonuyla akraba teknik ve estetik açıdan üstün değerde bir taş dekorasyonu vardır.

● Onbeşinci yüzyılda da, bu bölge mimarîsinin önemli örnekleri aynı özelliklerini genellikle sürdürmüşlerdir. Fakat, belki de Batı Anadolu'daki gelişmelerin etkisi altında,

kubbeyle örtülü kare planlı yapı, dış revak, mermer kaplama kullanılışı gibi bazı yeni eğilimler göze çarpar. Bu yüzyıl yapıları içinde Niğde'de iki katlı bir medrese olan Akmedrese (1409), kapalı medrese tipinde bir yapı olan Karaman'da İbrahim Bey İmareti —Bu yapıya ait nefis bir mozayik çini mihrap ve işlemeli bir kapı İstanbul'da Çinili-köşk Müzesinde bulunmaktadır.— ve Türbesi (1433), Konya'da tuğla ve taş işçiliğiyle ilgi çeken, kubbeli basit bir yapı olan Hasbey Darülhüffazı (1421) önemli anıtlardır.

● Güney Doğunun önemli merkezleri Ondördüncü yüzyılda kısmen Artukoğullarının elinde bulunuyordu. Özellikle Mardin bu çağ için çok karakteristik ve günümüze kadar gelmiş büyük bir anıt ihtiva eder: Bu, Artuklulardan Isa Bey tarafından yaptırılan Sultan İsa Medresesi (1385)dir. İki katta ilginç bir avlu düzeni etrafında medrese odaları, bir mescit ve türbe ihtiva eden yapı Eyyûbî ve Memluk mimarîlerinin akrabası olan bir bölge üslûbuyla inşa edilmiştir. Onbeşinci yüzyılda Akkoyunlular zamanında yapılan Sultan Kasım Medresesi de benzer karakterde bir diğer önemli anıttır.

● Anadolu'nun diğer bölgelerinde geçen yüzyıl üslûbu içinde meydana getirilen yapılar içinde Kayseri'de Köşk Medrese denilen, belki de Sultan Alâeddin Eratna'nın mezar anıtı olan ve çevresinde revaklı bir avlu bulunan Türbe, Niğde'de Moğol hükümranlığı sırasında yapılmış ve her ikisi de ilginç bir dekorasyona sahip Hüdavent Hatun Türbesi (1312) ve Sungur Bey Camisi (14. yüzyıl birinci yarısı), Sivas'ta Güdük Minare denilen ünlü Türbe (1348), Erzurum'da 1308'de yapılmış ve İlhanlı devrinin güzel bir kapalı medrese örneği olan Yakutiye Medresesi belirtilebilir.



Kayseri — Köşk Medrese (Gabriel)

● Genellikle Orta ve Doğu Anadolu, bu yüzyılda geçen yüzyılın taş ve tahta oyma tekniğinde ulaştığı üstün düzeyi koruyan ve mimarî tasarım itibariyle fazla değişik olmayan mimarî ürünler vermişlerdir. Bazı örneklerde bu Ortaçağ dekoratif tekniği yüksek bir estetik kalite gösterir. Karaman Hatuniye Medresesinin dekorasyonu, Yakutiye medresesinin orta kubbesinin taş mukarnas işçiliği, bugün Ankara Etnografya Müzesinde bulunan ve Ürgüp'ün Damse köyünden, muhtemelen Ondördüncü yüzyılda yapılmış olan Taşkın Paşa Camisinden, getirilmiş ahşap mihrap özellikle hatırlanacak örneklerdir.

Soru 53 Ortaçağ mimarîsinin önemli iki ögesi olan Taçkapı ve Eyvan nedir?

● **Eyvan** — Anadolu anıtsal ve anonim mimarîsinde günümüze gelene kadar kullanılmış olan eyvan, herhalde Mezopotamya mimarîsinin erken çağlarında ortaya çıkmış, tonozla örtülü dikdörtgen planlı, bir tarafı açık basit bir hacimdir. İran ve ona bitişik Ortaasya ülkelerinde Partlar ve Sasanîler zamanında sivil mimarînin çok kullandığı bu motif, sonradan İslâm mimarîsine geçmiştir. Sasanîler çağında yapılan büyük saraylarda, çok büyük boyutlu eyvanlar saray cephelerinin merkezini işgal ediyor ve kralların kabul salonu ödevini görüyordu. Daha mütevazı yapılarda, Ortadoğu ülkelerinin iklim koşullarına uygun, gölgeli ve açık oturma hacimleri olarak kullanılıyordu. Türkiye'de özellikle medreselerde, zaviyelerde ve konut mimarîsinde önemli bir plan elemanı olarak kullanılmıştır.

● **Taçkapı** — Ortaçağ Türkiye İslâm mimarîsinde yapıların dış mimarîsinin en hâkim elemanı Taçkapılardır. Genellikle çok az pencereli, hatta penceresiz, sağır duvarlarla çevrili camilerin, medreselerin, kervansarayların girişle-

rinde çoğu kere yüksekliği yapının yüksekliğine eşit ve cepheden dışarıya doğru büyük bir niş şeklinde ileriye doğru taşan, zengin bir taş oyma dekorasyonuyla bezenmiş Taçkapılar bulunur. Taçkapının kaynağı da muhtemelen yine Eski İran yapılarının Eyvan motifidir. Zamanla Eyvan, işlevini yitirerek, girişi çevreleyen ve ona özel bir anlam kazandıran dekoratif bir nitelik kazanmış olmalıdır.

Taçkapı geometrik şema olarak dikdörtgen bir çerçeve içinde bir tonoz veya kubbe parçası ile örtülü dikdörtgen planlı bir girintiden ibarettir. Bu girintinin iki yanında daha küçük nişler bulunur. Kapı, yapı boyunca yükselen girintinin içinde açılır. Taçkapının dış yüzeyi, bandlar halinde zengin bir bitkisel ve geometrik dekorasyonla, girintiyi örten eğrisel örtü ise, genellikle, mukarnaslarla süslüdür. Girintinin dış köşelerinde çok kere iki süs sütunu bulunur. Girintinin iç yüzü ve nişler de yine yüzeysel bir dekorla bezenmiştir. Sivas ve Erzurum'da anıtsal taçkapının iki tarafında minareler yerleştirilmiştir. Böylece kapı yapısı Ortaçağ Anadolu mimarlarının bütün ustalıklarını gösterdikleri ve âdeta yapıyı tanımlayan bir mimarî anlam kazanmıştır. Kapılarının şemalarına ve süslemenin farklı özelliklerine bakarak bu çağın yapılarını bölge ve zamana göre sınıflandırmak kabildir.

C. MİMARÎ DEKORASYON

Soru 54 : Onüçüncü Yüzyıl mimarî dekorasyonunun başlıca tekniği olan taş oymacılığın kaynakları ve özellikleri hakkında ne biliyoruz?

İslâm sanatı içinde gelişen zengin dekorasyon üslûpları içinde Selçuk taş dekorasyonu özel bir yer işgal eder. Yapıların kapı, pencere, sütun başlığı, tonoz-bingi (tromp), küresel-bingi (pandantif) gibi özel noktalarını süsleyen bu dekorasyonun Anadolu-Türk sanatına özgü nitelikleri vardır. Her şeyden önce bu dekorasyonun başlıca motiflerinin geldiği ülkeler olan İran ve Ortaasya'da taş malzeme ile dekorasyonun yaygın olmadığını hatırlamak gereklidir. Onun için, süsleme motifleri, Anadolu'da yeni bir malzeme ile ve kısmen de yerli taş ustalarının katkısıyla uygulandığı zaman, malzemenin özelliklerine bağlı olarak, bazı değişikliklere uğramışlardır.

Taş dekorasyon sözlüğü beş genel tipe ayrılabilir: a — Geometrik motif ve düzenler b — Bitkisel motif ve düzenler c — Figür'ler d — Yazı e -- Mukarnas.

Geometrik düzenler İslâm dekorasyonunun Emevîler zamanından beri gelişen genel çizgisine ve İran ve Ortaasya'nın tuğla yüzey kaplama tekniğinin anılarına dayanır. Poligon serileriyle paralel çizgilerin kesişmesinden meydana gelen bir örgü sistemi, geometrik süslemenin esasını teşkil eder. Basit şeritlerden meydana gelen çizgiler, kâh alttan, kâh üstten geçerek yüzeyi bir ağ gibi kaplarlar.





Bitkisel süsleme — geometrik süsleme

Bitkisel motifler arasında palmet adı verilen ve Antik çağdan beri bütün Orta ve Yakın-doğu uygarlıklarında görülen stilize büyük yapraklar, kaynağı yine İslâm öncesi uygarlıklarına giden ve lotüs çiçeğinden mülhem stilize çiçek dizileri, Türk sanatında Rumî adını verdiğimiz ve belki de bitkisel hale dönüşmüş, hayvan motifi stilizasyonu olan ucu kıvrık çatal yapraklar ve bunların ortak olarak kullanıldığı çeşitli düzenler bulunur. Batılıların Arabesk adını verdiği dekorasyon genel olarak geometrik bir esasa göre sonsuz olarak genişleyebilen bu bitkisel dekorasyondur.

İnsan figürü taş dekorasyonda fazla yer almaz. Bununla beraber Divriği Şifahane kapısında, Sivas Darüşşifasının eyvanının iki yanında görüldüğü gibi, kullanıldığı haller vardır. Doğan ya da Kartal, aslan ve geyik gibi dirlik sembolü, arma niteliğinde motifler, hayvan motifleri, ejder gibi yaratıklar çok stilize şekillerde, hatta çoğu kere geometrik dekorasyonun bir ucuna bir baş eklenmesi yoluyla kullanılmıştır.

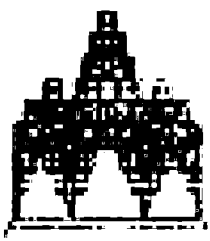
Bu sözlüğe İslâm sanatının ortak süs motifi olan yazı şerit ve firizleriyle mukarnası eklemek gerekir. Selçuk Çağında bunun dışında Hıristiyan ve Antik sanat kalıntılarından esinlenmiş yaprak (özellikle akant) motifleriyle süslü sütun başlıkları, çeşitli plastik rozetler ve geometrik kabartmalar kullanılmıştır. Dekoratif taş tonoz örnekleri de, daha çok güney Kafkasya'daki Ermeni taş yapı geleneğinin bulunduğu bölgede görülür. Bu dekoratif sözlükte mukarnas'ın özel bir yeri vardır. (bkz. Soru: 55).

Genel olarak bu taş dekorasyon, az derin ve ikiboyutlu

bir karakterle karşımıza çıkar. Özellikle Kayseri, Konya gibi merkezlerde ve yörelerinde geometrinin hâkim olduğu oldukça rijit düzenlerle uygulanır. Buna karşılık Kuzey Doğu Anadolu'da, Sivas, Divriği, Erzurum gibi merkezlerde daha çok palmetli ve rumîli süsleme motiflerinin hâkim olduğu bitkisel ve çok daha plastik bir görüntüsü vardır. Divriği Ulucamisi taçkapısı sadece Anadolu'ya özgü ve âdeta yüksek kabartma tekniğine yakın bir dekorasyonun eşsiz bir örneği olarak hatırlanmalıdır.

Soru 55 Dekoratif sözlüğümüzün önemli bir öğesi olan mukarnas nedir?

İslâm sanatının en çok kullanılan dekoratif tekniklerinden biri, mukarnas (stalaktit) adı verilen üç boyutlu süslemedir. Mimarîde önce fonksiyonel bir nedenle ortaya çıkmış olmalıdır. İlk örneklerine küçük alçı nişler halinde Nişapur (Horasan) yapılarında rastlanan mukarnas, sütun başlıklarında, nişlerin, tonoz ve kubbelerin süslenmesinde, genellikle duvarlarla örtü elemanları arasında geçit ödevi gören yüzeylerde kullanılmıştır.



Mukarnas Niş

Mukarnasın yapısını anlamak için basit bir küp kaide ile onun üzerine oturan bir yarım küre arasında geçişi temin edecek —yani eğri bir yüzeyden düz bir yüzeye veya düz bir yüzeyden eğri bir yüzeye— hepsi birbirlerinin üzerinden taşan, küçük kemer dizilerini tasarlamak yeterlidir. Bu basit geometrik düzen, zamanla çok karışık dekoratif şekillere bürünmüştür. Fakat en karışık mukarnas düzeni genellikle basit bir geometrik şemaya indirgenebilir.

Gelişmiş mukarnas örneklerinde sarkıtlara tesadüf edilir. Bu nedenle de doğal stalaktitlere benzetilmiştir. Teknik açıdan en karışık bir mukarnas sistemi birbiri üzerinden taşan elemanlarla, veya basit kemerin statik ilkeleriyle, ya da her ikisinin karıştırılmasıyla elde edilebilir. Taş, tuğla, alçı malzeme ile uygulanabilir. Büyük camilerde alçı malzeme ile karşımıza çıkan mukarnaslar, arkalarında biçimleriyle ilgili olmayan, bazan ahşaptan yapılmış bir taşıyıcı strüktür tarafından taşınırlar.

Türkiye'de, daha çok nişlerin içlerini süsleme şeklinde, Onikinci yüzyıldan itibaren ortaya çıkmış olmalıdır. Çok gelişmemiş örneklerine Onüçüncü yüzyıl yapılarında rastlanır. Osmanlı yapılarında, özellikle Onbeşinci ve Onaltıncı yüzyıllarda büyük boyutlarda, güçlü bir plastik görünüşe ulaşmıştır.

Soru 56 : Pişmiş toprak malzemenin Türk sanatındaki özel yeri nedir? Bu malzemenin hazırlanması ile ilgili başlıca teknikler nelerdir?

İslâm Sanatı çerçevesi içinde kalarak figürlü duvar resmini geliştirmemiş olan Anadolu-Türk sanatı, bir kitap süsleme sanatı olan minyatürü ve mimarî yüzeyleri iki boyutlu ve renkli olarak kaplama sanatı olan çiniciliği büyük sanat düzeyine ulaştırmıştır. Çini, minyatür ve Hat, bizim sanatımızda, başka kültürlerin resim sanatının yerini tutmuşlardır. Sırlı pişmiş toprak duvar kaplamasının bu önemi kazandığı İslâm ülkeleri Türkistan, İran ve Türkiye'dir. Ve dünya sanat tarihinde bu gelişme, bu ölçüde, sadece bu ülkelere özgüdür.

Pişmiş toprak yapı malzemesinin, yani genellikle tuğlanın yüzünü dekoratif, belki de koruyucu nedenlerle sırlamak Mezopotamya'da Sümer uygarlığına dayanan eski bir tekniktir. Babil'de büyük duvar yüzeyleri sırlı tuğla ile kap-

lanıyordu. Abbasîler Çağında bu teknik yeniden canlanmış ve özellikle Onikinci yüzyıldan sonra, Türklerin hâkim oldukları ülkelerde büyük bir gelişme göstermiştir.

● Sırlanmış toprak malzeme iki türlüdür. a. Sırlı tuğla, b. Çini. Çini de, ya büyük levhalar halinde (asıl çini), ya da küçük parçalar halinde (mozayik çini) olarak kullanılmıştır. Duvar gibi örülerek renkli bir yüzey süsleme malzemesi olarak kullanılan sırlı tuğlalar genellikle tek renkli olurlar. Duvar çinileri poligonal (çokluk altıgen), kare veya değişik biçimlerde (çokluk haçvarî) yapılırlar. Çiniler özellikle yapı içlerinde ve düz yüzeylerin süslenmesinde kullanılır; renk ve desen bakımından istenen şekilde hazırlanabilirler. Mozayik çini ise çini levhanın, pişmeden önce küçük parçalara bölünmüş şeklidir. Çini mozayik tekniği ile yapıların içinde ve dışında, düz veya eğri yüzeyler örtülebilir. Bu teknik, geometrik veya bitkisel motiflerin ve yazının, büyük boyutlarla, istenen yüzeye uygulanmasında büyük bir kolaylık sağlamıştır.

● Türk çinilerinde muhtelif sırlama ve renklendirme teknikleri kullanılmıştır. Fakat Anadolu Çinilerinde esas itibariyle iki teknik hâkimdir: a. Sıraltı tekniği, b. Sırüstü tekniği. Birincisinde pişmiş toprak levhalar üzerine çekilen ince bir astar tabaka üzerine resimler yapılır. Sır bu boyanın üzerine sürülür. Fırında şeffaf ve renksiz bir hal alan sırın altında desen ve renk bütün parlaklığiyle belirir. Selçuk ve Osmanlı Çağlarının en çok kullanılan tekniği budur. Özellikle Osmanlı Çağında olağanüstü bir mükemmelliğe ulaşmıştır. (Bak. Soru: 64, 90).

Sırüstü tekniğinde pişmiş toprak önce şeffaf olmayan bir sırla sırlanır. Fırında piştikten sonra üzerine boya ile resim yapılarak ikinci defa fırına sokulur (Perdah). Bu boya, bazan, kullanılan maddenin cinsine bağlı olarak, fırından çıktıktan sonra madenî bir parlaklık verir. Daha çok Selçuk

Çağında görülür. Bunlardan başka tek renkli, şeffaf olmayan sırlı ve desensiz çiniler de Anadolu'da çok kullanılmıştır. Sıraltı ve Sırüstü tekniklerini beraber kullanarak çok renkli bir yüzey elde etmek kabildir. «Minai» adı verilen bu teknik özellikle İran'da uygulanmıştır.

Ondördüncü ve Onbeşinci yüzyıllarda renkli sır tekniği denilen ve muhtelif renkte sırların birbiriyle karışmasına imkân vermeyecek bir teknikle aynı yüzey üzerinde kullanılmasına da, özellikle Osmanlıların mihrap dekorasyonunda rastlanmaktadır.

Soru 57 : Türk Çini dekorasyonu Anadolu'da Osmanlı Çağından önce nasıl bir gelişme gösteriyor?

Çini yapımı ve çiniyi mimarî malzeme olarak kullanma Anadolu'ya İran'dan gelmiştir. 13. yüzyılda sırlı pişmiş toprak malzeme ile yapılan her çeşit dekorasyon büyük bir gelişme gösteriyor. Bu dekorasyonun bazan yapının bütün duvarlarını kapladığını ve onda, mozayikle kaplı Bizans yapıları gibi, ağırlığından uzaklaşmış bir renk atmosferi yarattığını görüyoruz. Konya'da Karatay medresesinin ve Tokat'ta Gök Medresenin kalan dekorasyonları bu konuda eksik de olsa bir fikir veriyor. Özellikle 1251 tarihli Karatay medresesi çini ve mozayik çini karışık dekorasyonu, kabartma tekniğindeki çinileri, zengin renk skalası ile en iyi korunmuş örneklerden biridir.

Onüçüncü Yüzyıl Selçuk saraylarının kalıntılarında Anadolu çinilerinin bazı örnekleri bulunmuştur. Beyşehir gölü civarında Kubadabad ve Kayseri civarında Kubadiye saraylarında, Konya'daki Alâeddin köşkünde, Antalya civarında Aspendos'ta, üzerlerinde zengin ve natüralist hayvan motifleri, insan figürleri bulunan çok renkli çiniler, firuze renkli

ve geometrik dekorlu çiniler, lâcivert bir zemin üzerine kabartma beyaz harflerle yazılmış kitabe çinileri ve yaldızlı çiniler bulunmuştur. Bu grupların içinde en ilginç olanlar hayvan figürü ihtiva edenlerdir. Özellikle Kubadabad kazılarında ortaya çıkan bu resimli çiniler, sivil mimarîde zengin bir figürlü süslemenin varlığına işaret etmektedir.

Onüçüncü Yüzyıl Selçuk mimarîsinde, özellikle medreselerin dekorasyonunda, çini mozayik kullanılır. Gelişmenin ilk aşamasını Azerbaycan'da yapmış olan bu teknik, Türkiye'de İran'dan daha erken bir gelişme göstermişe benzemektedir. Sivas'ta 1218 tarihli Keykâvus Şifaiyesi bu süsleme tekniğinin en güzel örneklerinden biridir. Özellikle Sultanın türbesinin avluya bakan cephesini süsleyen geometrik motifler ve yazı şeritleri, türbe cephesinin geometrik çizgilerine uyan çok güzel, dantelâ gibi bir kompozisyon meydana getirirler. Aynı yapının eyvanlarında, duvar ve tonozlarında da yine geometrik desenli ve kabartma bir çini mozayik dekoru bulunmaktadır. Konyada Alâeddin camisinin mihrabının bordürlerinde, yine Konya'da Sırçalı Medrese, ve hepsinden daha iyi korunmuş olarak Eski Malatya Ulucamisinde büyük yüzeylere uygulanmış, çini mozayik süsleme vardır. Genellikle çerçeveler yazı frizleriyle teşkil edilir. Geniş yüzeylerde geometrik örgü desenin esasını teşkil eder. Yazılar beyaz ve koyu mavidir; diğer hâkim renkler firuze ve mor'dur.

Mozayik çini, özellikle mihraplarda, Onbeşinci Yüzyıla kadar kullanılmıştır. Konya Alâeddin Camisinin mihrabı, Konya'da Sahip Ata Camisi mihrabı ve Ondördüncü yüzyılda aynı stilde yapılmış Birgi Ulucamisi mihrabı tanınmış uygulamalardır. Mozayik çini basit bir geometrik desen üzerinde, sırlı tuğla ile birleşerek, yine Onbeşinci yüzyıla kadar, minareleri de süslemiştir. Konya İnce Minareli Medresesinin minaresi, Sivas Gökmedrese ve Erzurum Çifte

minareli medrese minareleri ve Ondördüncü yüzyılda Erzurum Yakutiye medresesi minaresi ilgi çekici denemeler arasında sayılabilir. Sırlı tuğla türbelerin kubbelerinde, minarelerde çok kullanılmıştır. Ankara Arslanhane camisinin mihrabında da çini ile alçı malzemenin karışmasından meydana gelen bir süsleme tekniğinin iyi bir örneği vardır.

D. DİĞER SANATLAR

Soru 58 Selçuk Devrinde heykel sanatı var mıydı? Bu konuda başlıca veriler nelerdir?

Selçukluların gerçek bir heykel sanatı geliştirdikleri ileri sürülemez. Bununla beraber insan, hayvan biçimleri ihtiva eden dekoratif bir kabartma sanatının bir süre uygulandığını Anadolu Selçuk yapılarında inceliyebiliyoruz. Bu kabartmalar sözlüğü tamamen Anadolu dışından gelmedir. Ve kullanıldıkları yerlerde daima mimarîye tabi olarak, onu süslemek için kullanılırlar.

● İnsan figürü nadir olarak kullanılmış, mevcut olanlar da sonraki çağlarda tahrip edilmiştir. Sivas Şifahanesinin büyük eyvanının iki tarafında, her halde gök elemanlarını temsil eden, biri kadın diğeri erkek iki insan portresi kısmen görülebilmektedir. Aynı şekilde Divriği Ulucamisine bitişik Şifahane kapısının iki tarafında da biri kadın diğeri erkek olarak kabul edilebilecek iki insan figürü vardır. Bunların caminin ve şifahanenin kurucuları olan Ahmet Şah ve karısı olduğu düşünülebilir. Bugün kırılmış olan figürlerin, biçimsel özelliklerini tesbit etmek imkânı yoktur. Diğer bir insan figürü, Konya müzesinde bulunan mermer bir levha üzerindeki melek figürüdür. Burdur civarında Susuz Han Taçkapısının içinde simetrik kanatlı melekler de bu arada hatırlanabilir. Aynı şekilde alçıdan figürlü süslemenin kullanıldığını da gösteren örnekler bulunmuştur. Büyük bir ih-

timalle insan figürlü olan kabartma panolar özellikle saray süslemelerinde kullanılmış ve dolayısıyle de bugüne kadar fazla örneği kalmamıştır. Taşdan olanların ise daha çok sembolik bir karakterde oldukları anlaşılıyor. Kendileri fazla teşvik etmemiş olmakla beraber Önüçüncü yüzyıl Selçuk Hükümdarlarının da çevrelerinde insan tasviri bulundurmaktan kaçınmadıklarını, Ondokuzuncu yüzyıla kadar Konya surlarını süsleyen çeşitli Antik heykel kalıntılarının varlığından anlıyoruz.



Ejder band'ı

● Kabartmalar içinde en karakteristik ve yaygın olarak kullanılan ejder motifidir. Bu motif Türk sanatına Çin kültüründen gelmiş ve yaygın olarak bütün İslâm Dünyasında da kullanılmıştır. Sade bir dekoratif motif olarak, dolanmış yılan biçiminde bir vücudun, bazan bir, bazan iki ucunu, ağzını açmış ve dilini çıkarmış kulaklı bir ejder kafası ile bitirmek en yaygın kullanılış şeklidir. Genellikle çift başlı olan tek ejderde, bazan, ikinci kafa vücudunu ısırır şekilde gösterilmiştir. Birçok hallerde simetrik çift ejder kullanılır. Çok kere herhangi bir şerit motifi bir ejder kafası ile biter. Çin sanatının fantastik ve gerçekten bütün elemanlarıyla teşekkül etmiş plastik dragon motifi ile bu Anadolu ejderleri arasında, plastik sanat eseri olma açısından, büyük fark vardır.

● Ortaçağ yapılarının taş dekorasyonunda en çok rastlanan diğer bir motif kartal ve doğan kuşlarıdır. Bunlar Türk boylarının kültüründe özel bir yeri olan av kuşlarının yankısı olarak görülebilir. Bazı hallerde bunların Sultan ve Beylerin arması olduğu da kabul edilebilir. Bazan tek, fakat çok kere simetrik olarak kullanılmış olan bu motiflerin güzel iki örneği, Divriği Ulucamisinde, Batı kapısında bulunmaktadır.

Bazı yapılarda kemerler içindeki küçük panoları doldu-

ran çeşitli hayvan motiflerine rastlanır. Geyik, boğa, koyun, tavşan, kuş, yılan, arslan vb. küçük kabartma motiflerin Gök Türklerin ve Çinlilerin kullandıkları Oniki hayvanlı takvimden alındığı ileri sürülmüştür. Fakat bunların ne ölçüde bilinçli bir sembolizmle kullanıldığı henüz anlaşılmış değildir. Erzurum'da Saltuklu Türbesi pencere ve kemerlerinde, Bünyan'da Karataş Hanın eyvanında ve Niğde Sungur Bey Camisinin Taç kapılarından birinde ve Niğde Hüdavent Hatun türbesinde çok küçük ölçüde bu hayvan motiflerine rastlanır. Hayvan motiflerinin Hayvan Üslûbu denilen büyük Avrasya Göçebe sanatıyla ilişkileri olduğu da görülmektedir. Bunun çok ilginç ve gerçekten plastik kalitesi yüksek bir örneği Sivas'ta Gökmedresenin Taçkapısı içinde kapı kemerinin iki tarafında bulunmaktadır. Burada birbirleriyle dolanmış bir durumda ejder, arslan, fil, boğa, deve, kuş başları görülmektedir. Hayvan motiflerinin çok stilize edilerek kıvrımdal (diğer adıyla Rumî)larla bitirilmesi, hayvanların kuyruklarının başka hayvan kafalarıyla bitirilmesi, hayvan motiflerinin simetrik olarak düzenlenmesi bu hayvan motifli süslemenin özellikleridir.



Divriği — Ulucami
Doğan Kuşlu Arma

Anadolu'da görülen Arslan motifi ise Yakın Doğunun çok eski geleneklerine dayanır. Sembol ve stilizasyon olarak daha çok Sasanî geleneklerinden İslâma geçmiş bir

motiftir. Erzurum'da Yakutiye Medresesi kapısında iyi korunmuş bir örnek vardır.

● Hayvan motiflerinin ortak bir kompozisyonda ve çok eski sembolik figürlerle beraber kullanılışının en güzel örneklerinden biri Erzurum'da Çifte Minareli Medrese Taçkapısının iki tarafında bulunan büyük palmet (Yaprak) motifleridir. İnsan boyuna yakın büyüklükte bu palmetlerin sapları yukarıya doğru başlarını kaldıran ejderler şeklinde bitirilmiş ve palmetin simetrik yaprakları arasında çift başlı bir kartal yerleştirilmiştir. Bu boyutta bir palmet, Asya ülkelerinin birçoklarında bulunan Hayat Ağacı kavramının sembolü olarak kabul edilebilir.

Soru 59 : Osmanlı Çağından önce Türk Halı sanatını genel çizgileriyle nasıl tanımlayabiliriz?

● Hayvancılıkla uğraşan ve yaşantılarını evcil hayvanların ürünlerine bağlayan göçebe toplumların, dokuma ile ilgili sanatların ortaya çıkmasında ve gelişmesinde yaratıcı rol oynadıkları kabul edilebilir. Halı sanatına ait bilinen en eski ürünler de Ortaasya'da yapılan araştırmalarda ortaya çıkmıştır. İslâm ülkelerinde tarihi bilinen en eski halı örnekleri ise Onüçüncü yüzyıldan kaldığı tahmin edilen ve Konya Alâeddin camisinde ve daha sonra Beyşehir Ulucamisinde bulunan halı örnekleridir. (Bugün İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde ve Konya Müzesinde).

Küçük sanatların büyük bir yer tuttuğu Islâm Türk kültüründe halı, toplumun estetik endişelerinin toplandığı alanlardan biri olarak kabul edilmelidir. Göçebe yaşantısının anıları, Türk konutunun geçici karakteri halı, seccade, kilim ve diğer dokuma sanatı ürünlerinin çoğu kere kişisel nedenlerle Türk toplumunun günlük yaşantısında önemli bir yer tutmasına sebep olmuştur.

● Türk halıları, kökü Ortaasya'da olan bir teknikle yapılır. 'Gördes düğümü tekniği' adı altında verilen bu teknik tezgâha düşey olarak gerilmiş olan iplikler (argaç)e ikişer ikişer istenen renkteki kısa ipliklerle düğüm atmaktan ibarettir. Yatay sıralar şeklinde atılan bu düğümler, 'Arış' denilen ve ekseriya iki tane olan yatay iplik bandlariyle sıkıştırılır. Bu örgü tekniği, köşeli, geometrik biçimlerin dokunmasına elverişlidir. Türk halı sanatına hâkim olan geometrik stilizasyonda, bu tekniğin de rolü olmuştur. Renk olarak Mavi ve Kırmızı ile bunların değişik tonları hemen hemen bütün halıların hâkim rengidir. Sarı ve firuze yeşili bunları takip eder. Beyaz, daha çok ince uzun bandlar halinde, biçim ve çerçevelerin sınırlarını daha iyi belirtmek için kullanılır.

● Çoğu harap ve parça halinde onsekiz örneği kalmış olan Selçuk halılarında desen genellikle dar ve geniş iki veya üç bordür içinde, dikdörtgen bir alanın tekrar eden motif dizileriyle doldurulmasıyle elde edilir. Bu yüzeylerde baklava, yıldız, poligon ve diğer geometrik şekillere çengelli uçların ilâvesiyle karakteristik bir görünüş kazanan motiflerin sayısız varyasyonu bulunur. Bordürlerde kûfî harflerden meydana gelen dekoratif düzenler kullanılmıştır. Gecmetrik motiflerin kullanılışı, bunların, hayvan veya bitki motiflerinin stilizasyonundan geldiği kanısını uyandırır.

Selçuk Sanatının Ortaasya ile biçimsel ilişkilerini ifade eden ürünler arasında özellikle bu motifler ilgi çekicidir.

FETİHTEN ÖNCE OSMANLI SANATI

Soru 60 Fetihten önceki Osmanlı Sanatında İznik, Bursa, Edirne gibi merkezlerin rolü nedir?

Büyük sanat eserleri, toplumun her hangi bir alanda ürettikleri gibi, genellikle ekonomik koşulların elverişli olduğu yerlerde yoğunlaşır. Osmanlı çağında da, devlet merkezlerinde ve Şehzadelerin idare başında bulunduğu Manisa, Amasya gibi şehirlerde ve giderek büyük eyalet merkezlerinde ya da, başına buyruk bölge derebeylerinin çevresinde, alıcısını bulan bir sanat eylemi yoğunlaşmıştır. İznik, Bursa ve Edirne ilk Osmanlı politik merkezleri oldukları oranda kültür ve sanat merkezleri de olmuşlardır.

● Osmanlı sanatının gelişmesinde İznik tarihi bilinen en eski yapıların bulunduğu bir merkez olarak önemlidir. Osmanlı mimarîsinin tarihi bilinen en eski camisi olan Hacı Özbek Mescidi İznik'tedir. Yine bilinen en eski Osmanlı medresesi olan Süleyman Paşa medresesi buradadır. Bursa'daki I. Murat Hüdavendigârın Cami-medresesi bir yana bırakılacak olursa Yıldırım devrinden önce Ondördüncü yüzyılın en önemli yapılarının, —özellikle Nilüfer Hatun İmareti ve Yeşil Cami— İznik'te toplandığı söylenebilir.

Yapı faaliyetine paralel olarak İznik bir çinicilik merkezi olmağa da yine Ondördüncü yüzyılda başlamış ve Onyedinci yüzyıla kadar bu alanda dünya çapında bir üretim merkezi olmuştur.

● İmparatorluğun ilk büyük başşehri olan Bursa, Yıldırım'ın büyük yapılarıyla başlayan ve Onbeşinci yüzyılın birinci yarısında Birinci Mehmed'in Yeşil Camisi ile en tanınmış örneğini veren Erken Osmanlı üslûbunun merkezidir. Bu çağda mimarî, bütün diğer sanatları oluşturan bir odak, sanat eyleminin gövdesi sayılabilir. Gerçekten de büyük yapılarla beraber, taş ve tahta oymacılığı, seramik, alçı dekorasyon, hat gibi sanatlar beraber gelişmişlerdir. Bursa Yeşil Camisi bu sentezin etkileyici bir örneğidir. Beylikten İmparatorluğa geçişin getirdiği olanakların ve etkinin, malzeme ve teknik açıdan zengin anıtsal bir üslûbun doğuşunu ne şekilde etkilediğini Bursa'da görüyor ve kısa bir süre önce, çevrenin geleneksel taş, tuğla karışık duvar tekniğinin hâkim olduğu işlevsel yapı eyleminin, mermer kaplamalı, süslü cepheli zengin mimarîye dönüşmesine ve bunun diğer sanatları teşvik etmesine Bursa yapılarında tanık oluyoruz.

● Edirne'nin politik merkez olmasıyla sanat alanında gelişme göstermesi arasında zaman farkı vardır. Balkanlardaki yayılmanın önem kazandırdığı bu şehir, Ankara savaşından sonra politik durumun aydınlığa ve kararlılığa kavuşmasıyla, yine mimarî etrafında toplanan, bir sanat çabasının yoğunlaşmasına sahne oluyor. Onbeşinci yüzyılın ilk yarısı başlarında Bursa asıl merkez olmakta ve Edirne onu taklit etmektedir. Fakat II. Murat'ın o zamana kadar alışılmamış boyutlarla [illegible] Üçşerefeli Cami, Bursa'da bütün değişik uygulamalara rağmen aşılamamış olan Ortaçağ yapı tasarılarını geçerek, Yüzyılın ikinci yarısının ve sonrasının klasik stilini haber veren bir aşamayı temsil ediyor. İstanbul'un Fethi ve orada yapılan büyük Fatih Külliyesinin varlığına rağmen Edirne, II. Beyazıt'ın büyük külli-

yesinin de gösterdiği gibi, Onbeşinci yüzyıl boyunca Osmanlı sanatının en üst düzeyinde eserlerin meydana geldiği bir ortam olmakta devam etmiş, Onaltıncı yüzyılda da bu özelliğini sürdürmüştür. Edirne Sarayı, İstanbul sarayının bir devamı olduğu ve Balkanlar İmparatorluğun politik eyleminde ağırlık merkezini teşkil ettiği sürece Edirne bir sanat merkezi olarak kalmıştır. II. Selim'in Camisi ve 17. yüzyılda IV. Mehmed'in saltanatı sırasında şehrin Sultan nezdinde kazandığı yeni itibar, Edirne'nin Türk sanatı için önemli bir merkez olarak kalması sonucunu doğurmuştur. Burada Anadoludan Rumeli'ye geçen bir geleneğin anılarını İstanbul'dan daha iyi korunmuş olarak buluyoruz. Dekoratif tuğla kubbe, anıtsal kule olarak minare, değişik cami planlaması gibi birçok özel biçimlenme alanlarında Edirne'nin Türk Sanat tarihinde kendine özgü bir yeri vardır.

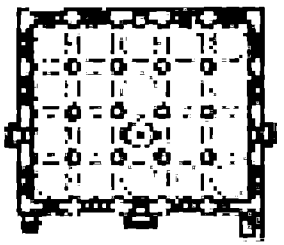
Soru 61 Ankara Savaşına kadar (1402) Osmanlı Mimarîsinin genel gelişme çizgisi nedir?

Batı Anadolu'da yavaş yavaş oluşan Türk toplum yapısının mimarî alandaki istekleri Osmanlılarda da diğer Beyliklerin topraklarında olduğundan farklı değildi. Orhan Beyin padişahlığından öteye hemen hemen bütün yapı tipleri ortaya çıkmış ve klasik Osmanlı mimarîsine götüren farklılaşma, Ondördüncü yüzyılın birinci yarısından itibaren başlamıştır.

- **Camiler:** Osmanlı camilerinin en eski tarihli örnekleri, bölgesel inşaat tekniklerini kullanarak yapılan küçük tek kubbeli yapılardır. Bu camilere, özellikle Osmanlı bölgesinde 'Son Cemaat Yeri' dediğimiz bir revak eklendiğini görüyoruz. Tarihi bilinen en eski tek kubbeli caminin İznik'te Hacı Özbek Camisi olduğunu biliyoruz (1334). Tek kubbeli cami hacmini iki sütunun taşıdığı bir tonoz ve kubbe

örtüsüyle boyuna uzatarak uygulandığı İznik Yeşil Camisi bu tipin daha gelişmiş bir varyasyonudur. 1378-1391 yılları arasında Hacı Musa adında bir mimara Çandarlı Halil Paşa tarafından yaptırılan bu ilk anıtsal Osmanlı camisine sırlı tuğla minaresinin renginden dolayı Yeşil Cami adı verilmiştir. Tek kubbeli camilerde kubbe boyutlarını gittikçe daha büyütmek isteği de ortaya çıkıyor. Yıldırım Beyazıd'ın Mudurnu'da yaptırdığı caminin kubbesi 22.50 metre çapındadır. Bu erken örneklerde büyük kubbe, estetik bir aşama olarak değil, fakat strüktürel bir deneme olarak karşımıza çıkıyor.

● Osmanlı ülkesinde de, diğer Beyliklerde olduğu gibi, çok ayaklı cami tipinin anıları yaşamaktadır. Yıldırım Beyazıd'ın 1399'da Bursa'da başlattığı Ulucami, bu tipin Batı Anadolu'daki en güçlü örneğidir. Burada yapının bütün açıklıkları kubbeyle örtülmüş, fakat Onüçüncü yüzyılda geliştiğini gördüğümüz Anadolu camilerinin etkisiyle, mihrap aksı üzerindeki ikinci açıklığın üzerine bir aydınlık yapılarak altına bir havuz ve şadırvan konmuştur. Bu yapıda, kubbenin Ondördüncü yüzyıldan itibaren örtü sisteminin esasını teşkil eden tek öğe oluşunun ifadesini, biraz ilkel, fakat gerçekten çok etkili bir uygulama içinde buluyoruz. Aynı tipin daha sadeleştirilmiş bir örneği 15. yüzyıl başında bitirilen Edirne Eski Camisidir.



Bursa — Ulucami

● **Zaviyeler:** Ondördüncü yüzyılda Osmanlıların elinde gelişen ve Fetih Öncesi Türk mimarîsinin en ilginç anıtlarını kapsayan yapı tipi, zaviye ve tabhane olarak yapılmış olanlardır. Bunlar, doğal olarak, namaz kılınan yer fonksiyonunu da gördükleri için, daha sonraki çağlarda cami olarak tanınmış ve kullanılmışlardır. Erken Osmanlı Toplumunun

önemli bir fonksiyonuna tekabül eden bu yapılar hakkında bilgi Bursada bu tipin ünlü örneği olan Yeşil Cami ile ilgili olarak verilecektir (Bak. Soru: 61, 62).

● **Medreseler:** Ondördüncü yüzyılda birçok medrese yapılmış olmakla beraber, bunların büyük bir çoğunluğu yok olmuş veya harap olmuştur. Orhan Bey zamanında yapılmış olan, İznik'te Süleyman Paşa Medresesi en eski Osmanlı Medresesi olarak kabul edilir.

Medrese planlı yapıların aşağı yukarı klasik ölçülere yaklaşan örnekleri Bursa'da Yıldırım Külliyesindeki medrese ve şifahanedir. Yüzyıl sonunda inşa edilmiş olan bu yapılar açık avlulu medreselerin bir avlu etrafına dizilen hacimlerden meydana gelen şemasını izlerler. Fakat artık avlunun aksları üzerinde eyvanlar ortadan kalkmış, medresenin baş eyvanı da kubbeli bir oda haline gelmiştir.

● **Türbeler:** Anadolu künbetlerinin kubbeyle örtülü kare planlı hacimler haline dönüşmeleri 14. yüzyılda başlar. Konik külâhlar da terkedilmiş, kubbeli hacimler kiremitle örtülmüştür. Bu türbelerin içinde dört ayak üzerine oturan kubbeli, fakat yanları açık olanları da vardır. İznik'te Sarı Saltuk türbesi bunların erken örneklerinden biridir (14. yüzyıl).

● **Han ve Bedestenler:** Bursa'da Orhan Bey zamanında yapılan Emir Hanı, Yıldırım zamanında yapılan Bedesten bundan sonra yapılacak benzer yapıların genel şemasını tespit ederler.

● **Hamamlar:** İznik, Bursa, Bergama gibi şehirlerde bu erken çağın, ekseriya küçük boyutlu, etkili bir alçı mukarnas dekorla süslü kubbeleriyle karakteristik hamamlarının birçok örneği vardır. Maalesef çoğu harap durumda olan bu yapılar arasında İznik'te yüzyıl sonunda yapıldığı sanılan İsmail Bey Hamamı, Bursa'da Eski Kaplıca, Nalıncılar Hamamı, Mudurnu'da Yıldırım Hamamı gibi yapılar sayılabilir.

● Bu devirde birçok hisarlar yapıldığını biliyoruz. Bunların bugüne en iyi durumda kalmış örneklerinden biri İstanbul'u fethetmek isteyen Yıldırım'ın 1391'de Boğaziçi'nde yaptırdığı Anadoluhisarı denilen küçük kaledir.

Soru 62 Erken Osmanlı Mimarîsinin en önemli yapı tipi olan Çok - İşlevli camiler nasıl yapılardı?

Ondördüncü yüzyıl Osmanlı mimarîsi bazı yapı tiplerine öncelik vermiştir. Bunların başında çok işlevli camiler ya da Zaviye-camiler gelir. Bunlar cami oldukları kadar zaviye, tabhane ödevi gören yapılardır. Toplumun sosyal örgütleşmesini yansıtmak bakımından, Osmanlı Sultanları ile, Anadolu Fethinde ve Anadolunun Türkleşmesinde önemli rolü olan tarikatler arasındaki bağın ifadesi olarak görülebilirler.

Ortaçağ Medrese ve zaviyelerinden esinlenen planlarla karşımıza çıkan bu yapıların en eskisi Orhan Bey zamanında İznik'te ve Bursa'da inşa edilmiştir. Bursa'daki Orhan Bey Camii, Onbeşinci yüzyıl başında herhalde önemli değişikliklere uğramış olmakla beraber, ayakta kalan en eski örnek sayılabilir.

I. Murad'ın yine Bursa'da yaptırdığı ve Hüdavendigâr Camisi olarak tanınan yapı (1366-70 arasında yapılmış olabilir), eski medrese planını değişik bir tasarım içinde uygular. Burada daha çok medrese fonksiyonuna önem verilmiş, ve Selçuk kapalı medreseleri tipinde bir alt kat planı üzerine, üst katta medrese odaları yerleştirilmiştir. Caminin giriş cephesinde, başka yapılarda görülmeyen geniş bir üst kat revağı vardır. Yapının dış mimarisinin bazı dekoratif özellikleri Balkan Yarımadasındaki Ortaçağ mimarîsi ani-

larını taşır. Başka hiç bir yapıda tekrarlanmayan tasarımı ve ayrıntılarıyla bu orijinal cami-medrese, Osmanlı Mimarîsinin oluşum devresinin ilginç örneklerinden biridir.

Yıldırım Beyazıd'ın tahta çıktıktan sonra (1392) başlattığı ve medrese, şifahane, hamam, zaviye, imaret, han ve bir türbeden meydana gelen külliyenin esas yapısı olan cami, tabhane odaları olmakla beraber Cami fonksiyonunun daha çok önem kazandığını gösteriyor. Giriş katı I. Murad'ın medrese-camisine tabhane odalarının sayısı dışında, benzemektedir. Fakat burada esas eyvan tonozla değil, kubbeyle örtülmüştür. Yüksek ve çok etkili bir son cemaat revağının arkasında, giriş kısmı üzerinde iki odalı bir üst kat düzenlenmiştir.



Bursa — Yıldırım Camisi

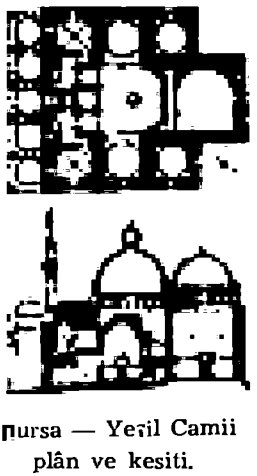
Mimarî tasarımın olgunluğu büyük boyutları, mermer kaplanmış cepheleri ve itinalı işçiliği ile Yıldırım devrinin bu en önemli yapısı, çevresindeki diğer yapılarla beraber, Beylik mimarîsinden İmparatorluk mimarîsine geçişin öncüsü sayılabilir.

Fetret devrinden sonra Çelebi Mehmed'in Yeşil Camisi, II. Murad'ın Bursa ve Edirne'deki iki camisi ve daha birçok yapı, cami, zaviye, tabhane fonksiyonunu içeren bu şemaya göre yapılmışlardır. Bununla beraber cami fonksiyonu gittikçe daha fazla önem kazanmış ve zamanla, diğer fonksiyonları karşılayacak bağımsız yapılar inşa edilmiştir.

Bursa'daki Yeşil Cami bu tipin her yönden en tam örneğidir. (bkz. Soru: 63).

Soru 63 Bursa Yeşil Camisi, bir devir üslûbu örneği olarak ne gibi niteliklere sahiptir?

Bursa'da Çelebi Sultan Mehmed'in 1419-1424 yılları arasında Hacı İvaz Paşa'ya yaptırdığı, Yeşil Cami adıyla anılan yapı, Osmanlı Mimarîsinin en ünlü ve önemli anıtlarından biridir. Muhtemelen Sultanın ayinlere katıldığı sırada kalması için düşünülen bir özel daire ile, ocaklı tabhane odaları ve kubbeyle örtülü havuzlu bir orta sofa etrafında üç eyvandan meydana gelen bu yapıda Onüçüncü yüzyıl Anadolu medreselerinde beşik tonozla örtülü olarak gördüğümüz eyvanlar, Yıldırım Camiinde uygulandığı gibi, kubbe ile örtülmüştür. Örtünün hâkim elemanı olarak kubbe kullanılması, iç ve dış mimarîye, kubbenin strüktürel ve geometrik özelliklerine bağlı olarak, değişik bir karakter kazandırmış, orta hacmin etrafındaki eyvan alanları kare alanlar haline gelmiş ve yapıya kare üzerine oturan kubbeli hacimlerden meydana gelen bir düzen hâkim olmuştur. Yıldırım Camisinde erişilen bu esas mekân şemasına, burada diğer fonksiyonlara hizmet eden bölümlerin de eklenmesiyle Yeşil Cami, çeşitli fonksiyonları karşılayan çok maksatlı yapıların en karmaşık uygulaması sayılabilir.



Bursa — Yeşil Camii plân ve kesiti.

Yapı, bu özelliklerinin yanısıra, Bursa'daki Erken İmparatorluk üslûbunun, sanat alanında ulaştığı üstün teknik düzeyin örneklerini de vermektedir. Yarım kalmış mermer kaplı giriş cephesinin büyük Taçkapısında henüz geçen yüzyılların anısını unutmamış, fakat dinamik desenli bir rumî

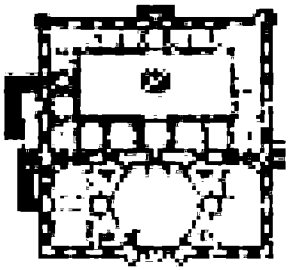
dekorasyon vardır. Motifleri ve tekniğiyle Timurlu seramiğinin paralelinde sayılması gereken çini duvar kaplamaları ve çini mozayikle kaplanmış mihrap, Anadolu seramik atölyelerinin çini tekniği açısından İran'a eriştiğini göstermektedir. Bu uygulamalar, Yeşil Camide somutlaşmış olan Onbeşinci yüzyıl başı sanat sentezinin genel eğilimlerine ve teknik seviyesine tanıklık ederler.

● Onbeşinci yüzyıl başında Osmanlı Mimarîsi, Onüçüncü yüzyılın mimarî şemalarını hatırlayarak, fakat gelişen toplumsal ve ekonomik verilerin olanakları içinde, onları zenginleştirerek meydana gelmektedir. Dekoratif görüntü henüz Doğu ülkelerinin sanatlarıyle akrabadır. Teknik alanda olduğu gibi, biçim alanında da İslâm dünyasıyla sıkı bir ilişkinin varlığı görülmektedir. Fakat mimarî, malzeme ve strüktürel elemanların seçimi, mermer kaplamanın ve kubbenin kullanılışında görüldüğü gibi, Anadolulaşmıştır. Yapının sadece içinin değil, fakat dışının da ele alınışı açısından, biraz daha Batılı olduğunu ileri sürebileceğimiz bir tutum görülmektedir. Eski ve yeni ögelerin bu karışımı, Yeşil Caminin ve Onbeşinci yüzyıl ilk yarısının ana özelliğidir.

Soru 64 Edirne Üçşerefeli Camisinin önemli mimarî nitelikleri nelerdir? Fetihten önceki Osmanlı Mimarîsinde nasıl bir aşamayı temsil eder?

Balkan ülkelerinde sağlamca yerleşen Osmanlı Devletinin başkenti Edirne'de 1438-1447 yılları arasında II. Murat tarafından yaptırılan Üçşerefeli Camisi gelecek yüzyılların büyük sultan camilerinin bir prototipidir. Cami, eski Ulucamilerin anıları içinde tasarlanmıştır. Geriye doğru gidildiği zaman benzer bir cami tasarısını 1374 tarihli Manisa Ulucamisinde görmek kabil olmaktadır. Manisa Ulucamisinin,

mihrap önündeki büyük kubbesi, ve onu çevreleyen sütunlu yan hacimleriyle Doğu Anadolu'daki daha eski Ulucami ipierine, özellikle Silvan'da görülen cami tipine dayanıyor. Daha önce belirttiğimiz gibi, bu yapılar çok sütunlu Arap camileri ile mihrap önünde büyük kubbeli bir maksure hacmini birleştiren ve daha çok İran'da ve Türkistan'da gelişen cami tipinin karışımıdır. Üçşerefeli'de bu eski şema sadece bir orta kubbe ile ikişer yan kubbenin örttüğü ve hacim içinde sadece iki taşıyıcı ayağı bulunan basit bir biçime sokulmuştur. Böylece iç mekânına sadece merkezî bir kubbenin egemen olduğu büyük Osmanlı Cami geleneğinin ilk aşamasına ulaşılmıştır. Bu adımın bilinçli olarak atıldığı, orta kubbenin teknik bakımdan zor sayılabilecek bir büyüklükte (24 metre) yapılmasından anlaşılmaktadır. Yapının diğer özelliği, Osmanlı Çağı mimarîsinde ilk revaklı iç avlulu cami olmasıdır. Aynı şekilde avlusunun dört köşesine dört büyük minare koyarak, minareyi cami kompozisyonunun organik bir parçası haline sokma çabasını da ilk önce burada görüyoruz. Bütün bu denemelerin henüz tam olmamış bir tarafı vardır. Büyük kubbenin ikisi serbest altıgen bir ayak sistemine oturtulması önemli bir yenilik olmakla beraber, yan hacimlerle orta hacim arasında, bu şemanın kullanılmasından dolayı ortaya çıkan bazı örtü sorunları tam çözülememiştir.



Edirne — Üçşerefeli planı.

Yapı kütlesi altta bir basit bir dikdörtgen prizma teşkil etmekte, kubbeler onun üzerinde organik bir bağlantı sağlanmadan oturmaktadır. Avlunun camiye bitişik son cemaat mahalli revakları ile diğer kenarlarındaki revakların ilişkileri henüz dengelenmemiştir. Minareler birbirlerinden

farklı ve cami kütlesiyle ölçü bakımından anlaşmaları düşünülmemiş, büyük kule yapılardır. Bunlara rağmen, ayrıntıları henüz çözülememiş bütün bu yenilikler, büyük bir gelişmenin başladığını haber vermektedir.

Bu verileriyle Üçşerefeli Camisi, yeni Osmanlı sentezi ile, henüz geriye bağlı anılar arasında en önemli geçit yapısı olmaktadır.

Soru 65 Osmanlı Çini Sanatı Fetihten önce, nasıl gelişiyor? Ve başlıca özellikleri nedir?

İstanbul'un Fethinden önce Çinicilik, genellikle, On-üçüncü yüzyıl geleneğini devam ettirmiştir. Ondördüncü yüzyıl çini kaplama örneği yoktur. Sadece İznik Yeşilcami minaresinde (1392) sırlı tuğla ve mozayik çini karışımı basit geometrik bir süsleme görülmektedir. O çağın önemli yapılarında çini dekorasyonunun genelleşmediği anlaşılıyor. Buna karşılık Ankara savaşından biraz sonra Çelebi Sultan Mehmed'in Yeşil Cami külliyesinde, büyük ölçüde çini kaplama kullanılmıştır. Yeşil Camide firuze renkli sırlı çinilerle kaplanan yüzeylerin yanısıra, özellikle çini mozayik, renkli ve sırüstü teknikleriyle yapılmış, yazı şeritleri, mukarnas frizi, ve bitkisel arabeskle süslü olan mihrap önemli bir uygulamadır. Külliyenin türbesi (Yeşil Türbe) dışardan sırlı tuğla ile ve içerde firuze renkli çinilerle kaplanmıştır. Her iki yapıda da yeşil ve mavi tonlar hâkimdir. Bu süsleme yapının içinde dekoratif ayrıntılardan ayrı olarak, büyük renkli yüzeyleriyle etkili olur. Mimarînin genel hatlarına uyar.

Bu erken çağın Bursa ve Edirne'deki yapılarını süsleyen çini dekorasyon örneklerinin içinde özellikle iki tanesini daha belirtmek gerekir: Bunlardan biri, Türkiye'deki en büyük ve en güzel Çini mihraplardan biri olan, Edirne Muradiye Camii mihrabı ve dekorasyonu; diğeri, Bursa Muradiye

Camisindeki duvar çinileridir. Edirne Muradiye'sinde sırüstü ve renkli sır teknikleriyle Yeşilcami mihrabının bir benzeri yapılmıştır. Fakat asıl ilginç olan süsleme ögeleri, sıraltı tekniği ile yapılmış olan altıgen ve üçgen mavi-beyaz çinili duvar kaplamalarıdır. Bunlar, çok zengin çiçek motifleriyle süslenmiştir. Desen itibariyle daha sonraki Osmanlı çinilerinden ayrılırlar. Mavi-beyaz rengin bu şekilde kullanılışının Uzakdoğu ya da Türkistan kaynaklı olduğu düşünülmektedir.

Genellikle bütün Onbeşinci yüzyıl boyunca Semerkant, Herat gibi Timurlu merkezleriyle ilişkinin kültür alanında oldukça sıkı olduğunu, ve çini sanatında bu bölge etkisinin az olmadığı kabul edilebilir. Nitekim İstanbul'un Fethinden sonra yapılan Çinili Köşk (1472) çini tekniğinde henüz Doğu etkilerinin varlığını gösterir. Firuze, sarı, beyaz, siyah sırlı tuğla ile kaplanmıştır. Yazı bandları, eğri yüzeyler ise mavi, firuze ve beyazın hakim olduğu renkler ve bitkisel motiflerle süslenmiştir.

Osmanlı çiniciliğinin bu ilk devresi çini mozayik, tek renkli mavi veya firuze çiniler gibi birçok özgül öğenin ortadan yok olmasıyla sona erer. Bu sırada yeni bir çini üretme merkezinin yavaş yavaş birinci plana geçtiğini ve daha gelişmiş bir sıraltı tekniği ile, Doğulu çini geleneğini piyasadan uzaklaştırdığını görüyoruz. Bu yeni merkez İznik'tir.

Yedinci Bölüm

OSMANLI SANATININ KLÂSİK ÇÀĞI

A. İSTANBUL VE TÜRK SANÀTI

Soru 66 : İstanbul'un fethinin Osmanlı Sanatı üzerinde ne gibi bir etkisi olmuştur? İstanbul'un Türk sanatında yeri nedir?

Anadolu'daki Türk Kültürü Onbeşinci yüzyıla kadar birçok yönleriyle Anadolu toplumunun yapısına, Anadolu'nun yerli geleneklerinin etkisine ve ülkenin jeopolotik durumuna bağlı olan bir değişiklik göstermekle beraber, kökleriyle Doğunun Türk ve İslâm kültürünün bir devamı idi. Selçuk ve diğer Anadolu devletlerinin egemen sınıfları Ortaasya ve özellikle İran'ın büyük politik merkezlerini, kültür ve idare alanlarında kopya ediyorlardı. Saraya bağlı sanat İran'ı izliyordu. Politik koşullar Osmanlı devletinin kaderini Avrupa topraklarında bir cihada yöneltmiş olmakla beraber Osmanlılar da Doğunun devamı olduklarını hissediyorlardı. İran'da Moğolların egemen olmaları, Batı Anadolu'daki Türk Beyliklerinin Batıya bakmalarının ve yerli koşullarla daha sıkı kaynaşmalarının başlangıcı sayılabilir. Yine de İkinci Mu-

rat zamanında, Tuna nehri Osmanlı devletinin sınırı olduğu zamanda bile, Osmanlı edebiyatı ve sanatı için örnek, Doğu İslâm kültürleri idi.

İstanbul'un alınmasından sonra Osmanlı devleti, Doğu Roma'nın halefi olan yeni bir İmparatorluk bilincine varmıştır. Fatih'in söz ve davranışlarında böyle bir bilinçlenmenin ifadesi vardır. Bundan böyle Osmanlılar için örnek sadece kendileridir. Fatih, Akdeniz'in çevresindeki toplumların durumlarını inceler, sanatkârlarını çağırır; bir Batılı kral gibi portrelerini yaptırır. Resim alanındaki yenilikler bütün alanlarda görülür. İranlı anıları unutmuş görünen bir çini sanatı Onbeşinci yüzyıl sonunda İznik atölyelerinde ortaya çıkar. Diğer sanatlara göre daha çok yerel kanunlara uyan mimarî, Ondördüncü yüzyıldan itibaren gösterdiği gelişmeyi, Ayasofya'nın Fatihler üzerinde yaptığı güçlü etkiden sonra büsbütün hızlandırır. Tursun Beg tarihinde «Ey Sufî, eğer Cenneti arıyorsan, o Ayasofyadadır» diyerek bu etkiyi dile getirir. İstanbul'un alınmasından kısa bir süre sonra yapılan Fatih külliyesi ve onu Edirne'de izleyen Beyazıt külliyesi gibi büyük kompleksler, mimarî kompozisyon fikrine, Anadolu'da mevcut olmayan yeni boyutların girdiğini gösterir.

Bu çağdan sonra Osmanlı devleti artık Doğunun bir ucu değildir. İmparatorluk, Yavuz'un Doğuya yönelmesi, Akdeniz çevresinin Mısır'ın fethiyle bir ölçüde Osmanlıların eline geçmesi, Hilâfetin İstanbul'a getirilmesiyle iki ucu keskin bir kılıç olur. Akdeniz çevresinde gelişen İmparatorluklar dizisine bir yenisi katılmıştır. Bundan böyle Türk sanatında görülecek gelişmelerin asıl kaynağı, yeni başkent olacak, Doğunun ya da Batının değil, saray çevresinde gelişen eğilimlerin etkisi sanatın rotasını tesbit edecektir.

İstanbul'un rolü, 15. yüzyılın ikinci yarısından öteye, Konstantinopolis'in Bizans çağındaki rolüne benzer. Osmanlı sanatı, tek merkezli bir sanattır. Etkisinin uzanabildiği yere kadar her yerde sanat üretimi başkentin ortaya koy-

duklarının derece derece yankısından, yorumundan ya da kopyasından ibarettir. Örneğin Osmanlı çağının Balkanlarda, Anadolu'da meydana getirdiği biçimler, başkentin üslûbunu sürdürür. Ancak uzak gelenekleri kuvvetle hisseden merkezlerde, örneğin Memlûk sanatı anılarının kuvvetle yaşadığı Mısır'da, bunun istisnaları görülür. Onaltıncı yüzyıldan itibaren ortaya çıkan Hassa Mimarları, mimarlık alanında, İmparatorluğun her tarafına İstanbul'un kurallarını götürmüştür.

Sarayın her alanda kendi atölyeleri vardır. Hassa mimarlarından başka, doğramacılar, nakkaşlar, çömlekçiler, terziler, müzisyenler, hattatlar gibi sanatkârlar hepsi sarayda ya da saray çevresindeki büyük atölyelerinde, Mimarbaşı, Terzibaşı, Doğramacıbaşı, Hattatbaşı gibi büyük memurların idaresinde, sayıları yüzleri bulan kalabalıklar halinde tek yönlü bir sanat üretimi için çalışırlar. En büyük tüketici, en büyük kalite isteyici olan saray, İmparatorluk çapında büyük sanatın yönünü tesbit etmiştir. Ve bütün bunlar İstanbul'da oluşur. Şair Nabi 17. yüzyılda bu durumu şöyle dile getiriyordu:

Nakş ü tasvîr hutût u tezhib
Hep Stanbulda bulur zînet ü zib
Ne kadar var ise aksâm-ı hüner
Hep Stanbulda bulur revnak-ı fer.

B. DİNÎ MİMARÎ

Soru 67 Onbeşinci yüzyılın ikinci yarısında anıtsal dinî mimarînin gelişme yolu nedir?

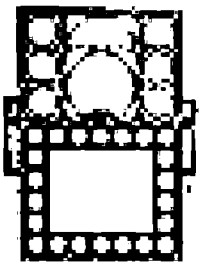
Daha Onbeşinci yüzyılda Osmanlı mimarîsi, bir kubbe mimarîsi olmuştu. Bunun sonucu olarak, eski çoksütunlu Ulucami tipi terkedilmiş, ya da Üç şerefeli gibi bir sonuca ulaşmışlardı. Zaviye-camiler ortaya çıkmış, bunlar da Onbeşinci Yüzyılda gelişerek, sadece ibadet işlevi gören bir yeni cami tipini meydana getirmişlerdi. Bu arada tek kubbeli mescitler de yapılmakta devam ediyordu. Yine İstanbul'un fethinden önce Osmanlı çağının medrese ve türbe, han gibi belli başlı yapı tipleri gelişmişti. Bu açıdan İstanbul Türklerin eline geçtiği zaman Osmanlı mimarîsi daha ileri bir düzeye ulaşacak bütün öğelere sahip bulunuyordu.

Fetihten sonra I. Selim'in ölümüne kadar Bursa ve Edirne'de gördüğümüz tipler, az değişikliklerle, yapılmakta devam etmiştir. İstanbul'da Mahmut Paşa (1463), Murat Paşa (1470), Rumî Mehmet Paşa (1471) ve Yüzyıl sonunda yapılan Atik Ali Paşa (1497) camileri Zaviyeli Cami tipinin varyasyonlarıdır. Bunlardan Mahmut Paşa Camisinde, cami hacmine ek olarak, medrese hücreleri, diğerlerinde, tabhane olarak kullanılan odalar bulunur. Bu yapıların bazılarında şimdiye kadar bulunmayan bazı özellikler ortaya çıkar: Örneğin, Rumî Mehmet Paşa Camisinde orta hacim iki kubbe yerine mihrap tarafından bir yarım kubbe olan bir yeni örtü şeması ile örtülmüştür.

Devrin daha büyük yapıları tek kubbeli olarak mey-

dana getirilmişlerdir. Edirne'de Beyazıt camisi, İstanbul'da Davutpaşa camisi, hatta Onaltıncı yüzyılda Kanunî'nin tamamlattığı Sultan Selim camisi tek kubbeli yapılardır. Bu yapıların mimarîsinde Fetihten önceki mimarînin, masif az delikli, henüz incelmemiş karakteri sürdürülmüştür.

● Fatih'in eski Aziz Havariyun kilisesinin yerine yaptırdığı Fatih camisi ve külliyesi ile Büyük Sultan camileri (Selâtin camileri) dizisi başlar. Gerçekte Fatih Camisi şimdiye kadar gördüğümüz gelişmenin devamından ibarettir. Taşıyıcı sistemi değişik olmakla beraber, Zaviyeli-Cami şemasından ayrılan tarafı, mihrap önündeki kubbenin yarım kubbeye indirgenmesi olmuştur. Bu şemanın hem Üçşerefelinin ve çok fonksiyonlu Bursa tipi camilerin bir sentezi olduğu kabul edilebilir. Bununla beraber bu varyasyonun İstanbul'da ortaya çıkmasının nedeni, Türk camisinin bundan sonraki gelişmesini bir üçüncü bileşen olarak etkileyecek olan Ayasofya'dır. Ayasofya'nın orta kubbesinin yanının kubbelerle desteklenmesi, Türk mimarlarını ayrı düzeni kullanmaya sevketmiş olmalıdır. Bu ilk Fatih Camisi Onsekizinci yüzyılda yıkılmış ve yerine bugünkü yapılmış olduğu için mimarîsinin diğer özellikleri hakkında fazla bir şey söylemek kabil değildir. Fakat çevresinde yapılan büyük külliye (Bak. Külliyeler, Soru: 71) Bursa ve Edirne üslûbunun sürdüğünü göstermektedir.



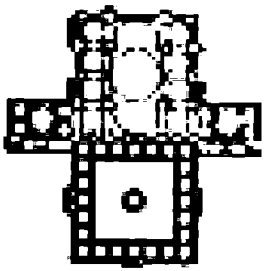
İstanbul — Eski Fatih Camisi planı

Soru 68 Onaltıncı Yüzyılın Beyazıt, Şehzade, Süleymaniye gibi büyük sultan camilerinin gelişme çizgisi nedir?

Onaltıncı yüzyılda İstanbul'un büyük sultan camileri

Beyazıt, Şehzade ve Süleymaniye'dir. Kanunî zamanında tamamlanan Sultan Selim Camisi, büyük açıklıklı, tek kubbeli camiler geleneğini sürdüren ve mimarî tasarıma yenilik getirmeyen bir yapıydı.

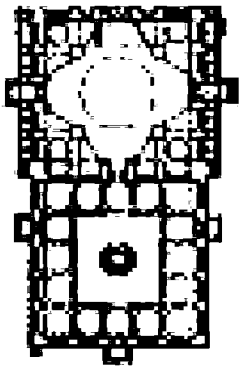
● Yeni gelişme, Eski Fatih şemasının bir adım daha ileri götürülerek çift yarım kubbeli hale getirildiği Beyazıt Camisinde ortaya çıkar. Bu şemanın uygulanmasında Ayasofya etkisi olduğu kabul edilebilir. Şüphesiz bu etki, Batılıların uzun zaman, safça bir şovenlikle ısrar ettikleri gibi, Ayasofya'nın kopya edilmesi anlamına gelmemektedir. Burada Ayasofya'nın ilhamı, Fatih'te olduğu gibi, yarım kubbe kullanılması şeklinde, daha çok örtü sistemini ilgilendiren bir biçimsel kullanılışı teşvik etmek olmuştur.



İstanbul — Beyazıt Camisi planı.

Gerçekte onaltı metre çapında kubbesiyle Beyazıt camisi, Fatih ve daha önceki Üçşerefeli camilerden çok daha iddiasızdı. Mimarın karşısında komplike bir örtü sistemini gerçekleştirecek bir zorunluluk yoktu. Bütün yapının, kubbenin örttüğü orta hacmin 1/4'ünü bir birim olarak alan bir modül sistemine göre yapılması, caminın yanına, Edirne Beyazıt külliyesindeki gibi, iki tabhane yerleştirilmesi, dış mimarîde alt yapının kübik karakterinin değişmeden kalması ve diğer bütün ayrıntılarıyla Beyazıt Camisi acele etmeyen bir anıtsal gelişmenin doğal bir halkası olduğunu göstermektedir. Mimar Yakub şah bin Sultan Şah'ın yaptığı cami, Osmanlı mimarîsinin en güzel avlularından birine sahiptir.

● Sinan Mimarbaşı olduktan kısa bir süre sonra Kanunî kendisinden genç yaşta ölen oğlu Şehzade Mehmed'e bir cami yapmasını istemiştir. 1544-1548'de yapılan Şehzade Camisi, İstanbul'da merkezî planlı ibadet salonunu ilk ger-

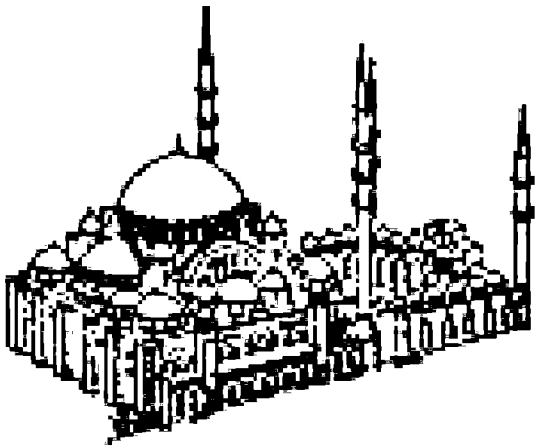


İstanbul — Şehzade Camisi

çekleştiren yapıdır. Burada orta kubbe dört tarafından yarım kubbelerle desteklenmiş, köşelere dört küçük kubbe yerleştirilmiştir. Bizans mimarîsinde bir küçük mikrokozmos olarak varolan, İslâm Sanatında eski İran ateşgedelerinin anısını bazı yapılarda devam ettiren beş kubbeli sembolik şema bu sefer Osmanlı camisinde karşımıza çıkmaktadır. Burada küçük Bizans kiliselerinden tamamen farklı olarak, kubbe beşik tonozlarla değil, orta kubbe ile bir bütün meydana getiren yarım kubbelerle desteklenmektedir. Sinan Şehzade Camisinin dış mimarîsinde de daha önce görülmeyen bir eleman kullanmış, yan cephelere, giriş hizasında, revaklar koyarak Beyazıt'ta görülen ağır kütle etkisini yumuşatmıştır. Kubbe etkilerini karşılayan ağırlık kulelerinin plastik karakteri, dekoratif minareleri, etkili proporsiyonlarıyla yeni bir deneme olmasına rağmen, Şehzade Osmanlı Mimarîsinin en güzel yapılarından biridir. Caminin çevresinde, medrese, imaret, tabhane ve türbelerden meydana gelen bir külliyesi vardır.

● Mimarlık tarihimizde belki de Kanunî ile beraber düşünüldüğü için en ünlü yapılardan biri olan Süleymaniye, Sinan'ın bilinçli olarak, Beyazıt'taki (Orta kubbe + iki yarım kubbe)li şemasını bir daha denediği camilerdendir. Yan hacimler üzerinde, Şehzadenin yarım kubbeleri yerine ortada köşe kubbeleri büyüklüğünde bir orta kubbe ve iki küçük kubbeden meydana gelen bir örtü düzeni vardır. Süleymaniye'de büyük bir mimarın etkili bir iç mekân yaratma endişesi ön plandadır. Şehzade daha gelişmiş bir mimarî şema olmasına rağmen, orta kubbesinin boyutlariyle, Aya-

sofya'nın iç mekânının etkilerine yaklaşan bir nitelikte değildi. Sinan ölçü itibariyle Ayasofya'ya yaklaşan Süleymaniye'de, kendi çağının tekniğini ve sözlüğünü kullanarak aynı güçlü iç mekân etkisini yaratmıştır. Bu büyük camide o çağın en ünlü sanatkârları çalışmışlardır: Bunların arasında Hattat Hasan Çelebi'yi, renkli pencereleri yapan 'sarhoş' lâkabı ile anılan İbrahim'i tanıyoruz. O sırada oldukça gelişmiş olan çini dekorasyon Süleymaniye'de mütevazi ölçü-

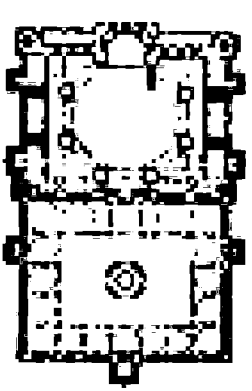


İstanbul — Süleymaniye

lerde kullanılmıştır. Süleymaniye, özellikle Halic'e ve İstanbul'a hâkim olan piramidal silueti, Şehzadeden daha ayrıntılı ve gelişmiş dış cephe düzeni ve daha önemli olarak, Osmanlı tarihinin en büyük külliyesinin merkezini teşkil etmesi açısından, Sinan'ın deyimiyle, kendisinin ve Osmanlı mimarîsinin ustalık çağını temsil eder. Cami ve külliyesi 1550-1557 yılları arasında yapılmıştır. (Külliye için, bkz: Soru: 71).

Soru 69 Onaltıncı Yüzyıl Osmanlı Mimarîsini taçlandıran Selimiye, kubbe örtülü anıtsal yapı tarihinde nasıl bir aşamayı temsil eder?

Osmanlı dinî mimarîsi kubbeyi iç ve dış mimarinin tek öğesi olarak kullanma eğilimini bütün gelişmesi boyunca göstermiştir. Onaltıncı yüzyılda Sinan ve yardımcılarının, inşa ettikleri küçüklü büyüklü bütün camilerde bunu görüyoruz. Büyük bir yapının iç ve dış mimarîsini büyük bir kubbenin tek başına hâkim olduğu bir kompozisyon olarak gerçekleştirmenin mimarlık tarihindeki örnekleri çok fazla değildir. Batıda Roma çağının Panteon'u, bu yolda yapılan denemelerin teknik bakımdan ilkel, fakat boyut bakımından daha sonra da geçilmemiş bir örneğidir. İslâm ülkelerinde kubbeli büyük yapı çok olmakla beraber, bunlar, daha çok dış mimarîleri ön planda düşünülmüş, mezar yapılarıdır. Erken Hıristiyan çağının önemli fakat tasarı bakımından tam gelişmemiş örneklerinden sonra, ne İslâm ne de Hıristiyan geleneğinde, tek kubbenin hâkim olduğu yapı, Selimiye'nin ulaştığı boyutlara ve saflığa varamamıştır. Bu açıdan 1569-1575 yılları arasında Sinan'ın, il. Selim için Edirne'de yaptığı cami, Osmanlı mimarîsinin olduğu kadar, kubbeli yapı



Edirne — Selimiye planı

bir metre genişliğindedir. Bu büyüklükte bir kubbenin yüklerinin toprağa iletilmesi güç bir teknik sorundur. Bunu, kubbenin caminin iç ve dış kompozisyonundaki egemenliğini bozmadan çözmek gerekiyor[illegible] de vardığı en yüksek aşama sayılabilir.

Selimiye kubbesi ortalama otuz[illegible]du. Bir sorunun çözümünde Sinan'ın İstanbul'da bundan önce denediği yapı şemalarının büyük bir faydası olduğu anlaşılmaktadır. Nite-

kim Sinan, İstanbul'daki camilerde denediği kare bir tabana oturan kubbe sistemini burada terkederek, Rüstempaşa gibi camilerde uyguladığı sekiz ayaklı şemayı kullanmıştır. Kubbeyi taşıyan ayakların sayısı sekize çıkınca, boyutları daha küçük, daha narin olabiliyordu. Ayrıca bütün dört ayaklı yapılarda kubbenin tabanı ile kare taban arasında ortaya çıkan büyük küresel-bingiler burada daha küçülüyordu. Ayaklar arasındaki mesafeler azalıyor, yarım kubbeler ortadan kalkıyor, böylece yapının içinde, diğer büyük camilerde gördüğümüz, kubbenin boyutlarıyla boy ölçüşen yapı elemanları, burada ikinci planda kalıyordu. Kubbeyi sekizayak boyunca destekleyen büyük payanda sistemi de, yarısı yapının içinde, yarısı dışında bırakılarak, yine kubbeyle boy ölçüşecek boyutlarda olmaktan uzaklaştırılmıştı. Yapının bu payandalar arasında kalan bölümlerinde camiyi üç taraftan çeviren revaklar yerleştirilmişti. Kuzey tarafında ise geleneksel avlu bulunuyordu. Büyük bir ustalıkla tasarlanan bu şema içerden ve dışardan aynı güçte ifade edilmiş, yapının tek merkezliliği dört köşeye konan minarelerle daha da güçlendirilmiştir. Bu mutlak simetri içinde, revakların, pencerelerin yerleştirilmesinde de, bütün Osmanlı camilerinde bulunmayan bir mükemmellik vardır. Bir bakıma Selimiye, kubbe mimarîsinin en ilkel şekli olan tonoz-bingili kubbenin, geometrik tasarısının saflığı bozulmadan, anıtsal ölçüye geçişidir.

Selimiye camisi, diğer büyük Sultan yapıları gibi büyük bir külliyenin merkezi değildir. Kıble tarafından simetrik olarak Dar-ül-Kurra ve Dar-ülHadis medreseleri yerleştirilmiş ve bir dış harem duvarı ile çevrilmiştir. Dış avlunun köşesinde bir de İlkokul (Dar-üs-Sübyan) vardır. Dış avlunun batı kenarı boyunca uzanan Arasta (Çarşı) III. Murad devrinde Sinan'dan sonra Mimarbaşı olan Davut Ağa tarafından yapılmıştır.



Selimiye.

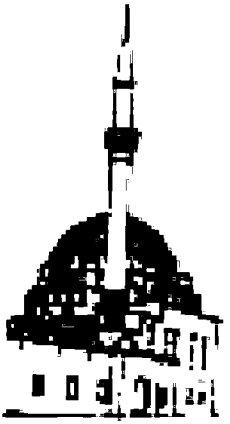
Caminin içinde mihrap duvarlarında ve doğu yönündeki galerilerde bulunan Hünkâr Mahfilinde o sırada en yüksek teknik düzeye ulaşmış çini sanatının, güzel örnekleri vardır. Binanın iç ve dış mimarîsinde parmaklıklarda, pencere şebekelerinde, sütun başlıklarında aynı kalitede bir taş işçiliği görülür. Yapının dış mimarîsi minarelerin kaideleri hizasına kadar, bir saray cephesi gibi zengin ve o ölçüde etkili bir kompozisyonla tasarlanmıştır.

Arkadaşı şair Sai'nin onun ağzından kaleme aldığı Tezkiret-ül Ebniye'de Sinan, Selimiye'de Ayasofya kubbesini geçecek bir teknik üstünlük iddiasında olduğunu ifade eder. Bu taş yapı tekniğine hâkim olma isteğinin kanıtlarını sadece kubbenin büyük boyutlarında değil, yapının ayrıntılarında da buluruz: örneğin, minarelerin iki tanesinde, bir-

birlerinden bağımsız olarak şerefelere çıkan üç ayrı merdiven, o günden bugüne, halk topluluklarının büyük mimarı hayranlıkla anmalarına vesile olan küçük bir geometri uygulamasıdır.

Soru 70 Onaltıncı Yüzyılda küçük camiler ve diğer yapı tipleri nasıl gelişiyor?

● Osmanlı mimarîsinin en önemli özelliği olarak tanımladığımız kubbeli iç mekân gelişmesi sadece büyük selâtin camilerde değil, fakat daha küçük dinî yapılarda da mimarlar için araştırma konusu olmuştur. 16. yüzyılda büyük bir çoğunluğu Sinan'ın olan camiler, mimarların bu endişesini gösterir. Genellikle bu camiler kubbelerini taşıyan ayak sayısına göre sınıflandırılırlar. Sinan, İstanbul'da üçşerefeli planını tekrarlayarak inşa ettiği Sinanpaşa Camisi (1555) ile altıgen şemalı camiler serisini açmış ve Topkapı'da Ahmet Paşa (1551), Sokullu Mehmet Paşa (1572) ve Üsküdar'da Eski Valide (1583) camileriyle altı —ayağa oturan— kubbe geometrisini değerlendirmiştir. Sekizgen ayak sistemini de Rüstempaşa (1561), Azapkapı (1577) gibi camilerde ve Edirne Selimiyesinde denemiştir. Onaltıncı yüzyılda İstanbul'da yapılan birçok camide —bunların içinde 1585 tarihli Nişancı Mehmet Paşa Camisi özellikle ilgi çekicidir— uygulanan bu şema, kübik bir alt yapının üzerine tonoz bingiler aracılığıyla bir kubbe örtmek şeklinde, Asya'nın yakın uzak her köşesinde karşımıza çıkan en eski kubbeli yapının anılarının ölmediğini göstermektedir.

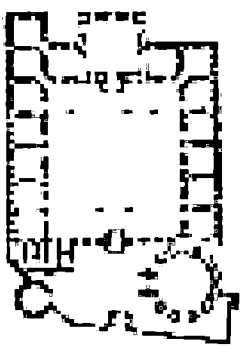


Nişanca Camisi
İstanbul —

Onaltıncı yüzyıl mimarları, kubbeli yapının bütün olanaklarını, hemen hemen bütün varyasyonlarıyla, çoğu kez etkili bir dış mimarî plastiği içinde geliştirmişlerdir. Özellikle Sinan'ın boyut itibariyle iddiasız bazı camileri, örneğin İstanbul'da Edirnekapı'da Mihrimah Sultan Camisi (16. Yüzyıl ortası) ve Lüleburgaz'da Sokullu Camisi dış mimarî biçimlenmenin güçlü örnekleridir.

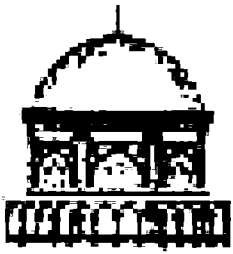
Camilerde ister dört ayaklı, ister altı ayaklı, isterse sekiz ayaklı şemalar denenmiş olsun, alt yapının fonksiyonel dört köşeliğinden vazgeçilmez. Ve anıtsal mimarînin karakteri alt yapının bu değişmez sadeliği ile, her seferinde değişik, fakat yine de orta kubbeye tabi örtü sistemi arasındaki biçimsel ilişkiden doğar.

● **Medreseler** — Medreseler ve medrese planını kullanan başka fonksiyonlu yapılar, çokluk, 14. yüzyılda tespit edilmiş genel şemalar içinde inşa edilmişlerdir. Bunlarda açık avlulu Selçuk medreselerinin başlıca elemanları revaklı avlular ve esas eyvanın yerini alan büyük kubbeli oda vardır. Fakat, planları bazan Merzifon'daki Fatih medresesi gibi haçvarî veya Amasya Büyük Ağa medresesi (1488) gibi poligonal olabilir. Arazinin durumuna uyarak, Süleymaniye külliyesinin Salis ve Rabi medreseleri gibi kademeli ilginç biçimlere girerler. Bununla beraber medrese ve benzer yapılar Osmanlı Camisi gibi, İslâm mimarîsinin ortak esprisinden fazla uzaklaşmamışlardır



Gazanfer Ağa Medresesi (1599)

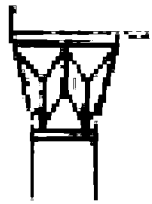
● **Türbeler:** Osmanlılarda türbeler kare veya poligonal planlı kubbeli basit yapılardır. Bazan bir giriş çıkıntısı ya da revak türbeye eklenir. Plan bakımından Ortaçağ tür-



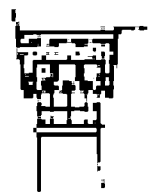
İstanbul — Kanunî Türbesi

belerinden pek farklı olmamakla beraber, yüksekliğine gelişmiş kütlelerin yerini, Onaltıncı yüzyılın ikinci yarısında Ayasofya'nın yanına inşa edilen II. Selim, III. Murat ve III. Mehmed'in türbelerinde görüldüğü gibi, daha çok camilere benzeyen bir kütle almıştır. Bu gelişme Onbeşinci yüzyıldan itibaren yavaş yavaş oluşur. Sinan'ın Şehzade Mehmet için 1548'de yaptığı türbe, ya da Hüsrev Paşa türbesi (1542) gibi yapılar hâlâ kulesel mezar geleneğinin unutulmadığını gösterir. Fakat Kanunî'nin türbesinde (1557), çevresi revaklı, içerisinde sütunlar bulunan ve kökü Roma mimari örneklerine kadar uzatılabilecek bir Akdenizli şema kullanılmıştır.

● Cami ve diğer yapılarda Osmanlı mimarîsi homojen bir karakter gösterir. Onbeşinci yüzyıldan sonra taş hemen hemen tek yapı malzemesidir. Gösterişsiz silmeler, alt katlarda düz, üstte kemerli pencereler, daima kubbe olan örtü, az girintili ve en çok bir kaç sıra mukarnas ile süslenmiş taçkapılar, etki gücünü mimarî kompozisyonun bütünlüğünden alan, kütlesel, sade bir mimarî üslûp yaratmıştır. Küp, prizma, küre ve silindir gibi, basit bir geometrik sözlük kullanan bu mimarî, fonksiyon gerektirdiği zaman, biçim endişelerini ikinci plana atan pragmatik bir niteliktedir. Osmanlı mimarîsi Ortaçağ-Türk mimarîsinin taş oyma, çini mozayik gibi dekoratif tekniklerini yapıların dışında kullanmaktan, Onbeşinci



Baklavalı başlık



Makarnaslı başlık

yüzyıldan sonra, vazgeçmiştir. Buna karşılık, çini kaplama, boyalı dekorasyon, renkli cam, hat, ağaç işçiliği gibi sanat kollarını yapıların içini süslemek için yoğun bir şekilde kullanır. Sivri kemer, kemer taşları polikromisi, mukarnas ya da baklavalı başlık, Onsekizinci yüzyılda Rokoko motifleri ortaya çıkana kadar, bütün yapılarda dekorasyon sözlüğünün ortak motifleridir.

Soru 71 : Osmanlı Mimarîsinde Külliye nedir? Hangi nedenlerle meydana gelmiştir? Ve nasıl biçimlenmiştir?

Çeşitli fonksiyonları olan birkaç yapıdan meydana gelen mimarî kompozisyona Külliye denir. Genellikle yapılar bir cami çevresinde bir araya gelirler. Sultanların, Vezirlerin, mevki ve para sahibi olan egemen sınıf mensuplarının dinî ve ekonomik bir kaygıyla, vakıf olarak yaptırdıkları külliyeler, Osmanlılarda toplumsal hayatın odak noktalarını teşkil ederlerdi. Genellikle bütün toplum hizmetleri gören yapılar, hastahaneler, okullar, hanlar, imaretler, çeşme ve sebiller vakıf olarak yapılmış, ve birçok hallerde, bir caminin terafında teşekkül eden külliyelerin parçaları olmuştur.

Külliye, Erken İslâm toplumunda caminin gördüğü işleri gören daha gelişmiiş bir sosyal merkezdir. İlk İslâm Camisi sadece namaz kılma yeri değil, fakat toplum için önemli kararlar alınan, mahkeme ödevi gören, öğretim yapılan, hatta belki ziyaretçileri barındıran çok fonksiyonlu bir yapıydı. Halkı günde beş defa bir araya getiren namaz, öğretimin dinî karakteri, toplum hayatının başlıca eylemlerini de cami etrafına çekiyordu. Zamanla, toplum örgütleşmesi daha geliştiği zaman, değişik fonksiyonları barındırmak için farklı yapılar yapılmış, fakat bunların birbirleriyle

olan yakın ilişkileri, İslâm toplumunun dinî strüktürüne bağlı olarak, değişmemiştir. Osmanlı Çağından önce Anadolu'da en çok cami ve medreseyi veya benzeri bir yapıyı yanyana getiren ve bazan yanlarına bir hamam katılan yapı kompleksleri yapılmıştır. Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi ve yanlarında belki de onlarla beraber düşünülmüş olan hamam Kayseri'de Huant Hatun Camisi, medresesi ve hamamı, Manisa'da Ulucami ve medresesi gibi örnekler vardı. İlk Osmanlı mimarîsinde gördüğümüz gibi, Bursa ve Edirne'de ve diğer şehirlerde Cami, Zaviye, Tabhane gibi fonksiyonları olan kompleks yapı tipleri, eski İslâm Camisi geleneği ile, Osmanlı toplumunda önemli bir yeri olan tarikatlerin Tekke, Zaviye geleneğini birleştiren yapılardır.

İlk önce, İstanbul'un fethinden sonra, Fatih Sultan Mehmet, Camisinin etrafına yaptırdığı onaltı medrese, tabhane, kervansaray, darüşşifa ve türbe ile düzgün bir mimarî kompozisyon içinde bir araya getirilmiş anıtsal külliye fikrini uygulamıştır. Bunu II. Beyazıd'ın Edirne, Amasya ve İstanbul'da yaptırdığı diğer külliyeler, Kanunî'nin Sinan'a yaptırdığı Şehzade ve Süleymaniye külliyeleri izlemiştir. Onaltıncı yüzyıldan sonra Süleymaniye çapında bir yapı kompleksi bir daha yapılmamış olmakla beraber, genellikle her büyük veya orta boy caminin çevresinde muhtelif fonksiyonlu yapılar vardır. İstanbul'da mimarî kompozisyon olarak gerçekten başarılı örnekleri olan bu külliyeler içinde Üsküdar'da Eski Valide, şehir içinde Sokullu Mehmet Paşa, Gazanfer Ağa, Beşir Ağa külliyeleri gibi uygulamalar, Gebze'de Çoban Mustafa Paşa külliyesi, Lüleburgaz ve Ilgın'da Sinan'ın yaptığı külliyeler zikredilebilir.

Süleymaniye külliyesinin programı bir külliyenin fonksiyonel boyutları hakkında iyi bir fikir verebilir: Ortalama altmış dönüm yer kaplayan Süleymaniye külliyesinde cami ve arka bahçedeki Kanunî ve Hürrem Sultan türbeleriyle tür-

bedar dairesinden başka, dört ayrı derecede medrese vel, sânî, sâlis ve râbi medreseleri), bir darülhadis me sesi (hadis okulu), bir tıp medresesi ve bir bimarhane (h... tahane), bir Dar-ül Kurra (Kuran okunan yer), bir sıbyan mektebi (ilkokul), bir darüzziyafe (imaret), bir tabhane (misafirhane), bir han, bir hamam ve kütüphane ve çok sayıda dükkân bulunmaktadır.

Evliya Çelebi, çevresindeki yapılarla beraber bu külliyenin 'Bin Kubbe' örtülü olduğunu, üçbin kişinin burada hizmet ettiğini ve Süleymaniye vakfı mütevellisinin beşyüz kişi ile çalıştığını yazar. Ömer Lûtfi Barkan tarafından yayınlanan Süleymaniye İnşaat Defterinde 1553-58 yılları arasında cami yapımında 3523 ustanın çalıştığı öğrenilmektedir.

Soru 72 : Osmanlı klasik mimarîsinin büyük ustası Sinan kimdir ve nasıl yetişmiştir? Türk mimarlarının kimlikleri ve yetişmeleri hakkında bilgimiz nedir?

Osmanlı sanatında dev kimliği ile bütün bilinen sanatkârlar arasında özel bir yeri olan Sinan, Kayseri civarında yaşayan Anadolu Hıristiyanları arasından Yavuz Selim zamanında devşirme olarak toplanan gençler arasında Osmanlı ordusuna katılmıştır. Kendisinin doğum tarihi katî olarak bilinmemektedir. Kayseri civarında Ağırnas adlı bir köyden olduğu sanılıyor. Fakat dostu nakkaş ve şair Mustafa Saî Çelebi'nin kaleme aldığı Tezkiret-ül Ebniye ve bazı vakıf kayıtları bize hayatı hakkında oldukça bilgi vermektedir. Sırasıyla Acemioğlan, Yeniçeri, Atlı Sekban, Yayabaşı (Bölük komutanı karşılığı), nihayet Zenberekçibaşı ve Ordunun Bağdat seferinden dönüşünde Haseki ünvanlarıyla Yeniçeri

ocağının en büyük subaylarından biri oluyor. Anlaşıldığına göre bu yükseliş, onun askerlik alanındaki değil, fakat yapıcılıktaki ustalığından ötürüdür. Sinan, 1538'den sonra, devletin ve sultanların bütün inşaat işlerinden sorumlu mevki olan mimarbaşılığa getiriliyor. Kendi biyografisinde çocukluğundan beri bu sanat alanında çalıştığı ve dülgerlikten yetiştiği anlaşılmaktadır.

Osmanlı devlet örgütünün ilginç niteliği, bu Anadolulu köylü çocuğunun devlet örgütünde yavaş yavaş yükselerek Türk-İslâm uygarlığının en ünlü temsilcilerinden biri olmasını sağlamıştır. Sinan'ın büyüklüğü, Osmanlı İmparatorluğunun en güçlü olduğu ve büyük ekonomik olanaklara eriştiği bir çağda ortaya çıkmış bir sanatkâr olmasına da bağlıdır. Yavuz'dan Üçüncü Mehmed'e kadar geçen zaman içinde klasik Osmanlı kültürü hemen hemen her alanda en üstün düzeyine erişmişti. Bunu mimarî alanda Sinan ve onun yetiştirdikleri temsil etmişlerdir. 1588 yılında ölen Sinan; Kanunî, Selim ve III. Murat devirlerinde Mimarbaşı olmuştur ve 'Tezkiret-ül Ebniye'ye göre 364 yapının mimarıdır. İmparatorluğun muhtelif bölgelerinde bulunan bu yapıların bir kısmı mimarbaşılıktan önce yapılmıştır. Mimarbaşı olduktan sonra ise, bir kısmının, onun verdiği direktiflere göre yardımcıları tarafından yapıldığı kabul edilebilir. Bu uzun sürede Sinan kendi başına bir okul olmuştur.

● Sinan hakkındaki bu kısa açıklamalara genellikle Türkiye'de mimarın yetişmesiyle ilgili bazı bilgileri de katmak faydalı olur: Günümüze gelene kadar yapı yapanlar iki gruba ayrılabilir: Toplumun egemen sınıflarının işini yapanlar; bunlara mimarlar diyebiliriz. Sarayları, camileri, medreseleri, büyük kervansarayları, türbeleri, sultanların, vezirlerin, devlet büyüklerinin isteklerini bunlar yerine getirirdi. Fakat yapı alanının bir de alt kısmı vardı. Bunu büyük halk çoğunluğunun evlerini yapan ustalar temsil ediyordu.

Çoğu hallerde, bugün hâlâ Anadolu'da gördüğümüz gibi, halk kendi evini kendi yapar. Halkın içinden yetişen yapı ustası, işini sattığı toplum sınıfına göre toplum içinde statü sahibi olur. Osmanlı toplumunda yapı alanında çalışan duvarcılar, taşçılar, dülgerler, marangozlar, loncalar halinde örgütlenmişlerdi. Bu loncalar her iş için bazı standartlar koyan ve önemli bir toplumsal dayanışma kaynağı olan kuruluşlardır. Ortaçağda mimar ve sanatkârların içinde ülke ülke dolaşan ve kendine iş veren emirin ya da sultanın şantiyesinde ustalığını gösterenler de vardı. Anadolu Ortaçağının birçok yapılarını bu gezici ustalar yapmışlardır. Divriği Ulucamisinin ve şifahanesinin mimarı olması muhtemel olan Horşah (veya Hurremşah) Ahlatlı idi. Konya'da Alâeddin Camisinin Keykubat zamanındaki inşaatında çalışan usta Şamlı Mehmet Bin Halvan idi. Yine Konya'da Sırçalı medresenin mimarı Horasan'ın Tus şehrinden Osman İbni Muhammed adlı bir mimar idi. Aydınoğullarının ünlü İsabey camisinin mimarı da Şamlı idi. Bu mimarların, aynı zamanda, taşoymacı veya çini ustası veya ağaçoymacı, ya da dülger olmaları da muhtemeldir. Şüphesiz bütün Ortaçağ ve Osmanlı tarihi boyunca toplumun bütün etnik kesimlerinden usta ve mimarlar, din ve mezhep farkı gözetilmeden, inşaatlarda çalıştırılmışlardır. Yine Süleymaniye İnşaat Defterlerinden anlaşıldığına göre Müslüman ve Hıristiyan ustaların sayısı hemen hemen birbirine eşitti.

Onaltıncı yüzyıla gelene kadar mimarî alan daha çok kendi içlerinde örgütlenen loncalar elinde kalmış olmalıdır. Ortaçağın Ahileri dışında, bu çağ loncaları hakkında fazla kayıt sahibi de değiliz. Fakat Kanunî devrinde, herhalde Sinan'ın çabasıyla 'Hassa Mimarları' adı verilen bir örgüt gerçekleşmiştir. Sinan'dan sonra devletin bütün işlerini Hassa mimarları yapmışlardır. Onsekizinci yüzyılda, III. Selim'in 1785'de kurduğu Askerî Mühendishanede, okullu mimarlar yetişmeğe başlamıştır.

Soru 73 Onyedinci ve Onsekizinci yüzyıllarda büyük sultan camileri geleneğini devam ettiren Sultanahmet, Yenicami ve Fatih camilerinin mimarî özellikleri nedir?

● Sultan I. Ahmed'in Mimarbaşı Sedefkâr Mehmet Ağaya 1609-1617 yılları arasında yaptırdığı Sultan Ahmet Camisi, Bizans çağının hipodromu (Osmanlı çağında atmeydanı) yanında yapılmıştır. Cami ile beraber, bir Hünkâr Köşkü, Çarşı (Arasta), Okul, Türbe, Sebil, Darüşşifa, Misafirhane ve İmaret'ten meydana gelen bir külliye inşa edilmişti. (Bu yapıların bir kısmı bugün yokolmuştur.)

Sinan'ın Şehzade Camisinde uyguladığı planı tekrar eden Sultan Ahmet Camisinde, iç mekân mimarîsi açısından önemli özelliklerden biri, kubbeyi taşıyan büyük pilpayeleri, Mehmet Ağanın, dairesel planlı olarak tasarlamasıdır. Bu büyük silindirik ayaklarla onların üzerine oturan taşıyıcı kemerler arasında, diğer büyük camilerde pek hissedilmeyen biçimsel bir karşıtlık hissedilir. Bununla beraber bütün diğer öğeler, proporsiyon bakımından büyük bir olgunlukla kullanılmışlardır. Özellikle kompozisyon bakımından ilgi çekici düzenler içinde açılmış çok sayıda pencereden giren bol ışık altında, zengin bir çini kaplama ile süslü iç yapının, renkli ve etkileyici bir mimarî ortamı vardır.

Sultanahmed'in dış mimarisi, sultan camilerinin en etkili olanlarından biridir. Şehzadeye göre, daha büyük boyutlu olan Sultanahmet'te, orada açık olarak belirtilmiş kademeli yapı yerine, birbirlerine âdeta kayan kubbesel örtü elemanlarının yarattığı güçlü bir kütle bütünlüğü görülür. Mehmet Ağa, minare sayısını da altıya çıkarmış, minareleri cami kütlesiyle avlu kütlesini birbirine bağlayan öğeler olarak, çok ustaca kullanmıştır.

● Sonradan Yenicami adını alan büyük cami, III. Mehmet zamanında, yani Sultanahmet Camisinden önce, mimar

Davut Ağa tarafından, yine Şehzade planına benzeyen bir şemaya göre tasarlanmıştı. 1596'da başlayan, inşaata bir süre, Davut Ağadan sonra Mimarbaşı olan Dalgıç Ahmet Ağa zamanında da devam edilmiş, fakat inşaat zemin kata geldiği zaman yarım bırakılmıştır. IV. Mehmet devrinde, Valide Turhan Sultan, Mimarbaşı Mustafa Ağaya yapıyı tamamlatmıştır. 1663'de biten cami ile beraber, Valide Sultanın türbesi, bir sebil ve Mısırçarşısı denilen arasta yapılmıştı. Vaktiyle yapının etrafı bir dış avlu ile çevriliydi.

Yenicaminin üst yapı mimarîsi Onyedinci yüzyıl ikinci yarısının eseridir. Yapı henüz klasik ölçüler içindedir. Fakat kendinden önceki benzer şemalı yapılara göre daha belirli bir geometrik düzene sokulmuştur. Kubbesi çok büyük olmayan yapının (17 m.) yükseklik boyutları oldukça abartmalıdır. Cephe düzeni, Şehzadeden beri kullanılan yan cephe revaklarının daha etkili kullanılışı ile kimlik kazanır.

Yapının içinde, taşıyıcı pilpayeler daha ince boyutlara indirgenmiş ve diğer benzer yapılarda olmayan bir düzenle, giriş tarafında, büyük payandalar yerlerini sekizgen kesitli bir sıra sütuna bırakmışlardır. Dış mimarîde görülen yüksekliğine gelişmiş yapı proporsiyonları, içerde de kuvvetle hissedilir.

● Merkezî planlı büyük camiler serisini, bir zelzelede harap olan eski Fatih Camisinin yerine, Sultan III. Mustafa'nın Başmimar Mehmet Tahir Ağaya yaptırdığı Yeni Fatih Camisi tamamlar (1767-1771). Yapının, özellikle içinde, Onsekizinci yüzyılın karakteristik Rokoko detayları vardır (bkz. Soru: 93).

Soru 74 | 17. Yüzyılda ve Lâle Devrinde anıtsal Osmanlı mimarîsinin en önemli ürünleri hangi anıtlardır?

Onyedinci yüzyılda inşaat, Anadolu'da Celâlî isyanları

ve İran savaşları nedeniyle, geçen yüzyıla göre çok azdır 1609-17 yılları arasında inşa edilen Sultanahmet Camisi ve 1597'de başlayıp yarıda kalan 1663'de biten Yenicami büyük nefesli yapılardır. Fakat bunların dışında büyük boyutlu dinî yapı inşa edilmemiştir. 1640'da yapılan Çinili Cami daha çok çini kaplamalarıyla ilgi çekicidir.

İstanbul'da Köprülü Kitaplığı (1661) ve Medresesi (bugün sadece dershanesi kalmıştır); oğlu tarafından 1690'da bitirilen sekizgen planlı camisi, medresesi, sebili ve türbesi ile Karamustafa Paşa Külliyesi bu yüzyıl mimarîsinin karakteristik ürünleridir. Dördüncü Mehmed'in saltanatında hızlanan bu yapı faaliyetinin yüzyıl sonundaki örnekleri İstanbul'da Amcazade Hüseyin Paşa külliyesi (1700), Feyzullah Efendi Medresesi (1700) gibi yapılardır.

Klasik ölçülerin yavaş yavaş bozulup, bazı yeni deremelerin yapılmağa başladığını haber veren yapılardan biri 1708-1710'da Üçüncü Ahmed'in, Annesi Gülnus Sultan için, Usküdar'da yaptırdığı Yenivalide camisidir. Yenicamide görülen yükselmiş sivri bir piramidal kütle yaratmak eğilimi burada daha belirlidir. Kubbe altında büyük pencereli duvarların düzeni de, alışılagelen klasik düzenlerden oldukça farklıdır.

III. Ahmed'in saltanatına rastlayan Lâle Devri, dinî yapılardan çok, sivil yapılarıyla ilgi çekicidir (bkz. Soru: 77). 1734'de inşaatı biten Hekimoğlu Ali Paşa Camisi, Başkentte klasik Osmanlı Mimarî üslûbunun, Batılı motiflerle ve etkilerle karışmadığı son önemli cami sayılabilir. 16. yüzyıl sonunda Cerrahpaşa camisinde uygulanan altı ayaklı plan şemasının gene tekrarlandığı bu cami, Türbe, Sebil ve ilginç bir Kitaplık yapısından meydana gelen bir küçük külliyenin merkezidir.

Soru 75 Osmanlı klasik dinî mimarîsinin Dünya Mimarlık Tarihine katkısının niteliğini nasıl tanımlayabiliriz?

Türk Mimarîsi, Klasik Çağında, evrensel değerde bir yaratma düzeyine ulaşmıştır. Bu yaratıcılık, Türk politik ve idarî örgütünün en iyi işlediği, ekonomik yapının bozulmadığı bir çağın ifadesidir. Eski dünyanın merkezinde bulunan en güçlü toplumun, bir idare eden sınıfın eliyle de olsa, bu gücü sembolleştirecek bir fiziksel görüntüye sahip olma isteği bu yaratmalarda gerçekleşmiştir.

Onaltıncı yüzyıl Osmanlı mimarîsi bölgesel sınırların üstünde bir kimliğe sahiptir. Türk Klâsik Mimarîsi teknik açıdan kubbe ile örtülü çok büyük bir hacmi, rasyonel bir strüktür sistemi içinde çözerek, en önemli geleneksel yapı tekniğini doğal ve mantıkî sınırına ulaştırmıştır. Estetik açıdan, biçimsel olguya strüktürel ve işlevsel bir temelden varan ve Akdeniz bölgesinde, tek kubbenin hâkim olduğu iç yapı geleneğini en ileri noktasına ulaştıran bir üslûp olarak, anıtsal yapı tarihinde özel bir yeri vardır. Mimarî olguya paralel olarak dekoratif sanat alanlarında, özellikle seramikte, üstün bir teknik düzeye ulaşmıştır.

Bu mimarî, Osmanlı toplumunun uygarlık yapısının direkt ifadesi olarak da büyük bir belgesel nitelik taşır. Osmanlı tecrübesi, dünyanın en uzun politik tecrübelerinden biridir; ve dünya uygarlığının doğuşunu gören topraklar üzerinde, Akdeniz çevresinde, bütün geçmiş uygarlıkların verilerini bir ölçüde içererek ortaya çıkmıştır. Bu kadar uzun bir deneyin sonuçlarının sadece onu yaratanların malı olarak kalması imkânı yoktur. Osmanlı anıtsal mimarîsinde görülen biçimsel sentez, estetik, teknik ve tarihî nitelikleriyle, sadece Türk, ya da sadece İslâmî olmaktan çıkarak, insanlığın büyük sanat denemeleri düzeyine erişmiştir.

Soru 76 Gelişmiş bir Osmanlı Camisinin başlıca bölümleri ve Kült eşyaları nelerdir?

Günümüzde de fiziksel çevremizin ve toplumsal eylemlerin önemli bir öğesi olan cami yapısını daha iyi anlamak için, cami ve ilgili terimleri tanımak gereklidir. Mescid kelimesi Arapçada secde edilen, baş koyulan yer anlamına gelir. İslâm tarihinde ilk camiler mescid adıyla anılmışlardır. Camiler başlangıçta yeni müslüman toplumunun bütün sosyal fonksiyonlarını cevaplandıran yapılardı. Bu nedenle de, daha sonraki çağlarda çevrelerinde çeşitli fonksiyonları gören yapıların toplandığı külliyelerin merkezi olmuşlardır. (bkz. Soru: 71).

Cami kelimesi, bir araya gelmek, toplanmak anlamına gelen Jcem' kelimesinden gelir. Cemaat, toplananlar demektir. Cuma namazının herkesle beraber kılınması gereklidir. Böylece cami daha çok Cuma namazı kılınan mescid anlamına gelir. Bu yüzden de bu camiler 'Mescid-ül-Cuma' veya Büyük Mescid adını almışlardır. Cuma mescidlerinde hutbe okunduğu için onlara 'Mescid-el-Hutbe' de denir. Hutbe bir minbere çıkarak okunduğu için Cuma namazı kılınan camilerin minberleri olur. Küçük mescidlerin minberi olmaz.

Caminin başlıca bölümleri — Gelişmiş bir Osmanlı camisinde namaz kılınan kapalı cami hacmine 'Sahn, Sahın' veya Haremsaray adı verilirdi. (Buna karşılık Araplar Sahn kelimesini avlu için kullanırlar). Yanlarda ve giriş duvarında bulunan, bazan hafif yüksek sekilere 'Sofa' adı verilir. Kıble yönünü gösteren mihrabın önündeki yüksekliğe de seki denir. Cuma camilerinin bazılarında galeriler bulunur. Bunlar bazan kadınlara ayrılır (Kadınlar mahfili). Bazan parmaklıklarla ayrılan sekiler de kadınların namaz yeri olarak ayrılabilir. Bazı camilerde padişah için özel bir bölüm ayrılmıştır. Burası genellikle ayrı girişi olan ve cami döşemesinden

yüksekte ve cami içinden görülemeyecek şekilde kafesle ayrılmış bir özel namaz yeridir. Buna 'Hünkâr Mahfili' denir. Büyük camilerde namaz kılanların hareketlerinde beraberlik temin etmek için müezzinlerin üzerine çıktığı ve oradan imamın tekbirlerini tekrarladıkları platforma 'Müezzin Mahfeli' denir.

Caminin genellikle revaklı olan giriş bölümüne **'Son** Cemaat Yeri' denir. Burada namaza geç kalanlar namaz kılar. Buradakilere imamın tekbirini duyurmak için yine müezzin mahfeli gibi görevi olan 'Mükebbire' denilen küçük balkonlar açılabilir. Son cemaat yeri, büyük camilerde revaklarla çevrili bir avlunun kıble yönünü teşkil eder. Harem kelimesi, caminin revaklarla çevrili iç avlusu için de kullanılır. Avlu ortasında Abdest almak için bir 'Şadırvan' bulunur. Bazan ağaçlar da dikilir. Sahn ve iç avlu, cami yapısının esasını teşkil ederler. Bunların etrafında yine duvarlarla çevrili bir dış avlu bulunur. Namaz ile ilgili olarak camide bulunan diğer önemli elemanlar yukarıda adı geçen mihrap, minber ve minaredir. Minare karakteristik bazı elemanlardan meydana gelir: Minarenin Kaidesine 'Kürsü', kürsü ile asıl 'Gövde' arasındaki geçit parçasına 'papuç', ezan okunan balkona 'Şerefe', onun üzerindeki daha ince gövdeye 'petek', konik örtüye 'külâh' ve onu taçlandıran madenî motife 'Alem' denir.

Caminin avlusunda, cenaze için namaz kılınan yer olan 'Musalla' ve tabutların üzerine konduğu 'musalla taşı', helâlar, imam ve müezzinler için odalar, bazan namaz saatlerinin doğru tesbiti için içinde birkaç saat bulunan bir 'Muvakkithane' vardır.

Camilerin içinde çok eşya bulunmaz. Yerler genellikle taş kaplıdır. Bunun üzerine önce hasır, sonra halı ve kilimler serilir. Vaız vermek için üzerine vaizlerin çıktığı 'Kürsü'ler (bunlar sabit veya taşınabilir olur), Mihrabın iki ta-

rafında bulunan büyük 'Şamdan'lar, kubbelere asılan kandiller, ayakkabıları koymak için pabuçluklar, üzerinde Kuran okumağa mahsus 'Rahle'ler bulunur. Muvakkithane olmayan camilerde büyük saatler de vardır.

C. SİVİL MİMARÎ

Soru 77 : Osmanlı Sarayları hakkında bilgimizin niteliği nedir?

İlk Osmanlı saraylarından bugüne bir şey kalmamıştır. İkinci Murad'ın Edirne'de başlattığı saray sonradan Fatih ve ondan sonra gelen padişahlar tarafından genişletilerek, İstanbul'daki Topkapı Sarayından sonra, İmparatorluğun ikinci büyük saray kompleksi olmuştur. Özellikle IV. Mehmet zamanında, Onyedinci yüzyılın ikinci yarısında, Edirne sarayında önemli inşaatlar yapıldığını belgelerden öğreniyoruz. Edirne sarayı düzgün avlular çevresinde çokluk iki katlı bloklardan ve bağımsız kasırlardan oluşuyordu. İstanbul'a göre daha rüstik, hafif ve aydınlık bir mimarîsi vardı. Bugün saraydan Adalet Kasrı adı verilen kulesel bir yapı ile, Cihannüma Kasrı denen, Fatih devrinde yapılmış bir köşkün harabesinden bir hamam ve mutfaklardan başka bir şey kalmamıştır. İstanbul'da ilk saray, Süleymaniye ile Beyazıt arasında, bugünkü İstanbul Üniversitesinin olduğu yerde yapılmıştı. Fakat kısa bir süre sonra Fatih, eski Bizans şehrinin Akropolü olan bugünkü Topkapı Sarayının olduğu alanda bir yeni saraya daha başlatmış, ve bugün Topkapı sarayı denen 'Saray-ı Cedid' Ondokuzuncu yüzyıla kadar yapılan eklerle büyümüş ve biçim değiştirmiştir. Osmanlı Sivil Mimarîsinin en önemli yapısı olan Topkapı Sarayı aşağıda ayrıca ele alınacaktır (Bak. Soru: 78).

Lâle devrinden itibaren Osmanlı mimarîsi, İstanbul'a gelen yabancı ressamların gravürlerinden anlaşıldığı gibi, büyük bir sivil mimarî geleneği yaratmıştır. Özellikle Kâğıthane'de III. Ahmet devrinde Fransız Rokokosundan esinlenerek yapılan yapıların —ki bunların en ünlüsü Saadabad Kasrı idi— öyküsü zamanımıza kadar yaşamıştır. Bugün Haliç'te Aynalıkavak Kasrı bu 18. yüzyıl sivil mimarîsinin III. Selim zamanında elden geçmiş tek örneği sayılabilir. Maalesef ömürleri sahiplerinin ömürleriyle orantılı olan bu büyük yaşama üslûbunun ürünleri bugün tamamen yokolmuşlardır. Onların yerine Ondokuzuncu yüzyılda, belki eski plan tiplerini bir dereceye kadar koruyan, fakat dış görünüşleriyle Batı üslûplarını yaşatan Dolmabahçe, Beylerbeyi, Çırağan gibi saraylar yapılmıştır (Bkz. Soru: 95).

●Anadolu'da saray mimarîsinin en önemli örneği Doğu Beyazıt'ta Bölge Valisi İshak Paşa tarafından yapılmış olan büyük saray kompleksidir. Onsekizinci yüzyılın ikinci yarısının en önemli anıtlarından biri olan bu yapı Doğu Anadolu'nun Azerbaycan'la ilişkili taş mimarîsi üslûbunun bir örneğidir. Bu yapıda hâlâ hissedilen Ortaçağ anılarının, İstanbul'dan gelen Rokoko etkileriyle beraber uygulanması ilgi çekicidir.



Doğu Beyazıt — İshak Paşa Sarayı (Akok)

Sivil mimarîmiz Anadolu'da yarattığımız uygarlığın ve millî dünya görüşümüzün en önemli belgelerinden biridir. Kalan örnekleriyle üstün bir sanat zevkinin ve özgün bir

iç âlemin varlığına tanıklık eder. Sarayıyla, köy eviyle ve yarattığı fiziksel çevreyle, tarihî uygarlığımızın büyük bir titizlikle saklanacak bu büyük hazinesinin, endüstri çağında tüm yokolmasının önüne geçmek, önemli bir kültür sorunudur.

Soru 78 Topkapı Sarayını kısaca nasıl tanımlayabiliriz?

Topkapı Sarayı (Eski adıyla Saray-ı Cedid), 15. Yüzyıldan 19. Yüzyıl birinci yarısına kadar devamlı olarak büyümüş, bütün çağların üslûplarını kapsayan büyük bir yapı kompleksidir. Saray, Ayasofya meydanından sahile kadar inen büyük bir sur içindedir (Sur-u Sultanî). Bu sur içinde eski Aya İrene Kilisesi —ki silâh deposu olarak kullanılmıştır— asıl saray, sahilsaray denilen deniz kıyısındaki bölümler, muhtelif köşk, pavyon, yalı ve diğer yapılar, bahçeler arasına serpiştirilmiş olarak, bulunmaktaydı. Sarayın Ayasofya tarafındaki asıl girişi, Bab-ı Hümayun denilen ve Fatih tarafından yapılmış olan Kale kapısıdır. Büyük bir meydandan geçtikten sonra Sarayın asıl kapısına, Orta Kapıya (Bab-üs Selâm) gelinir. Saray bundan sonra fonksiyon açısından üç bölüme ayrılır: Resmî daireler, Harem ve servisler. Bunlar iki iç avlu üzerine düzenlenmiştir. Bu iç avlulardan birincisi devletin en önemli idare yeri olan 'Kubbealtı'nı ihtiva eder. Avlunun bir kenarını, Sinan tarafından bugünkü şekline sokulmuş olan, saray mutfakları işgal eder. Revaklarla çevrilen ve İkinci Yeri denilen bu avludan, Akağalar Kapısı (Bab-üs Saade) denilen kapı ile Sarayın Enderun denilen özel bölümüne geçilir. Bu bölüm, Padişaha ve özel hizmetlerini görenlere aittir. Sarayın Harem kısmı her iki avlu ile de ilişkili olmakla beraber, girişi kontrollu ve bugünkü Gülhane Parkına doğru çok sarp bir

eğim üzerindedir; birçok iç avlu etrafında teşekkül etmiş dairelerden meydana gelir. Orta kapıdan Üçüncü Yer denilen avluya girildiği zaman kapının hemen karşısında önce Fatih zamanında yapılmış, fakat bugünkü şeklini 17. yüzyıl sonunda almış olan ve Padişahın resmî kabul dairesi olan 'Arz Odası' vardır. Sarayın bu bölümünde mimarîleriyle ilgi çeken yapılar arasında Avlunun Marmara'ya bakan köşesini işgal eden ve büyük bir locya ile Marmara'ya bakan 'Fatih Köşkü', Arz Odasının arkasında Üçüncü Ahmet zamanında yapılmış olan 'Kütüphane' ve Avlunun köşesinde Peygamberin mukaddes eşyalarının bulunduğu büyük kubbeli 'Hırka-i Saadet' dairesi vardır. Bu avludan sonra gelen ve teraslar halinde Boğaz sahiline doğru inen Dördüncü Avlu, Dördüncü Murad devrinin ünlü Revan ve Bağdat Köşklerini, Onsekizinci yüzyıl Osmanlı Rokokosunun en güzel örneklerinden biri olan Sofa Köşkü veya Mustafa Paşa Köşkünü, Çini kaplamasıyla tanınan Sünnet Odasını ve Sultan Mecid'in yaptırdığı Mecidiye Köşkünü ihtiva eder. Bu son yapılardan Bağdat ve Revan Köşkleri, Sünnet Odası ve İftariye Köşkü denen küçük balkon, havuzlu bir terasın çevresinde çok etkili bir mimarî çevre meydana getirirler. Her ikisi de kubbe ile örtülü haçvarî planlı iki yapı olan Bağdat ve Revan Köşkleri, mimarî tasavvurları itibariyle biraz İran etkisi altında kalmış olabilirler. Fakat dekorasyonları, Klasik Osmanlı Sanatını, en yüksek noktasında temsil eder.

Harem Dairesinde, mimarî özellikleri açısından 'Haremağalar Koğuşu', 'Valde Taşlığı', zarif klasik çini kaplamasıyla 'Üçüncü Murad Yatak Odası' ve Girişi, 'Çeşmeli Sofa' klasik devrin ürünleridir. 18. yüzyıl dekorasyonunun en önemli verileri 'Şehzadeler Okulu', 'Üçüncü Osman Köşkü', Birinci Abdülhamid'in Yatak Odası, Üçüncü Selim'in ve Annesinin yatak odaları, mimarîsi ilginç, fakat dekorasyonu biraz fazla abartılmış Hünkâr Sofasıdır. Kendi başlarına ilgi

çekici olan bu oda veya salonlar veya gruplaşmalar bir düzenli bütün teşkil etmezler.

Topkapı Sarayı kompleksi içinde sayılması gereken ve tarihi en eski yapılardan biri olan Çinili Köşk, Fatih devrinde yapılmıştır. Haçvarî planlı, eyvanlı ve dekoratif kubbe konstrüksiyonu ve çini dekorasyonu ile kuvvetli İran etkisi gösterir. Sarayın dış surları üzerinde merasimleri izlemek için yapılan Alay Köşkü ise II. Mahmud devrinin, Ampir üslûbuyla Osmanlı klâsik mimarî anılarını birleştiren pitoresk örneklerinden biridir.

Topkapı Sarayı, mimarî özellikleri ve kronolojik gelişmesi ile iyice bir araştırma konusu şimdiye kadar olmamıştır. Büyük bir kompozisyon oluşu ile değil, kendini meydana getiren tek tek hacimlerin mimarî ve dekoratif nitelikleriyle kişilik kazanır. Fakat bugüne kadar kalan verileriyle bu sivil mimarî örnekleri, özellikle Klasik Çağda, ileri bir işlev mimarî anlayışının ifadesi olarak kabul edilmelidir.

Soru 79 Türk Mimarîsinde su yapılarının genel özellikleri nedir?

Temizliği sünnet olarak kabul eden İslâm toplumunda su yapılarının dinî önemi vardır. İslâm şehrini belirleyen yapılar cami ve hamam olarak kabul edilir. Osmanlılar su yapılarına, Romalılarınki kadar anıtsal nitelikte olmasa bile, daha yoğun bir uygulama alanı açmışlardır. Aşağıda su yapıları genel çizgileriyle tanımlanmıştır.

● **Hamamlar** — İslâm uygarlığı hamam yapısını Geç Roma geleneğinden almış ve devam ettirmiştir. Anadoluda bilinen Selçuk Çağı hamamlarının sayısı çok azdır. Kayseri'de Huant Hatun Külliyesine bağlı hamam bu devrin ta-

nınmış örneklerinden biridir. Son zamanlarda bu hamamın soğukluğunda bulunan çini kaplama kalıntıları, hamamların da diğer yapılar gibi süslendiğini göstermektedir. Beylikler Çağında, Osmanlı bölgesinde olduğu kadar diğer bölgelerde de, çok sayıda küçük hamam yapıldığı anlaşılmaktadır. Bunların ilginç örneklerine Batı Anadolu'da Efes'te, Bergama'da, Bursa ve İznik'te rastlanmaktadır. Erken Osmanlı hamamları kubbelerinin zengin dekorasyonu ile özellik kazanıyorlar. Hamamlarda kubbe dekorasyonunun başka yapılardan daha zengin oluşu fonksiyonel bir nedene dayanır. Duvar kaplamalarının rutubet etkisiyle çabuk bozulacağı hamam hacimlerinde ancak kubbeler süslenebilirdi. İznik'te Ondördüncü yüzyıl sonu veya Onbeşinci yüzyıl başında yapılmış olan İsmail Bey Hamamı, Edirne'de Onbeşinci yüzyıldan Gazi Mihal, Beylerbey hamamları küçük, fakat çok etkili önemli anıtlardır.

Erken Çağın hamamlarının, boyutları küçük ve planları asimetriktir. Klasik Devirde ise, Sinan'ın Hurrem Sultan'a yaptığı Ayasofya Hamamı gibi (1556), tamamen simetrik, çift hamamlar ortaya çıkmıştır. Daha Geç devirlerin ilginç örnekleri arasında İstanbul'da Çemberlitaş 16. Yüzyıl sonu ve Cağaloğlu (18. Yüzyıl) hamamları sayılabilir.

Hamam yapılarının dış mimarîsi gösterişsizdir. Sinan'ın Ayasofya Hamamı gibi nadir örnekler dışında, hamamların kübik alt yapıları, kubbelerinin oyunuyla belki pitoresk, fakat gösterişsiz kütleleri vardır. Kompozisyonlarına camekân'ın büyük kubbesi hâkim olur.

● Klasik Çağda bir hamam aşağıdaki bölümlerden meydana gelirdi:

Camegân veya Camekân: Burası kubbe ile örtülü ve soyunma yeri olarak kullanılan, hamamın en büyük hacmidir. Ortasında genellikle bir havuz, etrafta yükseltilmiş sekiler üzerinde kerevetler bulunur. Bazan bu soyunma yer-



Bursa — Yeni Kaplıca

leri iki katlı olur. Burada bir de kahve ocağı vardır.

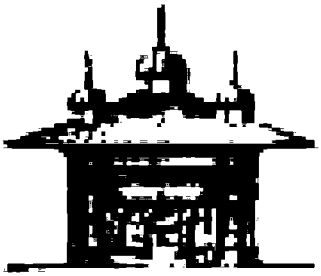
Soğukluk: Hamamın sıcak bölümü ile Camegân arasında ılık bir geçit hacmidir. Her iki bölüme de çift kapılarla bağlıdır. Çeşitli şekillerde düzenlenirdi. Burada kurulanılır, peştemal değiştirilir. Apteshanelere de buradan geçilirdi.

Sıcaklık: Burası genellikle bir merkezî kubbeli hacim etrafında simetrik olarak düzenlenmiş küçük odalar ve eyvanlardan meydana gelir. Ortasında çokluk bir 'Göbek Taşı' bulunur. Küçük kemerlerle sıcaklığa açılan, küçük, alçak tavanlı, çok sıcak odalara Halvet denir. Halvet ve Eyvanların döşemeleri orta hacimden yüksektir ve içlerinde su doldurulup yıkanmağa yarayan kurnalar bulunur. Sıcaklığın ortasında bulunan yüksek göbek taşının üzeri de sıcaktır ve terlemeye yarar.

Külhan: Hamamların sıcaklık kısmına bitişik olan bu bölümde odun yakılır ve büyük bakır tekneler içinde hamamın suyu kaynatılır. Bunların girişi dışardan müstakil olur.

Hamamlar Külhandan gelen sıcak havanın döşemeler altında Cehennemlik denilen özel galerilerden dolaşmasıyla ısıtılır ve, ısı kaybına mani olmak için, kubbeye açılmış tepe camlarıyla aydınlatılır.

● **Çeşmeler** — Çeşme'nin Akdeniz çevresinin Antik uygarlıklarına dayanan bir toplum yapısı olduğunu biliyoruz. Orta Çağ çeşmelerinin örneği hemen hemen yoktur. Osmanlıların Klasik Çağ çeşmeleri basit nişli dikdörtgen yapılardır. Türkiye'de mimarî biçim itibariyle anıtsal bir ölçüye varan çeşmeler Onsekizinci yüzyıldan öteyedir. Özel-



İstanbul — 3. Ahmet çeşmesi

likle Lâle Devrinde bunların en önemlileri yapılmıştır. İstanbul'da Topkapı Sarayının Bab-ı Hümayûnu önündeki III. Ahmet Meydan Çeşmesi (1729) dört köşesinde sebiller ve cephelerinin ortasındaki çeşmelerle, simetrik düzenli büyük bir yapıdır. Geniş saçakları, zengin ve renkli dekorasyonu ile Lâle Devrinin en karakteristik anıtlarından biridir. Tophane, Kabataş ve Üsküdar'daki meydan çeşmeleri aynı nitelikte büyük çeşmelerdir. I. Mahmud'un Saltanatından öteye çeşmelerin rokoko motifli cepheleri Türk şehirlerinin sokaklarını süsleyen en önemli elemanlar olmuştur.

● **Sebiller** — Vakıf sahiplerinin hayır için su dağıtmak amacıyla, tek başına veya bir külliyenin parçası olarak yaptıkları, ekseriya kubbeli küçük yapılardır. Cephelerini işlemeli demir parmaklıklar süsler. En güzel örnekleri arasında Klasik Devirden Yenicami Sebili, Koca Sinan Paşa Sebili, Lâle devrinden Hekimoğlu İbrahim Paşa sebili, Rokoko üslûbunda Lâleli Camisi, Nuru osmaniye sebilleri sayılabilir.

● **Şadırvanlar** — Cami avlularını süsleyen Şadırvanlar abdest almak amacıyla olduğu kadar estetik amaçlarla da yapılmışlardır. Bunlar havuz şeklinde bir su deposunu örten, sütunlu ve çok kere kubbeli küçük yapılardır. Geniş saçaklarının altında suyunu arkadaki havuzdan alan çepeçevre çeşmeler bulunur. Cami avlularının revaklı mekânını bazan bir iki selvi ile beraber zenginleştiren pitoresk elemanlardır. Klasik devirde Yenicami, Sultanahmet avlularında görüldüğü gibi, saf geometrik biçimlerde yapılmışlar-



İstanbul — Fatih Camisi Şadırvanı (Tokay)

dır. Rokoko üslûplu ilginç örneklerden biri Aydın'da Cihanoğlu Camisi Şadırvanıdır. Onsekizinci yüzyıldan sonra şadırvanlar büyük saçaklarla örtülmeğe başlanmıştır. Lüleburgaz'da Sokullu Camisi, Amasya'da Beyazıt Camisi Şadırvanları bu Geç devir saçaklarının güzel örnekleridir.

● Su yapısı olarak mimarî bir önem taşıyan yapılar arasında büyük su kemerlerini, bentleri de hatırlamak doğru olur: Osmanlı çağının su kemerlerine örnek olarak Sinan'ın İstanbul civarında Mağlova kemerini, Bentlere örnek olarak da Onsekizinci yüzyılda yaptırılan Valide Bendini saymakla yetineceğim.

Soru 80 : Osmanlı sivil mimarîsinin geliştirdiği diğer yapı tipleri hangileridir?

Osmanlı sivil mimarîsinin anıtsal örnekleri arasında ticaret yapıları başta gelir. Kervansaray, Han, Kapalı Çarşı ve Bedestenler çok büyük boyutlu ve şehir merkezlerine karakter getiren yapılardır.

● **Kervansaraylar** — Osmanlı çağı kervansarayları, Selçuk kervansaraylarının plan şemasını devam ettirmemişlerdir. Gerçi fonksiyonel olarak, bir açık avlu ve bir kapalı bölüm, bunlarda da varsa da, mimarî tasarımları oldukça farklıdır. Kapalı bölüm, uzunluğuna gelişen bazilika tipinde bir hacim olmaktan çıkmış, arsaya ve mimarın isteğine göre şekillenmiştir. Yolcuların gecelediği bu bölümde

çepeçevre peykeler ve ocaklar bulunur. Avlu biçimi de belirli değildir. Genellikle çevresinde ahırlar, depolar ve arabaları muhafaza edecek revaklar vardır. Osmanlı çağında inşa edilmiş şehirlerarası kervansarayları azdır. Tanınmış kervansarayların çoğu şehirlerin içinde veya yakınında yapılmıştır. Klasik devir kervansarayları arasında Lüleburgaz'da Sinan tarafından inşa edilen Sokollu Mehmet Paşa kervansarayı (1564) ve Kayseri ile Ürgüp arasında İncesu'da Karamustafapaşa kervansarayı (1660) önemli anıtlardır.

● **Hanlar** — Osmanlı devri özellikle şehir içi hanlarına önem vermiştir. Plan itibariyle bunlar, genellikle iki katlı ve revaklarla çevrili bir avluyu çeviren odalardan meydana gelirler. Zemin katlarında depo ve ahırlar bulunur. Bu tip, Osmanlı çağının başından itibaren, belki de daha önce teşekkül etmiştir. En erken örneklerden biri, Bursa'da Orhan Bey zamanından kalan Emir Hanı'dır. Edirne'de Rüstem Paşa kervansarayı adı verilen büyük han, Onaltıncı yüzyılın en güzel örneklerinden biridir. İstanbul'da Onyedinci yüzyılın birinci yarısında Kösem Sultan tarfafından inşa ettirilen Büyük Valide Hanı ve Onsekizinci yüzyılda inşa edilen Hasan Paşa Hanı (bugün kısmen yıkılmıştır) ve Büyük Yeni Han diğer önemli örnekler olarak belirtilebilir. Özellikle Onsekizinci yüzyılda, şehir merkezlerinin kalabalık noktalarına yapılan hanlar arsadan istifade etmek için artan kat sayıları ve çıkmalarla sokağa taşan kütleleriyle, şehir içi perspektiflerinin, bugün İstanbul'da hâlâ bulabildiğimiz, gözalan nirengi noktalarını teşkil ederlerdi. Han mimarîsinin bugün hemen hemen pek azı ayakta kalan büyük ahşap örnekleri de vardı. Eski gezi notlarını süsleyen gravürler, bunların gerçekten güzel mimarîlerini görebildiğimiz kaynaklardır.

● **Çarşı** — Türk şehirlerinin ve genellikle İslâm şehirlerinin ticaret merkezlerinde büyük kapalı çarşılar karakteristik yapılardır. Türkiye'de, Osmanlı çağında, çarşı iki tara-

fında dükkânlar bulunan kubbeyle örtülü bir orta geçitten meydana gelir. İstanbul'daki büyük çarşı bir yana bırakılırsa, bunlar tek katlı basit uzun kütlelerdir. İstanbul'da Yenicami ile beraber yapılmış olan Mısırçarşısı (1663), Edirne'de Ali Paşa çarşısı klasik örneklerdir. Arasta, aynı biçim ve nitelikte bir yapıdır. Edirne'de Selimiye Camisi Arastası Onaltıncı yüzyıl sonunun kompozisyon bakımından ilginç bir uygulamasıdır.

● **Bedesten** — Bedestenler (Bezzazistan, Bezzaz: kumaş satan) çarşıların merkezinde plan itibariyle özellik gösteren bir diğer grup teşkil eder. İçerde genellikle iki sıra kubbe ile örtülü bir orta hacmın çevresinde dükkânlar bulunur; dışarıda da yine bir sıra dükkân ortadaki yüksek kısmı çevreler. Bedestenler değerli eşya, kumaş, madenî eşya satan ticaret erbabını barındırırlardı. Büyük Osmanlı şehirlerinin bedestenleri çoğunlukla erken tarihlidir. Bursa bedesteni Yıldırım Beyazıt zamanında, Edirne bedesteni Çelebi Mehmet zamanında, İstanbul'da eski bedesten Fatih devrinde, Ankara'da Mahmut Paşa bedesteni yine Fatih devrinde yapılmışlardır.

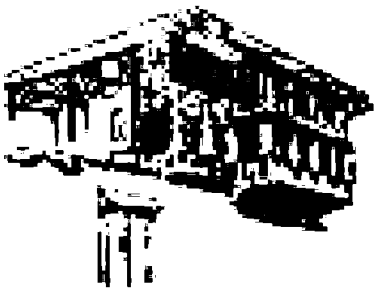
Osmanlı şehirlerinin çoğunda, fonksiyonu gereği kârgir olan Bedestenin çevresinde çarşılar çokluk tek katlı ahşap dükkân sıralarından meydana gelirdi. Bu ahşap ve çok pitoresk çarşı örneklerine birçok Anadolu şehrinde bugün de rastlamak mümkündür.

(Diğer yapılar için kitabın sonundaki «Küçük Mimarlık Sözlüğü»ne bakınız.)

Soru 81 Türk evinin başlıca mimarî özellikleri nelerdir?

Anadolu'nun İ.Ö. Yedinci bine uzanan yerleşmeler tarihinde her bölgenin çok eski bir konut yapısı geleneğine

sahip olacağı açıktır. Gerçekten de Orta Anadolu'nun kerpiç yapı tekniğini Neolitikten beri izlediğimiz gibi, Erken İslâm Mimarîsinde birçok plan elemanının da Güney Anadolu'da hâlâ yaşadığını görüyoruz. Anadolu'da bölgelere göre ağaç, taş ve kerpiç teknikleriyle ve oldukça değişik planlarla yapılan evlerin, bazı ortak özellikleri vardır. Ev zemin katta sokağa hiç açılmaz, veya çok az açılır. (Şüphesiz burada yakın zamanlarda büyük şehirlerde yapılan evleri ayırmak gerekir.) Evin esas katı (Piano Nobile) birinci kattır. Bu kat genellikle zemin katın üzerinden sokağa taşar. Pencerelerle sokağa açılır. Evin iç bahçe veya avluyla ilişkisi önemlidir. Anadolu'nun çoğu bölgelerinde bu bağlantı Hayat adı verilen ve odaların önünde ve arasında bulunan üstü örtülü açık galeri aracılığıyla olur.



Ankara — Ev (S. Eldem'e göre)

Anadolu geleneği tam işlevsel bir ev düzeni yaratmıştır. Burada simetri önemli bir rol oynamaz. Odalar farklı işlevlere hizmet edebilirler. Bu nedenle evin planında eşyanın, sandık ve yatakların konması için yükler, dolaplar önemli bir yer tutar. Ev planlarının standartlaşmış öğeleri olmakla beraber, grup halinde yanyana gelme nitelikleri de vardır. Evin bu özellikleri evin biçimini de etkiler; dışarıda alt ve üst katlar arasındaki doluluk ve boşluk oranları arasındaki kontrast, üst katı taşıyan payandaların strüktürel görünüşü, bahçe ve avlu tarafında gölgeli hayat ve revaklar, açıktan çıkan merdivenler Türk evi için karakteristiktir.

Evin içinde ocak ve dolaplar, küçük duvar nişleri dekoratif ilgiyi üzerlerinde toplarlar. Ahşap tavanlar, çoğu kere



Kayseri — Ev Eyvan
(N. Çakıroğlu'na göre)

basit bir bindirme tekniği, biraz oyma, bir çevre suyu, ya da bir göbekle süslenir. Odalarda giriş kısmını ayıran seki ve yerli yapılan sedirler yaygın olarak kullanılan öğelerdir.

Bu yerli ev geleneğinin Hımış (ahşap strüktür+kerpiç dolgu), sadece kerpiç, ahşap ve taş malzeme ile uygulanmış örnekleri henüz Anadolu şehirlerinde yaşamaktadır. Hımış inşaat Batı Anadolu'da, Marmara bölgesinde, Orta Anadolu'nun kuzey kuşağında kullanılır. (Safranbolu, Kütahya, Kula, Bursa vb.) Orta Anadolu kerpici esas malzeme olarak kullanır. (İlginç bir uygulama örneği olarak Darende'nin Balaban nahiyesi gösterilebilir.) Ahşap yapı genellikle Kuzey Anadolu'da bulunmaktadır. Taş, Doğu Anadolu'da (Bitlis, Erzurum vb.) Güney Doğu Anadolu'da (Urfa, Mardin, Diyarbakır vb.) ve Kayseri, Niğde bölgesinde kullanılır.

Bu yaygın çok eski kökenli ev geleneğinin yanısıra İstanbul çevresinde ve onun etkisiyle bazı şehirlerde bir ahşap ev tipi ortaya çıkmıştır. Geçen yüzyıl sonunda ve bu yüzyıl başında yapılmakta olan bu evler, konaklar ve yalılar herhalde Anadolulu öğelerle beraber, Batıdan gelmiş özelliklere de sahiptir. Bunlarda görülen orta salonlu simetrik planlar, oval hacimler, simetrik büyük merdivenler, cephelerindeki pilastır düzenleri, Batı klasizminin Türkiye'deki etkilerini yansıtır. Özellikle İstanbul'un büyük konak ve yalılarında görülen gelişmenin Lâle devrinde İstanbul'da başladığı düşünülebilir. Bu sırada III. Ahmet, Damat İbrahim

Paşa ve çevrelerindeki devlet büyüklerinin Paris'teki büyük Elçisi Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendinin Fransız saray ve köşklerini anlatan ve belki de İstanbul'a intikal ettirdiği bilgilerle Kâğıthane'de ve Boğaz kıyılarında Onbeşinci Louis devri Fransız Rokoko Mimarîsinin taklitleri görülmeğe başlanmıştı (bkz. Soru: 78). Nitekim I. Mahmut çağında İstanbul'a gelen Fransız sanatkârlarının Türk sanatına yeni bir üslûp getirdiğini biliyoruz. Saray çevrelerinin bu yeni eğilimi, yakın zamanlara gelene kadar süren sivil mimarî çağını açmış olmalıdır. İstanbul'da özellikle Boğaziçi'nde bugün çok az örneği kalmış olan yalı ve köşkler bu eşsiz bir sivil mimarî geleneğinin geç ve oldukça değişmiş temsilcileridir.

Soru 82 Bir mimarî ortam olarak Türk şehrinin fiziksel özellikleri nelerdir?

Bugün nüfusu hızla artan ve sanayileşen şehirlerde hemen hemen ortadan kalkmak üzere bulunan geleneksel Türk şehri yapısını Anadolu'nun küçük kasabalarında bütün özellikleriyle hâlâ bulmak kabildir. Üst üste yığılmış sayısız uygarlık katının varlığına rağmen Anadolu şehri toplum yapısı ile olduğu kadar fiziksel görünüşü ile de tamamen Türk olan bir uygarlığın ifadesidir. Bu şehir çok az sayıda elemanla oluşur: Cami, kale ve ev, şehrin siluetinin bütün ayrıntılarını verir. Onbeşinci yüzyıldan öteye surlar önemini yitirdiği ve yerleşmeler sur dışına taştığı için, şehir dinî yapının çevresinde, anonim ve iddiasız bir doku teşkil eden mahallelerin, sınırsız bir yayılımından ibarettir.

Şehirlerin büyük mekülleri mahallelerdir. Mahallenin merkezinde cami bulunur. Mahalle fiziksel bir ünite olduğu oranda sosyal bir ünitedir. Genellikle bütün İslâm dünyasında olduğu gibi, kent bir sosyal bütün değil, fakat

mahallelerden meydana gelen bir aglomeradır. Büyümesi de, bir caminin ya da zaviyenin çevresinde, birbiriyle mezhep, aşiret birliği olan insanların bir araya gelmesiyle olmuştur. Mahallenin genellikle dinî ve etnik bir birliği olur. Şehirlerin büyümesi, göçebelerin ya da basit bir tarımsal hayat yaşayan köylünün eski çekirdeğin çevresinde yerleşmesi yoluyla olduğu için, şehir içi yaşantısından çok kırsal yaşantıyı hatırlatan bir görünüşü vardır.

Toplum hayatının gerçek ünitesi olan aile, kırsal, tarımsal hayatın ekonomik koşullarını burada da sürdürür. Evin muhakkak bir bahçesi vardır. Bu ev, sokağa değil, bahçeye, yani kendi içine dönüktür. Ve evin kiler ve anbarlarını belki ahırını, mutfağını içeren zeminkat sokak tarafında sağır bir duvar teşkil eder. Aile strüktürü üzerine kurulmuş bu mikrokozmoslar, birbirleriyle bir plana göre değil, tesadüflere göre birleşirler. Yol strüktürü ile evlerin ilişkisi direkt değildir. Şehrin merkezine mahalleyi bağlayan yol camiye ulaşır. Evler, bu yola kendi özel yollarından varırlar.

İslâm ve Türk şehrinde görülen çıkmaz sokak, gerçekte tek tek evlerin veya birkaç evin özel sokağıdır. Ve toplum yapısına hâkim olan kişisel davranışın yankısıdır. Bir plana göre teşekkül etmeyen yerleşmede sokak, muntazam değildir ve genellikle ilkel bir taşıma fonksiyonuna —ki bunun aracı arabadan çok hayvan veya insan sırtıdır— göre işlevsel boyutları vardır. Evler de yüksek ve gösterişli olmaz. Sokaklarda ağaç yoktur. Çünkü her evin bahçesinde ağaç veya biraz yeşillik vardır. Bu yüzden içinden pek de yeşil görünmeyen Türk şehri, uzaktan bakıldığı zaman yemyeşil görünür.

Bu açıklamalardan anlaşılacağı gibi, Türk şehri, anıtların yoğunlaşması bir kenara bırakılacak olursa, çok büyümüş bir kırsal yerleşme niteliğindedir. İçinde genellikle meydan bulunmaz. Büyük toplanma yeri, çarşılar ve pazar meydanlarıdır. Pazarlar da genellikle, büyük, Cuma

namazı kılınabilen camilerin yanında kurulur. Türk şehrinin bir özelliği düzenli bir meydan fikrine sahip olmamasıdır. Fakat iyi incelendiği zaman büyük toplulukların toplanması için camilerin, cami avlularının yeterli olduğu görülür. Topiumsal yaşantının merkezi zaten cami olduğu için, ayrıca şehir meydanı gelişmesini teşvik edecek bir toplumsal istek de ortaya çıkmamıştır. Evler gibi, camiler ve külliyeler de kendi içlerine dönük bir mimarî düzenle karşımıza çıkarlar. Hatta çarşılar da kapalıdır. Böylece şehrin içerden görüntüsü, birbirleriyle ilişkisi düşünülmemiş, hatta birbirlerinden habersiz bağımsız fonksiyon ünitelerinden meydana geldiği hissini verir. Şehir içi perspektiflerine ve şehir siluetine büyük dinî yapılar hâkimdir. Nadiren, eğer yıkılmamışsa, İç Kale, Kastamonu'da, Sinop'ta, Tokat'ta olduğu gibi, özel bir not ekler bu genel görünüşe; fakat bu kalıntılar da çokluk Selçuk çağındandır.

Türk şehrinin bu görüntüsü, önce İstanbul'da, sonra dış dünyaya açılan şehirlerde Ondokuzuncu yüzyıldan bu yana yavaş yavaş bozulmağa yüz tutmuştur. Tarihî Türk uygarlığının kültürel görüntüsünü çağımızda da korumak açısından, modern şehir gelişmesinde, eski strüktürü yaşatmak sorunu büyük bir önem taşımaktadır.

Sekizinci Bölüm

OSMANLI SANATININ KLASİK ÇAĞI

RESİM VE DİĞER SANATLAR

A. MİNYATÜR

Soru 83 : Osmanlı kültüründe resim sanatının yeri nedir?

Osmanlı Çağı resmini daha iyi değerlendirebilmek için, onun hangi amaçla ve hangi çerçeve içinde meydana geldiğini hatırlamak yararlı olur. Batılıların minyatür dedikleri İslâm resmi, bağımsız bir sanat olarak değil, fakat kitap süslemek amacıyla ortaya çıkmıştır. Kitap, matbaanın ortaya çıkmasına kadar lüks bir eşyaydı. Matbaanın 18. yüzyılda girdiği Osmanlı-Türk kültürü ortamında da saray çevresiyle ulemanın, yani okumayazma bilen sınıfın kullandığı lüks bir tüketim eşyası olmuştur. Tek bir kişinin yazdığı 'Yazma' (manuscript) büyük bir emekle, hazırlanır, Minyatürlü yazmalar ise ancak bir patron için yapılabilirdi. Kitabet yani yazı yazma önemli bir sanat dalıydı.

Bir sanat eseri olarak yazmaları iki gruba ayırmak kabildir: Dinî konulu olanlar ve dinî konulu olmayanlar. İkin-

ci grupta tarih kitapları, astroloji ve tıp kitapları, divanlar ve diğer edebiyat türlerine ait kitaplar bulunur.

Bir yazmanın hazırlanmasında dört ayrı sanatın katkısı vardır: Hat, tezhip (süsleme), minyatür (tasvir ya da nakış) ve ciltçilik. İslâm uygarlığında hat, büyük bir sanattır. Sadece kitap yazmaktan çok fazla uygulama alanı olan bu sanatı ayrıca ele alacağız. (bkz. Soru: 89). Elyazmasını yazan, Osmanlı toplumunda en önemli sanatkârdır. Zengin minyatürlerle dolu elyazmalarında kâtiplerin adı hemen daima bulunur. Fakat nakkaşlarınki çok kere belirtilmemiştir. Bu yazmalar müzehhip'ler tarafından süslenir. Tezhip, yaldız ve başka renklerle sayfalardaki yazılara bir çerçeve yapmak, onları süslemekten ibarettir. Nakkaş ve Musavvir'ler ise konu ile ilgili buldukları resimlerle, yani minyatürle yazmayı daha çekici ve açıklayıcı bir hale getiriyorlardı. Kendisi aynı zamanda müzehhip de olabilen ciltçi ise bu kollektif çalışmayı tamamlayarak, padişah, sultan, vezir ve başka devlet erkânına yakışır bir şekilde, bu nadir eşya üretimini sonuçlandırıyordu.

Tek bir elyazması birkaç sanatkârın kişisel katkılariyle meydana geliyordu. Elyazması hiçbir zaman bir kütleye hitap edecek şekilde düşünülmemişti. Hiç bir elyazması sürüm için hazırlanamazdı. Meydana gelmesi bu kadar zahmetli olan bir eşya ancak ısmarlama yapılabilirdi. Kitabın bir sanat eseri niteliğine bürünmesinin nedeni bu meydana gelme sürecidir. Diğer ülkelerde de olduğu gibi, Osmanlı Sultanları da saraylarında kendi kitaplıkları için özel yazmalar hazırlayacak sanatkâr grupları beslemişlerdir. Minyatür, genellikle bu çerçeve içinde gelişmiş bir resim sanatıdır.

● Figüratif resmin Türk toplumunda, minyatürün dışında, hiç bulunmadığını düşünmek doğru değildir. Yavuz devrinde Topkapı Sarayında yapılan bir köşk insan figürleri ihtiva eden resimlerle süslenmişti. Özellikle Tekke mu-

hitinde ve sivil mimarîde, duvarların hayvan ve bitki motifleriyle, peyzajlarla süslendiğini eski belgelerde okuruz. Daha Mevlâna zamanından beri Mevlevilerin resimle uğraştıkları ve Mevlevî tekkelerinde duvar resimleri olduğu anlaşılıyor. Evliya Çelebi'de bu konuda kayıtlar vardır. Anadolu'daki Alevî tarikatlerinde resmin özel bir yeri olduğunu kabul edebiliriz. 18. Yüzyılın ortalarından itibaren Avrupa etkisi altında daha çok mimarî peyzaja yer veren bir duvar resmi sanatı İstanbul ve Anadolu'da gelişmiştir. Topkapı Sarayında Üçüncü Osman Köşkünü süsleyen duvar resimleri muhtemelen Türk olmayan ressamlar eliyle yapılmış, zengin perspektifli mimarî peyzajlardır. Anadolu'da, 19. Yüzyılda evlerde ve diğer yapılarda bu tip duvar resminin bir moda olduğu söylenebilir. Özellikle eşraf evlerinde gerçekten ilgi çekici bir ilkellikle meydana getirilmiş peyzajlar vardır. Bunlar son Osmanlı Çağının değişen kültür yapısının yankılarıdır. Bu resim akımının Anadolu'da yayılmasında Hıristiyan azınlıkların etkisi olduğunu düşünmek gerekir. Genellikle figüratif resim geleneğini bırakmamış olan bu çevreler bu alandaki gelişmelere daha kolay ayak uydurmuşlar, ve tıpkı İstanbul'da Saray çevrelerinin alafranga isteklerini karşılayan Rum ve Ermeni usta ve sanatkârların durumuna paralel olarak, Anadolu'da da bu yeni resim akımının yayılmasında rol oynamışlardır.

Soru 84 Türk minyatür sanatının ele aldığı başlıca konular nelerdir?

Osmanlı minyatürünü konu açısından dört bölüme ayırmak mümkündür: a) Olayları hikâye eden minyatürler, b) Peyzajlar, c) Portreler, d) Bilimsel konulu minyatürler (Tıp, Hayvanat, Astroloji). Birinci gruba giren minyatürleri de ele aldıkları konulara göre: a) Klasik İslâm ve Osmanlı Edebiyatının ürünlerini süsleyenler, b) Sultan veya vezir-

yatının ürünlerini süsleyenler, b) Sultan veya Vezirlerin hayat ve sefer hikâyelerini süsleyenler, c) Dinî konulu eserleri süsleyenler, diye sınıflamak kabildir.

Özellikle İran edebiyatının Firdevsî, Nizami, Cami gibi şairlerin eserleri 16. yüzyılın başında Alî Şîr Nevai'nin divanı, Fuzulî, Bâki ve başka şairler ve divanlarıyla Osmanlı tarihine ait yazmalar birinci grupta geniş bir yer tutar. Fakat sanat tarihi ve sosyal tarih açısından en önemli yazmalar Selimname, Süleymanname, Hünername gibi Padişahların, ya da Osmanlı Hanedanının tarihini süsleyen minyatürler, Şehzadelerin sünnet düğünleri vesilesiyle bütün bir Osmanlı toplumuna önümüzde resmi geçit yaptıran iki Surname, padişah ve vezirlerin sefernamelerinin minyatürleridir. Bu sonuncular içinde Lala Mustafa Paşanın seferlerini anlatan Nusretname, Özdemiroğlu Osman Paşanın İran seferini anlatan Şücaatname, özellikle hatırlanmalıdır.

Konu bakımdan Osmanlı resim sanatının özel bir yanını teşkil eden dinî konulu resimler peygamberin tasvirini yapmaktan sakınmayan bir hoşgörü ortamında meydana gelmiştir. Bu çeşit minyatürlerin bir kısmı tarih kitaplarının başlangıcında Peygamberler Tarihi ile ilgili olarak bulunur. Üçüncü Murat Çağında Lokman İbn Huseyin el-Aşurî tarafından yazılan Zübdet-el-Tevarih'in minyatürleri, yine Topkapı sarayındaki Kitab-ı Siyer-i Nebi ve Fuzulî'nin Hadikat-el-Süeda'sındaki minyatürler küçük ölçülerine rağmen âdeta anıtsal kompozisyonlar niteliğinde ele alınmışlardır.

Tıp, Astroloji veya dünyanın garip olay ve yaratıkları hakkında bilgi veren yazmaları süsleyen minyatürler ayrı bir grup sayılabilir. Bunların bir kısmı estetik değerinden çok devirlerinin bilgi düzeyi hakkında aydınlatıcı oldukları için ilgi çekicidir. Cerrahiye-i İlhaniye adlı eski bir tıp kitabını Fatih devrinde süsleyen minyatürler, Matali-el-Saadet adlı Arapça bir astroloji kitabının tercümesine III. Murat devrinde yapılan minyatürler ve Kazvinî'nin Acaib-el-

Mahlûkat adlı kitabının Türkçe tercümesine 17. yüzyıl başında yapılan minyatürler bu grup için önemli örneklerdir.

Osmanlı minyatüründe daha çok yerleşmelerle ilgili olarak sadece bir peyzajı ele alan minyatürler vardır. Kanunî'nin Bağdat seferinde Ordunun konakladığı yerleri gösteren Matrakçı Nasuh'un Mecmu-ı Menazil'i bu tip minyatürün en ünlü örneğidir. Bazı yazmalarda sadece bir peyzajı konu alan minyatürlere de rastlanmaktadır.

Osmanlı minyatüründe portreye de yer verilmiştir. Fatih'in yerli ve yabancılar tarafından yapılan portrelerinden sonra Kanunî'nin ve Selim'in, Barbaros'un ressam Nigârî tarafından yapılan boy resimleri, Lokman'ın Kiyafet-el-İnsaniye fi Şemail Osmaniye adlı eserini süsleyen Padişah portreleri, 18. yüzyılda Levnî'nin yaptığı III. Ahmet portresi bu tipin ilginç örnekleridir. Şüphesiz bu minyatürlerde artistler tarafından aranan ifade, insan kişiliğinin derin psikolojik etüdü niteliğinde değildi. Bununla beraber kişisel hatlar, ve portresi yapılanın sosyal statüsünü belirtecek bir resim ortamı yaratmak bakımından, bu portre sanatı İslâm resmi içinde önemli bir aşama sayılabilir.

Yazmaları süsleyen minyatürlerin her zaman konunun en önemli bölümlerini konu olarak işlediklerini sanmamalıdır. Eserin konusu ressam için sadece bir vesile de olabilir. Bazı şiir antolojilerini (Tezkire), süsleyen minyatürlerin süsledikleri kitapla hiç ilişkisi olmayan konuları vardır. Özellikle tarihî konulu yazmaların resimlenmesinde, tarihî olaylardan çok Padişahların günlük hayatlariyle ilgili resimler, özellikle av sahneleri büyük yer tutar.

Soru 85 Fatih'ten bu yana Osmanlı minyatür sanatının gelişme çizgisi nedir?

Anadolu'da Beylikler devrinde ve bütün 14. yüzyıl boyunca resim sanatının varlığı hakkında şimdiye kadar bir

bilgi sahibi olunmamıştır. Onbeşinci yüzyılda yaşayan ressamların adları hakkında yazılı kayıtlar olmakla beraber, eserleri kaybolmuştur. 15. yüzyıla ait en eski elyazması 1416 tarihlidir. Şair Ahmedî'nin İskendernamesini süsleyen minyatürler 14. yüzyıl Güney İran minyatürleriyle büyük bir benzerlik gösterirler. Nakkaşların İranlı sanatkârlar olduğu düşünülmektedir Sadece ismi bilinen ressamların en tanınmışı, şair Lâtifî'nin bir şiirinde övdüğü Bursalı Hüsamzade Sanullah adlı ve II. Murat zamanında yaşamış bir ressamdır. Şair «Ol, bir mum resmi yaptığı zaman, kelebekler yanında uçmağa gider» diyerek ressamın gerçeği resmetmekteki ustalığını dile getirmektedir. Bu gerçekçilik Osmanlı minyatürünü diğer İslâm minyatürlerinden ayıran en önemli özelliklerinden biri olarak kabul edilebilir. Eğer Şair Lâtifî'nin övdüğü bu eğilim o zamanki Anadolu resminde varsa, Fatih'in İstanbul'u fethettikten sonra çağırttığı Gentile Bellini, Matteo di Pasti, Costanza da Ferrara gibi İtalyan sanatkârlarının etkisiyle bu eğilim daha da kuvvetlenmiş olmalıdır. Bu sanatkârlar, İstanbul'da Fatih'in ünlü portrelerini yapmışlar ve çevrelerinde bazı Türk ressamları da yetiştirmişlerdir. Bunlardan biri olan Sinan Bey Fatih'in ressamlarından biri olarak tanınıyor. Bazı sanat tarihçilerince onun yaptığı kabul edilen Fatih portresi (Topkapı Sarayı) Rönesans resminin üç boyutlu karakterini doğulu bir stilizasyon içinde gerçekleştirme denemesi olarak görülebilir. Fatih'in zamanından kaldığı bilinen minyatür yoktur. Tarihi bilinen en eski minyatürlü Elyazmaları II. Beyazıt zamanından kalmadır. Bunlar bugün Türkiye dışında bulunmaktadır. Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan üçüncüsü Farsça bir Hamse (beş parçadan meydana gelen bir edebî eser) olup farklı sanatkârlar tarafından resimlenmiştir. Yazılması 1498'de bitmiş olan bu yazmanın II. Beyazıt çağında resimlenmiş olduğu kabul edilebilir. O sırada Osmanlı minyatürünün Herat gibi merkezlerin Geç Timurlu, İran'ın

15. yüzyıllardaki Şiraz Bölgesi üslûplarının etkisinde olduğu, bu arada Osmanlı çevresine ait motiflerin de ortaya çıktığı görülmektedir.

15. yüzyıl sonunda ve 16. yüzyıl başında Osmanlı resim sanatını bir ölçüde etkilemiş olduğu düşünülebilecek büyük bir resim kolleksiyonu Topkapı Sarayı müzesinde bulunan ve Fatih Albümü diye tanınan resimlerdir. Bunların büyük bir çoğunlukla Yavuz Sultan Selim'in İran seferinde elde edilen ganimetler arasında İstanbul'a getirildiği kabul edilmektedir. Kaynağı tam olarak bilinmeyen bu kolleksiyon hakkında, büyük artistik önemi nedeniyle, aşağıda ayrıca bilgi verilecektir. Bu resimler Osmanlı klasik çağının başında İstanbul'daki ressamların önünde, Çin Sanatına kadar uzanan zengin örneklerin bulunduğunu göstermektedir.

16. yüzyıl başında II. Beyazıt ve I. Selim'in saltanatları zamanından kalan minyatürlü elyazmalarında bir yandan mimarî motifler, insan tipleri, elbiseler, öte yandan değişik bir resim mekânı anlayışı ve renk bakımından itinalı bir sınırlama yeni Türk üslûbunun doğuşunu haber vermekle beraber, Güney İran'da Safavî Devrinin başında Türkmen Üslûbu diye adlandırılan minyatür okulunun ve daha Doğulu okulların, özellikle Herat okulunun etkileri de devam etmektedir. Uluğ Bey zamanında Herat'tan İstanbul'a gelen Astronom Ali Kuşçu'nun beraberindeki sanatkârlarla, Çaldıran seferinden sonra Yavuz Selim'in beraberinde getirdiği ressamlar bu etkilerin devamını sağlamış olmalıdırlar. Kanunî Devrinde sarayda bulunan İranlı ressamların en tanınmışı Şahkulu idi. Ressam Karamemi bunun en tanınmış Türk öğrencisiydi.

Resimlenen yazmalar, Ahmedî'nin İskendernamesi gibi yarı tarih, yarı efsane mesneviler, tarihî konulu şiirlerdir. 1521-24 tarihleri arasında yazılmış olan Şükrü Beyin Selimname adlı şiiriyle padişahların hayatlarını ve yaptık-

larını anlatan minyatürlü yazmaların en eskisini buluyoruz. Yazmaları ısmarlayan sultanların ve devlet büyüklerinin hayatlarının anlatılmağa başlanması ile beraber günlük hayatın verilerini konu olarak almak doğal bir tutum oluyor. Bu tutum Osmanlı gerçekçiliğinin gelişmesini etkilemiştir. Kanunî'nin Saltanatından Birinci Ahmed'in saltanatı sonuna kadar geçen aşağı yukarı yüzyıllık bir süre içinde Osmanlı resmi yavaş yavaş İran etkisinden kurtularak, kendi resim üslûbunu yaratıyor. 16. yüzyıl boyunca, özellikle seçilen konular bakımından gördüğümüz bu farklılaşmayı, Kanunî ve II. Selim'in hayatlarını ve seferlerini anlatan yazmalarda, Üçüncü Murad'ın oğlu III. Mehmed'in Sünnet düğününü anlatan Surnamede, Osmanlı Hanedanını anlatan Silsilename ve Şemailnamelerde, yine bir Osmanlı Tarihi olan Hünernamede, Lala Mustafa Paşa, İskender Paşa gibi serdarların sefer hikâyelerini süsleyen minyatürlerde görüyoruz. Bu devrin tanınmış ressamları arasında II. Selim devrinde Kanunî ve Barbaros portrelerini yapan reis Haydar (lâkabı Nigarî), III. Murat devrinde Hünername ressamı Üstad Osman, Tebrizli Veli Can, III. Mehmet devrinde Hasan Nakkaş belirtilebilir.

Onaltıncı yüzyılda Padişah portreleri ve dinî konulu resimler de Osmanlı sanatının İslâm sanat anlayışına özel bir katkısı sayılabilir Her ikisinde de Osmanlı dünyasının Batı ile daha yakın ilişkilerinin etkisini düşünmek yanlış olmaz.

17. yüzyıl Osmanlı resminde büyük bir değişiklik olmuyor. Elyazma minyatürlerin sayısı da 16. yüzyıla göre daha azdır. I. Ahmed'in saltanatında ve sonra, belki de devamlı savaş halinde bulunan Safavî Sarayının prestiji yüzünden, yeni bir İran etkisinden söz edilebilir. I. Ahmet çağının tanınmış ressamları arasında Ahmet Nakşî ve Kalender Paşa vardır.

17. yüzyılda aşağı yukarı 40 yıl saltanat sürmüş olan

IV. Mehmet zamanında Avrupa resminin belli belirsiz bir etkisi olduğu anlaşılıyor. IV. Mehmed'in sarayında bulunan Faggio adlı bir ressamı biliyoruz. Bu yüzyıl sanatının bütün alanlarında olduğu gibi, resmi de yeterli bir araştırma konusu olmamıştır. Bilinen minyatürlü yazmaların başında yine Osmanlı sultanlarının ve büyüklerinin portrelerini ihtiva edenler gelmektedir.

Osmanlı minyatürü Lâle Devrinin elverişli ortamında diğer sanat alanlarında görülen Rokoko elegansına sahip, üstün kaliteli ürünlerle karşımıza çıkıyor. II. Mustafa ve III. Ahmet Saltanatlarında Nakkaşbaşı olan Levnî çizgisel bir üslûpla ve özellikle kadın temasını tamamen gelenek dışında bir tutumla ele alışıyla İran etkilerini ve değişik bir hayat görüşünü yankılıyor. Ondan sonra gelen resim bir yandan Levnî'nin yolunu sürdürürken, öte yandan, Osmanlı sarayına I. Mahmud'un tahta geçmesinden sonra gelen ve saray ressamı olan yabancı ressamlar, Batılı resim anlayışını tanıtıyorlar. İstanbul'da mimarî alanda bütün geleneksel motifleri bırakan yeni anlayış, geleneksel minyatürün de sonu oluyor. 18. yüzyılda Enderunî Fazıl Bey'in Zenanname'sini süsleyen resimler bu yeni akımın örneklerinden biridir, ve minyatür tekniğinin tamamen dışında yapılmıştır. 18. yüzyılın ikinci yarısından kalan padişah ve devlet büyüklerine ait portreler yağlı boya tekniğinde batılı resimlerdir. Üçüncü Selim'in ve II. Mahmud'un saltanatlarından bu yana Türk resmî Batı resminin gelişmesine paralel bir gelişme izlemiştir (Bkz. Soru: 96).

Soru 86 Fatih Albümü nedir? Neler içermektedir?

Bugün Topkapı Sarayında bulunan sayısız yazmalar arasında 2152, 2153 ve 2160 numaralı albümler, muhteme-

len içlerinde Fatih'e ait bazı portreleri ve o devirde yazılmış yazılar ihtiva ettikleri için Fatih Albümü adıyla anılagelmişlerdir. Gerçekte bu albümler II. Abdülhamit devrinde yeniden ciltlenmiş ve içlerinde farklı devir ve üslûplara ait, fakat çoğunlukla, Türkiye dışında yapılmış olan çok sayıda minyatür ve kaligrafi örnekleri bulunan toplamalardır. Bu açıdan, her ne kadar Türkiye'deki resim gelişmesinde büyük bir etkileri yoksa da, hiç olmazsa saray çevresinin 16. yüzyıl başında haberdar olduğu bir resim dünyası olarak kabul edilirler. Bu resimlerin genellikle Yavuz'un İran seferi sırasında elde edilerek Türkiye'ye getirildiğini belirtmiştik. Albümlerde bulunan çeşitli üslûplardaki resim grupları içinde, özellikle üç tanesi, minyatür tekniğinden farklı, güçlü bir desen ve gözleme dayanan gerçekçi bir ifade ile meydana getirilmiş, Uzakdoğu kültürleriyle ilişkili bir göçebe dünyasını dile getirmektedirler. Tomarlar üzerinde bulunan bir grup, hayvan desenlerinden meydana gelmektedir. Çoğunluğu göçebe çevresinde bulunan kurt, çakal ya da köpek, kedi, manda, at, nadir olarak aslan, kaplan motiflerinden meydana gelmiş, daha çok etüd niteliğinde, desenlerdir. En büyük özellikleri hayvan hareketlerini büyük bir doğrulukla ifade etmeleridir. Diğer bir grup desen, giyimleri ve eylemleriyle göçebe oldukları belli bir toplumun yaşantısından sahneleri konu olarak almıştır. Fizikî çevrenin pek ayrıntısız, âdeta modern bir sahne gibi, özet olarak belirtildiği bu günlük yaşantı sahnelerinde, insan ve hayvan hareketleri gözleme dayanan bir gerçekçilikle çizilmiştir. Üçüncü bir grup, insana benzeyen, fakat çeşitli hayvan organlarıyla zenginleşip, garip efsanevî yaratıkları, belki dev ve şeytanların, birbirleriyle savaşlarını yansıtan konuları ele almıştır. Burada açık olarak, özellikle klasik Çin Budizminin, dünya çapında ün kazanan, efsane dünyasının yaratıklarının anılarıyla karşı karşıyayız.

Bu üç konu grubunda yapılan desenlerin birbirleriyle

ortak yönleri vardır: Genellikle gri ve kahverenginin hâkim olduğu az renkli bir skala ile, lineer (çizgisel) ve sadece çizilen konunun kendisine önem verilen, dolayısıyle çevre ile boyutsal ilişkilerin düşünülmediği bir desen anlayışıyla çizilmişlerdir. İşlenen bütün konularda canlı veya cansız bütün objeler, adeta kıvrılıp bükülerek meydana gelmiş havası veren, garip bir stilizasyona tabi tutulmuşlardır. Bu eğip, bükme insan ve hayvan yüzlerine verilen karikatürsü ifade ile birleşerek, dehşet verici sahneleri bile mizah ile dolu bir hale getirmektedir.

Bu üç gruptaki renkli resimlerin bir çoğunda Üstad Muhammed Siyah Kalem adı bulunmaktadır. Tarihçi Z. V. Togan buradaki Muhammed Siyah Kalem'in Herat'ta, 15. yüzyılın ikinci yarısında tanınmış bir ressam olan Hacı Muhammed Nakkaş adında bir ressam olduğunu kabul etmektedir. Ünlü İslâm Sanatı tarihçisi Ettinghausen de resimlerin Çinle komşu göçebe step dünyasına ait olduğu kanısındadır. Gerçekten de bu resimler üslûp ve konu olarak Timurlu, İran veya Osmanlı minyatür okullarından tamamen farklı bir ortamı yansıtıyorlar. Bununla beraber, güçlü bir stilizasyona rağmen, gözlemci bir eğilimle yapılmış olmaları açısından daha sonraki Osmanlı resim sanatı ile bir ruh yakınlığı içinde meydana getirilmiş oldukları ileri sürülebilir.

Fatih albümünde bunlardan başka yine Ortaasya Saraylarında yapılmış olduğu anlaşılan daha çok minyatür üslûbu paralelinde, fakat Çin, Hint, Hıristiyan motifleri ihtiva eden resimlerle, Avrupalı sanatkârların elinden çıktığı anlaşılan resimler de bulunmaktadır.

Soru 87 Osmanlı minyatür sanatının ünlü eserleri hangileridir?

Türk sanatında resmin minyatür kitaplarında kalmış

olması toplum tarafından tanınıp sevilmesine engel olmuştur. Kitaplıklarda bir hazine gibi korunan minyatürlü yazmalar ancak birkaç uzmanın arayıp görebildiği, sırlı bir niteliğe bürünmüştür. Oysa bu resim, Osmanlı kültürünün birçok yönlerini aydınlatan bir güçte olduğu kadar, estetik kalitesiyle de büyük önem taşımaktadır. Bu nedenle Osmanlı minyatürünün başlıca eserlerini kısa bir liste halinde vermenin faydalı olduğu kanısındayım. Bugünkü basım teknikleriyle bu büyük resim sanatının, kısa bir sürede günümüz kültürüne kazandırılması olanağı vardır.

Osmanlı ressamlarının (Musavvir, Nakkaş) ve resminin etraflı bir incelemesi şimdiye kadar gerçekleştirilememiştir. Birçok yazmaların minyatürleri birkaç ressam tarafından yapıldığından ve çoğu kere aynı üslûpta, aynı ustanın yanında çalışan sanatkârlar olduğundan, bunların kimliklerinin tespit edilmesi de çok zordur. Bir bakıma Osmanlı tarihinde ilk sanat tarihi sayılabilecek olan ve 1587'de Mustafa Alî tarafından kaleme alınmış olan 'menakıb-ı Hünerveran' adlı biyografik eser o çağın İranlı ve Türk ressamları hakkında kısa bilgiler verir. Eski şair tezkirelerinde, aynı zamanda şair olan ressamlara ait kayıtlar bulunur. Ehl-i Hırfet defterleri denen zenaatkâr listelerinde de 'Nakkaşan' ve 'Musavviran'ın isim ve sayıları vardır. Pek nadir olarak ressamların eserlerinde isimleri de vardır. Bugün için sadece yazarların adına göre yaptığımız bu minyatürlü yazma listelerinin, bir süre sonra ressamların adına göre olması, sanat tarihi açısından önemli bir aşama olacaktır.

Kronolojik sıraya göre önemli bazı minyatürlü yazmalar şunlardır:

Hamse-i Dıhlavî, Emir Hüsrev Dıhlavî, 1498.

Selimname, Kürt Şükrü Bey, Türkçe tarihî şiir, 1521-24.

Süleymanname, Kanunî'nin hayatına ait Farsça yazma, 1558.

Şehname-i Selim Han, Lokman bin Hüseyin el-Urmevî, II. Selim'in hayatına ait Türkçe yazma.

Şahinşahname, Lokman, Farsça kahramanlık şiirleri, I. cilt 1581, II. cilt 1592.

Kıyafet-el-İnsaniye fi şemail-i Osmaniye, Lokman, Osmanlı sultanlarına ait Türkçe yazma, ressam Üstad Osman, 1595'ten önce.

Surname-i Hümayun, III. Mehmed'in sünnet düğünü şenliklerini anlatan Türkçe yazma. Ressam Üstad Osman ve yardımcıları, III. Murad'ın saltanatında yapılmış.

Silsilename, Lokman, Peygamberlerden Osmanlılara kadar uzanan Türkçe biyografik tarih, ressam Üstad Osman ve öğrencileri (?) 1583.

Nusretname, Mustafa Ali, Lala Mustafa Paşanın seferlerini anlatan Türkçe yazma, 1584.

Hünername, Lokman, Osmanlı tarihi, ressam Üstad Osman I. cilt 1584/5, II. cilt 1588/9.

Şücaatname, Asafî Paşa, Özdemiroğlu Osman Paşanın İran seferini konu alan Türkçe eser, 1586.

Kitab-ı Siyer-i Nebi, Mustafa Zarir, Peygamberlerin hayatına ait Arapça eserin Türkçe tercümesi, 1594/5.

Şahname-i Sultan Muhammed Salis, Nisarî, III. Mehmed'in Eğri seferini konu alan eser, ressam Hasan Nakkaş, (1595-1603).

Falname, Kalender Paşa, Din tarihî ile ilgili eser, ressam Kalender Paşa ve yardımcıları, (1603-1617).

Tercüme-i Şakayık-ı Numaniye, Taşköprüzade, Osmanlı bilim adamlarının biyografileri, ressam Nakşî, (1618-1622).

Surname-i Vehbi, Vehbi, III. Ahmed'in şehzadeleri için yapılan sünnet düğününü anlatan eser, ressam Levnî.

(Bu listedeki bütün eserler Topkapı Sarayı III. Ahmet kitaplığındadır.)

B. DİĞER SANATLAR

Soru 88 Hat sanatı nedir? Bu sanatın Osmanlı kültüründeki yeri nedir? Hat sanatının önemli temsilcileri kimlerdir?



Karahisarî — Levha

Hat kelimesi Arapça çizgi veya bir satır yazı demektir. Fakat bugün anlaşılan gelişmiş şekliyle Arap harfleriyle yazılan elyazısı anlamına gelmektedir. Arap yazısı daha İslâmın ilk çağında kendine özgü bir üslûpla ortaya çıkar. İslâm öncesi Himyeri yazısından esinlenen geometrik karakterli ve önce Kûfe'de denendiği için 'Kufî' adını alan ilk yazı üslûbunun, sadece yazmalarda değil, fakat mimarî dekorasyonda da önemli bir yeri vardır. İslâm sanatında figürün, diğer kültürlerin sanatlarına nazaran daha az kullanılması, ve yazının Kuran'ın dediklerini taşıyan araç oluşu, yazıyı müslümanın günlük çevresinde önemli bir statüye kavuşturmuştur. Kuran'ın Alak suresinde «Oku! insana ka-

lemle öğreten, bilmediğini bildiren, kerim olan Tanrının adını» şeklindeki Ayet ile Peygamberin «yazıyı güzel yazmak bir ödevdir, çünkü insanın günlük gıdasının başında okumak gelir» Hadisi, yazıya verilen önemin kaynağını göstermektedir.

İslâm Sanatında çok önemli bir dekorasyon elemanı olan Kûfî yazı, Türkiye'de, özellikle Osmanlı çağında pek kullanılmamıştır. Ona karşılık, özellikle Fatih Çağından sonra çeşitli yazı tiplerinde Osmanlı hattatları üstün bir teknik ve artistik düzeye ulaşmışlardır. Yazı, sadece kitap sanatında değil, fakat dinî yapıların süslemesinde, büyük dekoratif kitabelerde ve her çeşit küçük eşyada ve Türk toplum hayatında, Bizans devrinde İkonun ve Batının tablolarının yerini alan müstakil levhalarda kullanılmıştır.

Harflerin biçimine, aralıklarına, yazı işaretlerinin kullanılıp kullanılmamasına, küçüklüğüne, büyüklüğüne göre adlandırılan yazı çeşitleri vardır. Bunların kullanıldıkları yerler de oldukça belirlidir. Dekoratif bir amaçla kullanılan Kûfî yazı dışında, başlıca yazı çeşitleri şöyle özetlenebilir: Daha çok güzel yazı levhalarında ve kitabelerde, büyük harfli süs yazılarında kullanılan ve en yaygın yazı çeşidi olan 'Sülüs', ondan daha köşeli, daha küçük harflerle yazılan ve Kuran ve başka din kitapları yazımında kullanılan 'Nesih', bu iki yazı çeşidinin biraz daha uzatılıp, abartılarak yazılmasından meydana gelen ve çok daha az kullanılan 'Muhakkak' ve 'Reyhanî', daha dekoratif nitelikte bir sülüs bozması olan ve resmî belgelerde kullanılan 'Tevkî' ve icazet (diploma)lerde kullanılan Rik'a'dır. Bu altı yazı çeşidine Aklam-ı Sitte (altı kalem) adı verilmiştir. Genellikle bu yazıların çok daha büyük boyutlarda dekoratif nitelikte yazılanlarına Celî denir. Türkiye'de özellikle Sülüs Celî'si büyük pano, levha ve kitabelerde çok kullanılmıştır. Bu yazı çeşitlerinin dışında İran'dan alınan 'Talik', 'Nestalik', fermanlarda kullanılan karmaşık ve süslü bir yazı olan 'Divanî', malî

kayıt'larda kullanılan ve bir çeşit stenografi niteliğinde olan 'Siyakat', dekoratif amaçlarla Sülüs yazının simetriğiyle beraber çift yazılmasından meydana gelen 'Müsenna' gibi yazı çeşitleri vardır.

Hat sanatının İslâm kültürü içindeki büyük önemi bu alanda pek çok sanatkârın yetişmesini teşvik etmiştir. Genellikle hattatlar, minyatür yapan nakkaşlardan, müzehhiplerden ve diğer sanatkârlardan daha yüksek bir statüye sahip olmuşlardır. Önemli minyatürlü yazmalarda çoğu kere hattatın ismi bilinir. Fakat ressamınki unutulmuştur. Türkiye'de Onüçüncü yüzyılda yetişen, ve sonradan Abbasî Sarayında Halife Mustasım'ın adamı olduğu için Mustasamî diye anılan Amasyalı Yakut, Sülüs ve Nesih yazının kaidelerini yeniden tesbit eden Fatih Çağının yine Amasyalı olan ünlü Hattatı Şeyh Hamdullah (Beyazıt Camisinin giriş kapısı üzerindeki kitabeyi yazmıştır), Kanunî Devrinin ünlü hattatı Ahmet Karahisarî (Süleymaniye kubbesi yazılarını yazmıştır), Onyedinci yüzyılda özellikle Kuranlariyle ün kazanan Hafız Osman, Onsekizinci yüzyılda Mustafa Rakım, talik yazı çeşidinin en tanınmış temsilcisi Mehmet Esat Yesarî bugün hemen hemen ortadan kalkmış olan bu sanatın büyük ustalarıydı.

Soru 89 Osmanlı klasik sanatında çini dekorasyon nasıl gelişmiştir?

Onaltıncı yüzyıl başından kalmış çini dekorasyon örneği yok gibidir. Buna karşılık İznik'te, aşağıda göreceğimiz gibi, keramik üretimi artmıştır. Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatının başında, yapılarda (Örneğin İstanbul'da Sultan Selim Külliyesi) bitkisel bir arabesk ve karakteristik spiral motifleriyle ejder ve bulut gibi bazı Çin motifleri ihtiva eden oldukça zengin bir sözlükle çini dekorasyonuna rast-

lıyoruz. Bu üslûp, İstanbul'da Haseki Medresesinde (1539), Şehzade Mehmet Türbesinin çok güzel dekorasyonunda, ve diğer yapılarda, Süleymaniye Camisinin yapılışına kadar sürer. Dekorasyonun önemli bir elemanını yazı teşkil eder. Saz adı verilen büyük bir yaprak motifi karakteristiktir. Sarı ve fıstık yeşili çok kullanılan renklerdir. Bunun yanısıra mavi, patlıcan rengi, siyah ve beyaz renkler kullanılmıştır.

Yüzyılın ikinci yarısı Türk Sanatının olduğu gibi çini sanatının da en yüksek aşamasını teşkil eder. Çini dekorasyonu bu çağda çok daha çeşitli renkler, özellikle Bolu veya domates kırmızısı adı verilen ve sır altında diğer renklere göre daha kabarık duran bir kırmızı ile ortaya çıkar. Geçen devrenin sarı rengi ortadan kalkar. Fakat asıl değişiklik çinilerin desenlerindedir. Osmanlı sanatının en büyük yaratmalarından biri olarak bakılacak nefis bir çiçek stilizasyonu bu sırada gelişir. Doğa gözleminin soyut bir biçim anlayışı içinde tamamen dekoratif amaçlara yöneltilmesi, ve çininin âdeta bir 'duvar resmi' olarak kulianılması bu devrin özelliğidir. Önce Süleymaniye Külliyesinde caminin mihrab duvarında, Kanunî ve Hürrem Sultanın türbelerinde görünen bu çini dekorda, çini deseni, tek bir çininin üzerinden büyük panolara doğru gelişmeye başlar.

1561'de inşa edilmiş olan Rüstem Paşa Camisinde bu yeniliklerin tümünü içeren ve çiniyi bütün camiyi kubbeye kadar kaplayan bir kaplama olarak kullanan ilginç bir uygulama görülür. Bizans yapılarında bütün yüzeyleri kaplayan mozayiğin yerini, Osmanlı mimarîsinde, yapıyı bir renk âlemi haline sokan çini almıştır. Rüstem Paşa Camisindeki uygulama, bir daha hiç bir dinî yapıda bu ölçüde tekrar edilmemiş olmakla beraber, çini desenlerinin gittikçe daha yüksek bir estetik düzeye doğru gelişmesi devam eder. İstanbul'da bu gelişmeyi, Sokullu Mehmet Paşa, Eski Valide ve Takiyeci Camilerinde izlemek kabildir.

Sivil mimarîde aynı süsleme tekniği yoğun olarak kullanılmıştır. Topkapı Sarayında II. Selim'in yatak odasına ait olduğu sanılan ve bugün Altınyol denilen koridorda bulunan panolar, ve III. Murad'ın yatak odası girişindeki panolar, yüzyıl ikinci yarısının en önemli örnekleridir.

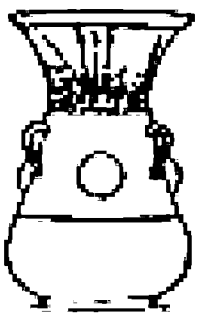
Başkentte kullanılan çinilerin İznik'te yapıldığını tarih belgelerinden öğreniyoruz. Fakat çiniler üzerindeki dekorasyon, İstanbul'da inşa edilecek yapılarda, Sarayın ressamları tarafından hazırlanan desenlere göre yapılıyordu. Böylece aynı kaynaktan çıkan çinilerin İmparatorluğun başka yerlerine de gönderildiği anlaşılmaktadır. Adana'da Ramazanoğlu, Diyarbakır'da Bayrampaşa Camilerinin dekorasyonları Başkent üslûbunun fazla değişmeden buralara kadar gittiğini göstermektedir. Bununla beraber Şam gibi başkent üslûbuna başka gelenekleri karıştıran bölgesel uzak üretim merkezleri de vardı. Sonradan İznik'in yerini alan Kütahya'nın da Onbeşinci yüzyıldan itibaren çini imal ettiği kabul edilmektedir.

Onyedinci yüzyılda çini dekorasyonu, desen itibariyle zenginliğini pek kaybetmemiş olmakla beraber, daha katı, simetriye fazla iltifat eden bir kimliğe bürünür. Onaltıncı yüzyılın ünlü kırmızısı önemini kaybeder. Hatta tamamen kaybolur. Bu devirde hâkim olan renk, hafif maviye kaçan bir yeşildir. Dekorasyona hâkim olan yeni bir motif, servi, ortaya çıkar. Gül, karanfil, yasemin, lâleler geçen yüzyıldaki gibi kullanılmakta devam eder. İstanbul'da Sultanahmet Camisi, resmî kayıtlara göre 20000'i bulan çinileriyle, büyük bir dekoratif sözlük gibidir. Üsküdar'da Çinili Cami, Yenicamide Hünkâr köşkü, Topkapı Sarayında Revan ve Bağdat köşkleri ve Sünnet Odası çinileri bu Geç klasik üslûbun, henüz gücünü yitirmemiş güzel örnekleridir.

Çini sanatı Onyedinci yüzyıl sonunda birdenbire durak-

lar. Anadolu'da Celâlî isyanları İznik atölyelerinin faaliyetini çok azaltmıştır. Evliya Çelebi vaktiyle 300 olan atölyelerin o sırada 9'a indiğini yazar. Bu sırada Kütahya çinicilik merkezi olarak gelişmeğe başlamıştır. Onsekizinci yüzyılda ise Kütahya İznik'in yerini alır. Lâle Devrinde İstanbul Tekfur Sarayında da çini atölyeleri kurulmuştur. İstanbul Üsküdar Yeni Valide Camisi, Kütahya atölyelerinin bir uygulaması olarak hatırlanabilir. Fakat çini, bir iç dekorasyon malzemesi olarak önemini kaybetmeğe başlamış, yerini yavaş yavaş boyalı dekora bırakmıştır.

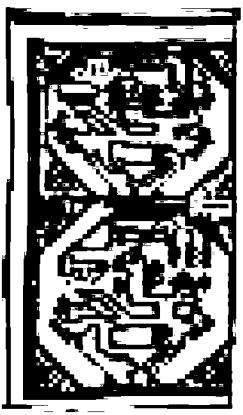
● Osmanlı seramiği çiniciliğe paralel olarak, çömlekçilikte de büyük bir estetik kaliteye erişmiştir. Onbeşinci yüzyılda, çoğu kere radyal bir düzen içinde, geometrik şemalara göre süslenmiş, mavi-beyaz renkli oldukça kaba keramik İznik'in ilk ürünleri sayılabilir. Onaltıncı yüzyıl başında, yine mavi-beyaz renkli, fakat çok daha iyi bir teknikle yapılmış, bitkisel motiflerle süslü tabaklar, ibrikler, cami kandilleri ortaya çıkar. Yüzyılın birinci yarısında karanfil, lâle gibi çiçek motifleri süsleme sözlüğüne girer. Yüzyılın ikinci yarısında bu sözlüğe çeşitli çiçek motiflerine ek olarak, serviler, asmalar, hayvan motifleri, yazı ve daha başka motifler katılır. O çağın ünlü domates kırmızısı yanında mor, mavi, yeşil, beyaz renkleriyle bu motifler, kusursuz, parlak bir sır altında tabakları, kâseleri, ibrikleri, kupaları, cami kandillerini süsler. Belirli fakat kuvvetle stilize edilmiş bitkisel motifleri tamamen soyut bir dekoratif düzen içinde veren bu seramik resmi, Osmanlı sanatının en yaratıcı olduğu alanlardan biridir.



Bir seramik kandil

Soru 90 : Osmanlı halı sanatının genel gelişme çizgisi nedir?

Selçuk devrinden kaldığı kabul edilen halılar, göçebe hayvan üslûbu anıları içinde, geometrik desenlerle dokunmuştu. Ondördüncü ve Onbeşinci yüzyıllarda Anadolu halılarında hayvan motiflerini çok daha belirli bir stilizasyonla işleyen bir tutum buluyoruz. Örnekleri çok az kalmış olmakla beraber, özellikle Onbeşinci Yüzyıl İtalyan ressamlarının tablolarından bu halı desenleri hakkında yeterli bilgi ediniliyor. Ondört ve Onbeşinci Yüzyıllarda Türkiye halılarının bütün Akdeniz bölgesine ihraç edildiğini tarihî kaynaklardan öğreniyoruz.



Bir 15. yüzyıl halısı

Hayvan motifli halılarda bazan serbest, bazan dikdörtgen veya kare bölmeler içinde kuş, nadiren diğer hayvanlara ait, bir motif tekrar edilir. Bazan bir ağacın iki tarafında simetrik kuş motifleri vardır. Bazan halı iki veya dört parçaya bölünerek daha büyük karmaşık kompozisyonlar kullanılır. Bir tanesi Berlin Müzesinde, diğeri İsveç'te bulunan iki Onbeşinci yüzyıl halısı bu sonuncu tipin en güzel örnekleridir. Bunlardan birincisinde bir ejder ile bir Zümrüdüanka kuşunun mücadelesi çok soyutlanmış bir biçim düzeyinde tasvir edilmektedir. Bu çağdan kalan hayvan motifli halıların Türkiye'deki en önemli örneği, Konya müzesinde bulunan, tekrar eden bir kuş motifinden meydana gelmiş halıdır.

● **Holbein halıları** — Onbeşinci yüzyılda halı motifleri ve biçim düzenleri gittikçe zenginleşir. Daha çok bazı

Avrupalı ressamların tablolarında görüldüğü için, Avrupalı sanat tarihçileri tarafından 'Holbein halıları' diye adlandırılan geometrik desenli, Onbeş ve Onaltıncı yüzyıl halılarının, iki tipi vardır.

Birinci tipte bordürlerin içi diyagonal veya bordüre paralel olarak kesişen bölmelerin içine yerleşmiş karmaşık geometrik motiflerden meydana gelmiştir. Bu motifler hayvan ve bitki stilizasyonları olabileceği gibi, doğrudan doğruya geometrik biçim oyunları da olabilir. Fakat her motif kendi içinde daha küçük motifleri ihtiva eder. Böylece halının bütününden en küçük ayrıntılarına doğru gittikçe açılan bir biçimler dünyası meydana getirilmiştir.

Aynı genel nitelikleri taşımakla beraber ikinci Holbein tipi halılarda daha önce görülen biçim düzeni tekrarlanmış, halının merkezi bölmelere ayrılmıştır. Bu bölmenin içi de tekrar poligonal, bir karmaşık motifle doldurulmuştur. Bu tipin bir değişik varyasyonu, bordürler arasını ortada büyük dörtgenler ve köşelerde daha küçük poligonlardan meydana gelen bir şema ile bölmektir. Her kare veya poligonal alan karışık ve çok renkli, tekrar eden; veya bir merkezli fakat gene karmaşık, motif düzenleriyle doldurulmuştur. Bu büyükten küçüğe doğru uzanan biçim düzenleri içinde işlenen halılar daha önceki halılardan, biçim ve renk itibariyle, çok daha zengindir. Kırmızı ve mavi yine hâkim olmakla beraber mor, lâcivert gibi yeni renkler görülür.

Batı Anadolu'da, belki Uşak ve Bergama'da, yapılmış olan bu halılar Rönesans'ta ve sonra Avrupa'da lüks maddesi olarak büyük rağbet görmüş, Genç Holbein, Jan van Eyck, Hans Memling, Lorenzo Lotto, Ghirlandaio gibi büyük ressamların tablolarında dekoratif öğeler olarak kullanılmıştır.

● **Uşak Halıları** — Onaltıncı yüzyıldan itibaren Batı Anadolu'da Uşak önemli bir üretim merkezi olarak ortaya çıkıyor. Uşak tipi diye anılan halıların dekorasyonunda

İran'dan gelen yeni bir düzen ortaya çıkar. Osmanlı sanatında Yavuz'un İran seferinden sonra görülen yeni İran etkileri halı sanatında 'Madalyonlu Halılar' denilen bir tipin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Halının merkezini büyük bir madalyon işgal eder ve genellikle bitkisel motifler, çiçekler bu madalyonu doldurur. Daha geometrik madalyon çerçeveleri içinde, merkezi madalyon motifinin tekrarı ile meydana gelen değişik kompozisyonlar da vardır. Bu tiplere daha eski gelenekleri devam ettiren ve tek bir motifin tekrarı ile meydana gelen halı örneklerini de katabiliriz. Bu son türdeki halıların beyaz zeminli olanları da bulunur. Fakat Uşak halılarında genellikle kırmızı yine hâkim tondur. Lâcivert, sarı, mavi, yeşil onu takip ederler.

● **Bergama Halıları:** İkinci bir üretim merkezi olan Bergama, Selçuk halılarının ve Holbein tiplerinin geometrik geleneğini sürdürmüştür.

Gördes düğümü denen Türk tekniği ile yapılmış bu halıların yanısıra Onaltıncı yüzyıldan itibaren Sine düğümü denen İran tekniğini kullanan ve Saray çevreleri için yapılan halılar da vardır. Bunlar Uşak halılarının en yaygın tipi gibi merkezî madalyonlu olurlar ve desenlerinde çiçek ve yaprak stilizasyonu hâkim olan klâsik Osmanlı motifleri kullanılmıştır. Daha incelmiş bir renk zevki ve İran düğümünün verdiği daha ayrıntılı, net motifler karakteristiktir. Koyu kırmızı, mavi, sarı, yeşil ve beyaz hâkim renklerdir. Bu halıların desenlerinin Türkiye'den Kahire'ye gönderilerek oranın ünlü tezgâhlarında dokunmuş olduğu ileri sürülmektedir.

● **Seccadeler** — Halıların yanında seccadeler de aynı eğilimleri gösteren bir gelişme gösterirler. Tarihi bilinen en eski seccadeler İstanbul'da Türk ve İslâm eserleri müzesinde bulunan Onbeşinci yüzyıl eserleridir. Boyut itibariyle daha küçük ve daha ince örülmüş olan seccadelerin deseninde stilize mihrap motifi ve, mihrapla ilgili Kâbe,

kandil gibi motifler kullanılır. Onbeşinci yüzyıl örneklerinde yanyana çok sayıda mihrap motifi, mihrap içinde kandil, ya da daha dekoratif şemalar vardır. Onyedinci yüzyıldan sonra Uşak, Kula, Lâdik, Milâs, Bergama ve özellikle Gördes seccadeleriyle ünlü merkezlerdir.

Genellikle mihrap motifini esas alan Gördes seccadeleri en tanınmış olanlarıdır. Bunların Mihrap içindeki motiflere göre ayrı adları vardır. Mihrabın içi kırmızı, mavi, lâcivert bazan beyaz renkte olur. İki mihraplı olanları da vardır. İstanbul'da veya başka yerlerde saray için dokunan seccadeler Gördes seccadelerinin daha yüksek kaliteli varyasyonlarıdır.

İstanbul, Bursa, Hereke, İsparta diğer halı üretilen şehirlerdir. Bunların yanısıra geleneksel geometrik süsleme esprisi ve motifleriyle Anadolu'nun bütün bölgelerinde, daha çok göçebe aşiretler tarafından, zengin bir kilim sanatı geliştirilmiştir.

Soru 91 Osmanlı çağında dokuma sanatının genel görünüşü nedir?

Dokuma sanatı halıyla beraber göçebe yaşantısının önemli bir parçasıdır. İslâm geleneği içinde de lüks kumaşın önemli bir yeri vardır. Anadolu, Ortaçağda oldukça tanınmış bir kumaş üreten belde olmasına rağmen, bu çağdan kalan kumaş örneği yok denecek kadar azdır. Bilinen en önemli parça, üzerinde Alâeddin Keykubad için yapıldığı yazılı olan bir kadife dokuma parçasıdır (Lyon Dokuma Müzesinde). Kırmızı zemin üzerine altın telle dokunmuş arslan motifleri ve bitkisel arabesk doldurulmuş daire dizileri bulunan bu kumaşın Selçuk saraylarının özel dokuma tezgâhlarında (İslâm saraylarının bu özel tezgâhlarına Tiraz adı verilir) dokunmuş olabileceği kabul edilmektedir.

Onüçüncü yüzyılda Marco Polo, Ondördüncü yüzyılda İbni Batuta gibi gezginler Anadolu'nun ipek, kadife ve diğer kumaş dokumalarının ününden sözederler. Bunların içinde Denizli bölgesinin özellikle ün kazandığı anlaşılıyor.

Osmanlı Sultanlarının öldükten sonra saklanması âdet olan elbiseleri Sarayda kullanılan kumaşların niteliklerini öğrenmemize yardım etmektedir. Onbeşinci yüzyılda Bursa kadife, ipekli ve diğer kumaşların yapılışında birinci planda bir üretim merkezi oluyor. Topkapı sarayında Fatih'e ait, Kadife Çatma adı verilen kumaştan yapılan ve kırmızı zemin üzerine sırma ile işlenen motiflerle süslü kaftanlar Bursa'da yapılmıştır.

Osmanlı dokuma sanatının, diğer alanlarda olduğu gibi, en gelişmiş olduğu devir Onaltıncı yüzyıldır. Kumaş desenleri genellikle çiniler üzerinde görülen motifleri, daha değişik proporsiyonlar ve dekoratif düzenler içinde kullanır. İstanbul'da Sarayın kendi imalâthaneleri vardır. Bunlar, özellikle, sırma ve simle dokunan ve 'Seraser' denilen kumaşı, 'Çatma' denilen kadifeleri, 'Kemha' denilen ipekli ve 'Serenk' denilen düz kumaşları dokuyorlardı. Şüphesiz saraya bağlı olmayan dokuma tezgâhları da çoktu. III. Murat devrinde İstanbul'da 268 tezgâh olduğu ve bunların 88 tanesinin saraya bağlı olduğu ilgili fermanlardan anlaşılmaktadır.

İmparatorluğun muhtelif şehirleri, kendilerine göre, değişik dokumalarıyla ün yapmışlardı. Bursa ipekli ve kadife kumaşlarıyla, İstanbul saray için dokunan lüks kumaşları ve 'Diba' adı verilen atlas kumaşlarıyla, birçok Batı Anadolu şehri, Bergama, Soma, Denizli, pamuklu dokumalarıyla, Ankara 'Sof' adı verilen tiftik tüyünden yapılan yünlülerle, Sakız Adası yine atlas kumaşlarıyla, Amasya 'Benek' adı verilen desenli kumaşlarıyla tanınmıştı. Dokuma sanatı Onsekizinci yüzyıla kadar geleneklerini korumuştur. Fakat İmparatorluğun ekonomik imkânlarının sınırlanması

ile, lüks kumaş üretiminin azalması arasında da doğru orantılı bir ilişki görülür. Avrupa kumaşları Onaltıncı yüzyıldan itibaren Türk piyasasına gelir; fakat yerli dokumanın yerini alması Onsekizinci yüzyıldan sonradır. Ondokuzuncu yüzyılda (1842) Hereke'de kurulan ipekli kumaş fabrikası ile, el tezgâhlarının sonu görünmüştür.

Osmanlı kumaşlarının Topkapı Sarayı müzesinde bulunan zengin kolleksiyonunda II. Beyazıd'ın çok renkli bir bitkisel dekorla süslü kemha kaftanı, IV. Murad'ın kırmızı zemin üzerine sırma motiflerle işlenen kemha kaftanı Türk dokuma sanatının tanınmış örnekleridir.

Soru 92 Osmanlı Çağında diğer küçük sanatların genel özellikleri nedir?

Türk sanatında işlevsel nitelikte el sanatlarının Çini, Minyatür, Hat ve Halı alanlarında büyük sanat düzeyine ulaştığı görülüyor. Maden ve ağaç işçiliği de, saray çevresinin lüks tüketim eşyası ihtiyacını karşılayacak oranda gelişmiştir. Osmanlı Çağında bu sanatların gelişmesi ve bazı genel niteliklerini şöyle özetleyebilriz:

● **Maden işçiliği** — Anadolu ülkesi maden işçiliğinde diğer İslâm ülkelerinin, özellikle Mezopotamya'nın ününe erişmemiştir. Fakat bütün bu kitap boyunca belirtildiği gibi, saray çevrelerinin lüks eşya ihtiyacını karşılamak üzere her zaman için, başka ülkelerin ünlü sanatkârlarını getirmek, özel atölyeler açmak kabildi. Topkapı Sarayı Müzesinde ve Askerî Müzede bulunan maden üzerine altın veya gümüş kakma (bu tekniğe 'savatlama' denilirdi) ve mücevherle süslü kılıç ve hançerler, miğferler, ayna gibi süs eşyaları esas itibariyle yazı bandları ve bitkisel motiflerle süslenmişlerdir. Bakırdan veya pirinçten yapılmış leğen, ibrik,

tepsi, şamdan gibi eşyaların süslenmesi de daha çok yazı bandlarıyla yapılmaktadır.

● **Tahta işçiliği** — Tahta oymacılığı Osmanlı çağında Selçuk devri gibi gelişmiş değildir. Osmanlılar daha çok kakma tekniği ile süslemeyi tercih etmişlerdir. Genellikle sedef kaplama tercih edilmektedir. Süsleme desen geometriktir. Türk-İslâm eserleri müzesinde Kuran mahfazaları, rahlelerin güzel örnekleri vardır. Topkapı Sarayında I. Ahmed'in cevizden sedef, bağa ve kıymetli taşlarla süslenmiş tahtı Osmanlı süs sanatının ilginç örneklerinden biridir.

● Osmanlılarda Cam işçiliği büyük bir yaratma alanı değildir. Fakat özellikle büyük camilerde, genellikle mihrap duvarı pencerelerinde renkli camdan vitray yapılmıştır. Süleymaniye'de Sarhoş İbrahim'in kıble duvarındaki pencereleri Osmanlı vitrayının en ünlü örnekleridir. Son yüzyılda, Abdülmecit zamanında (1848) Boğaziçinde kurulan bir cam fabrikasının spiral çizgilerle süslenmiş 'Çeşm-i Bülbül' adı verilen sürahi, vazo gibi cam eşyaları bu arada hatırlanabilir.

Küçük sanat alanlarında, diğer büyük yaratma alanlarıyla aynı düzeyde bir teknik ve zevk ürünü olan eserleri; kitap sanatlarıyla ilgili olarak belirtildiği gibi, tezhip (süsleme) işlerinde ve deriden yapılan cilt işçiliğinde görüyoruz.

C. KLASİK ÇAĞDA SÂNÂT VE TOPLUM

Soru 93 Klasik çağda Osmanlı Sanatı nasıl bir toplum yapısı ve dünya görüşü yansıtıyordu?

Osmanlı toplumunun geliştirdiği muhtelif sanat türlerinin açıklanması vesilesiyle ortaya çıktığı gibi, büyük sanat ürünleri Sultan ve çevresinin himayesinde ortaya çıkmıştır. Büyük Cami Allaha ibadeti olduğu kadar Sultana ubudiyetin (yani bağlılığın) da ifadesidir. (Sultanahmet Camisinin şerefe sayısında sultanın kaçıncı padişah olduğunu belirtmek isteği karakteristiktir). Dinin ve toplumun sosyal ihtiyaçlarının gereklerini yerine getirmek bile, sultanlara, vezirlere ve beylere sevap yapma fırsatını verme açısından, sembolik bir anlam taşımaktadır. Seramik sanatı aynı fonksiyonel koşullar içinde gelişmiştir. Kitap sanatları, Hat, Minyatür, Tezhip, Cilt, daha önce belirttiğim gibi, yine aynı sınıfın ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla ortaya çıkıyor. Kumaş, madenî eşya bu özel piyasanın himayesine muhtaçtır. Böylece bugün sanat eseri olarak baktığımız her şey, toplumsal piramidin tepesi için ortaya konmuştu. Şüphesiz bu ne Türkiye, ne de sadece Osmanlı toplumu için değil, fakat bütün endüstri öncesi toplumları için, hemen hemen ortak bir durumdur. Bir bakıma Osmanlı toplumunda sanat eserinin, birçok İslâm ülkelerinde olduğu gibi, Batıdan daha fazla, topluma mal edildiği söylenebilir. Özellikle, Osmanlı Sanatının esas yaratma alanı

olan Mimarîde, büyük yapı sanatı, işlev açısından, toplumsal bir kaygı ile ortaya çıkmıştır. Yapılar arasında büyük külliyeler, medrese, hastane, imaret ve kervansaraylar oldukça önemli bir yer tutar.

Bu sanatın niteliklerini etkileyen dünya görüşünü içerik bakımından açıklamak kolay değildir. Dinin tanımladığı fonksiyonlara cevap verme isteğinin büyük bir rol oynadığı, yapı programından ve dinî konularla ilgili eşyanın özel bir ihtimamla ele alınışından bellidir. Fakat dünya görüşü sadece dinin sınırları için değil, insanoğlunun günlük yaşantısının açıkladığı eğilimler açısından, yani bir çeşit, pratik eylem felsefesi açısından da değerlendirilmelidir. Bu anlamda eğilimlerin sanat ürününe etkisini muhtelif sanat alanlarında saptamak kabildir. Örneğin Mimarî, Osmanlılarda, strüktürel ve işlevsel sınırların içinde ve onları, örneğin bir İran ya da Timurlu yapısı gibi zorlamadan ortaya çıkmıştır. Genellikle yapı dekorasyonunda, alçak gönüllülük, belli nüansları elde etmekle yetinme vardır ve bu açıdan pragmatik bir tutumun ifadesi olarak kabul edilebilir. Günlük yaşantıya dönük oluş, minyatür sanatının kendine seçtiği konularda da görülüyor. Çağdaş diğer İslâm minyatür okullarına göre daha az dekoratif ve açık bir anlatımı arayan eğilim ile Osmanlı resmini, mimarîsinde bulduğumuz gerçekçiliğe dönük görüyoruz. Benzer bir eğilim seramik sanatında da vardır. Ondördüncü yüzyıldan öteye bu eğilimlerin artması toplumun pratik hayat anlayışı etkisi altında olmuştur. O günün koşulları içinde, bu gerçekçilik diğer İslâm ülkelerine göre daha fazla Türkiye sanatında görülmektedir.

Gerçekçiliği ve pragmatizmi içeren bu eğilimler bir noktada Osmanlı sanatkârını, salt işlevsel olana, ince işçilikten uzak bir uygulamaya yöneltmiştir. Kanımca Selçuk Taş oyma sanatının Osmanlı sanatında hemen ortadan kalkması bu eğilimin sonucudur. Bu eğilime, saray ve çevresi-

nin bütün lüksüne rağmen, toplumun genel ekonomik yaşantısının sınırlılığı sebep olmuş olabilir mi? Yoksa bu pragmatizm, bazan ileri sürüldüğü gibi, göçebe toplumunun anılarının bir devamı olarak mı görülmelidir? Her iki etkeni beraber düşünmek daha doğru olabilir. Varolduğunu ileri sürdüğümüz bu gerçekçi, pragmatik davranışın entellektüalizme karşı bir eğilimi belirlediğini de söylemek yerinde olur. Eşya ve eylemi sınırsız bir düşünce konusu yapmak, yani düşünce spekülasyonuna dayanan bir dünya ve onun sonucu olan sanat görüşü, Osmanlı toplumunda yoktur.

Halk sanatlarında da aynı eğilimleri izlemek kabildir. Şüphesiz onların ürünleri bugüne dek gelmemiştir. Fakat günümüzün folkloru içinde yakalayabildiğimiz biçimsel davranışlar ve teknik, aynı şekilde az'la yetinmenin hâlâ genel bir eğilim olduğunu göstermektedir.

Dokuzuncu Bölüm

BATI ETKİSİNDE OSMANLI SANATI

Soru 94 : Lâle Devrinden sonra Osmanlı mimarîsi nasıl gelişmiştir? Osmanlı Barok veya Rokoko Mimarîsi deyiminin anlamı nedir?

Osmanlı mimarîsinde Avrupa etkilerinin kuvvetle duyulmağa başlanması Lâle devrinde başlamış olmalıdır. Fakat Üçüncü Ahmed'in ve Vezirlerinin Kâğıthanede ve İstanbul'un başka yerlerinde yaptırdıkları Fransız Rokoko mimarîsinden esinlenmiş yapılardan günümüze hiçbir şey kalmamıştır. 1730'da tahta çıkan Birinci Mahmud'un saltanatı zamanında, Avrupalı sanatkârlar eliyle Avrupa Rokoko ve Barok sanatlarından aktarılarak, mimarîye giren akant yaprakları, deniz tarağı motifleri, kartuşlar ve başka motifler, klâsik Osmanlı mimarîsinin bütün dekoratif niteliklerinin çözülmesine ve bir daha görünmemek üzere ortadan kalkmasına sebep olmuştur. Bu şaşılacak değişme sonunda mukarnaslı, ya da baklavalı başlıklar, sivri kemerler, düz çizgiler, yerlerini, garip bir şekilde yorumlanmış Batılı biçimlere terketmişlerdir.

Osmanlı Barok ve Rokokosu diye adlandırılan bu yeni üslûbun en önemli ilk yapısı Birinci Mahmud tarafından başlanan fakat Üçüncü Osman zamanında bitirilen Nuruos-

maniye Camisidir (1748-1755). Tek kubbeli basit bir şemaya göre yapılmış olan bu cami, özellikle dış mimarîsinin cesur kornişler, profillerle plastikleşen silueti, cephelerinin şimdiye kadar görülmemiş çok parçalı düzeni, minare şerefelerini, kapı nişlerini kaplayan soyut, bitkisel dekorasyonu ile ilginç değişiklikler gösterir. Batı Barokunun açık etkisi, Türkiye'de tek örnek olan dairesel avlusunda kendini belli eder. İmareti, kütüphanesi, türbesi ve Kapalıçarşı karşısındaki, gerçekten barok nitelikte sebil ve çeşmeleriyle Nuruosmaniye külliyesi bir devrin kapandığını ilân eder.

Yüzyılın ikinci yarısında Üçüncü Mustafa'nın devrinde yeni üslûp Türk mimarları tarafından da benimsenmiştir. Devrin ünlü mimarı sermimar Mehmet Tahir Ağa tarafından yapılan Lâleli Külliyesi (1759-63), Nuruosmaniye'de bir azınlık mimarı tarafından uygulanan yeni üslûbun Türk geleneği içinde yorumunu gösterir. Bu yapılar klasik mimarî kompozisyonlara daha yakın olmakla beraber, dekoratif sözlük tamamen yenilenmiştir. Yine Üçüncü Mustafa'nın birkaç sene önce yaptırdığı Üsküdar'da Ayazma Camisi, Birinci Abdülhamid'in 1778'de yaptırdığı Beylerbeyi Camisi bu yeni üslûbun karakteristik örnekleridir.

Onsekizinci yüzyıl Osmanlı dinî mimarîsi son bir hamleyi yine Üçüncü Mustafa'nın inşaatçılığına borçludur. 1765 de bir zelzelede harap olan eski Fatih Camisi temellerine kadar yıkılarak Sultanahmet, Yenicami gibi klasik örneklerden esinlenen bir şemaya göre yeniden inşa edilmiştir. Genel mimarî tasarım açısından, büyük Osmanlı camilerinin anılarını sürdüren Fatih camisi, iç mimarîsinin aydınlığı, bazı dekoratif detayları ile yine günün modasına katılmaktadır. Bu çağın diğer yapılarında da eğrisel biçimlerin tercihi şeklinde sıfatlandırılabilecek eğilimler görülür. Nuruosmaniye külliyesinde Nurullah Sultan türbesi, Eyüpsultanda III. Selim'in annesi Mihrişah sultanın yaptırdığı imaret, tür-

be, mektep ve sebilden meydana gelen külliyenin yapıları özgün örnekler olarak belirtilebilir.

17.-18. yüzyıllarda özel kitaplıklar yapılması yaygın bir eğilimdir. İstanbul'da Nuruosmaniye külliyesindeki kitaplık, Koca Ragıp Paşa'nın Sübyan mektebiyle beraber yapılan kitaplığı, Murat Molla Kitaplığı, özellikle hatırlanabilir. Yine İstanbul'da I. Mahmud devrinin Hasan Paşa ve Beşir Ağa külliyeleri, Hasan Paşa Hanı, Büyük Yeni Han, Simkeşhane gibi sivil yapılar çağ için karakteristiktir. Genellikle bütün bu yapı tiplerinde geleneksel plan şemalarının büyük değişikliklere uğramadan kullanıldığı, ona karşılık, kapı ve pencerelerin kemer biçimlerinin ve ölçülerinin, saçakların, süs motiflerinin değişmesine tanık olunur.

Türk Rokoko dekorasyonunun en güzel örnekleri, şüphesiz Topkapı Sarayı'nda bulunmaktadır. Bir kısmının Avrupa'dan gelen ustalara yaptırıldığı bu dekorasyonun güzel örnekleri Üçüncü Osman köşkünde, Hünkâr sofasında, I. Abdülhamid'in yatak odasında, sarayı süsleyen şömine ve çeşmelerde, duvar süslemelerinde görülür. Avrupa'da 15. Louis devrinin 'Rocaille'ını andıran çok fantezi süslemeleriyle Topkapı Sarayı'nda III. Selim devrine ait odalar bu üslûbun en ileri aşamasına örnek olurlar.

İstanbul'un ve diğer önemli şehirlerin sokaklarını süsleyen sebil ve çeşmeler bu dekorasyonun halk katına indiği yapılardır. Avrupa dekoratif etkilerini belli belirsiz gösteren ünlü III. Ahmet Çeşmesi'nden sonra bu yeni süsleme özellikle su yapılarına yayılmıştır. İstanbul'da 18. Yüzyıl birinci yarısından Mehmet Emin Ağa sebili ve çeşmesi, ikinci yarısından Nur-u Osmaniye sebil ve çeşmesi, Koca Yusuf Paşa, I. Abdülhamit, Mihrişah sebil ve çeşmeleri ilgi çekici, özgül örneklerdir.

Osmanlı mimarîsinin son çağında büyük konut mimarîsi üslûbunun özellikle III. Ahmed'in saray ve köşkleriy-

le başladığını söylemiştim. Genellikle simetrik ve merkezî sofalar üzerine kurulan bir plan düzenine göre yapılan bu yeni köşk mimarîsinin 18. yüzyıldaki örneklerinden biri, yukarıda da adı geçen, Haliç'te Aynalıkavak Kasrıdır. III. Selim'in kardeşi Hatice Sultanın mimarı olarak İstanbul'da çalışan Melling'in o çağ İstanbul'unu gösteren gravürleri, sivil mimarinin büyük bir konut üslûbu yarattığını göstermektedir.

Bütün Onsekizinci yüzyıl boyunca dekorasyon alanının eski motiflerden ayıklanması ile başlamış olan bu Batıya dönüş, Ondokuzuncu yüzyılda, geleneksel plan şemalarının ortadan kalkmasına kadar uzanmış, Osmanlı kültüründeki Batılılaşmanın belki de ilk basamağını teşkil etmiştir.

Soru 95 19. Yüzyılda Osmanlı mimarîsi nasıl bir değişme gösteriyor? Osmanlı mimarîsinin seçmeci çağının önemli yapıları nelerdir?

Osmanlı mimarîsinin Batılılaşması süreci Onsekizinci yüzyılda başlar, Ondokuzuncu yüzyılda tamamlanır. Ondokuzuncu yüzyılda yapılan Sultan camilerinde bu değişmeyi izlemek kabildir. Üsküdar'da III. Selim'in yaptırdığı büyük kışlanın camisi olarak yapılan Selimiye (1804) henüz geçen yüzyılın Barok-Rokoko üslûbunu sürdürmekle beraber, Batının Ampir üslûbu etkilerini de taşır. Genel çizgileriyle Barok, fakat dekoratif motifleriyle Ampir olan diğer bir cami Tophane'de II. Mahmud'un yaptırdığı Nusretiye Camisidir (1822-26). Bu camilerde ilk örneği Beylerbeyi camisinde görülen ve geleneksel cami plastiğini değiştiren yeni bir plan elemanı cami girişi üzerine gelen iki katlı Hünkâr daireleridir. Böyle eski camilerin revaklı girişleri tamamen değişik bir niteliğe bürünmüş, avlu da ortadan kalkmıştır. Batı Neoklasik üslûbuyla Dolmabahçe'de 1853'de yaptırılan Bezmialem Sultan Camisi,

Boğaziçi'nde Abdülâziz için 1854'de Geç İtalyan Baroğundan esinlenen karışık bir üslûpla inşa edilen Ortaköy Camisi, Konya'da Abdülaziz zamanında yapılan Aziziye Camisi (1875), bu son Çağın basit, tek kubbeli ve giriş cephesine konan Hünkâr Dairesi ile biraz da saray havasına bürünen camilerinin örnekleridir. İstanbul'da Valide Camisi İslâm dekorasyonunu Neogotik motiflerle karıştırarak yeni bir Osmanlı üslûp yarattığını sanan Montani Efendi adlı bir İtalyanın eseridir. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Mimar Kemalettin Bey'in yaptığı Bostancı Camisi ise Türk Milliyetçiliğinin mimarî alandaki yankısıdır.

Camilerde görülen üslûp değişiklikleri devrin türbelerinde de görülür. İstanbul'da en güzel Barok yapılardan biri olan Nakşıdil Sultan Türbesi, II. Mahmud'un 1840'da biten Ampir üslûbunda türbesi ve İslâm Sanatının garip bir yorumuyla yapılan Fuat Paşa Türbesi (1869), bu arada anılabilir.

Ondokuzuncu yüzyılda sivil yapılar alanında büyük gelişmeler vardır. Erken örnekleri Onsekizinci yüzyılın kışlalarına dayanan anıtsal askerî tesisler ve kışlalar, büyük okullar ve geleneksel Osmanlı sarayının pavyon karakterindeki mimarîsini bırakarak Avrupa saraylarının ihtişamlı ölçülerine özenen bir saray mimarîsi ortaya çıkar. Bunlar üslûp bakımından camilerdekine paralel bir gelişme gösterirler.

İstanbul'un geleneksel ölçülerini bozan ilk Büyük Batılı Yapılar askerî tesislerdir. Üçüncü Selim'in ordudaki yenileşmelerle ilgili olarak Selimiye'ye, Ayazağa'ya, Tophane'ye, Boğaz'da Çengelköy'e (Kuleli), yaptırdığı kışlalar ve mimarîsini eski gravürlerden öğrendiğimiz Halıcıoğlu'ndaki azametli Humbarahane'ye, Ondokuzuncu yüzyıl boyunca yenileri eklenmiş ve eskiler de yenilenmiştir. Bugün İstanbul peyzajının hâlâ en etkili elemanları olan bu askerî mimarî Selimiye'de, Kuleli'de, Taksim Taşkışlası'-

ki eski Silâhane'de Neoklasik ve Neobarok üslûbun ilginç uygulamaları olarak yaşamaktadır.

Öğretim yapıları da yenileşen Osmanlı öğretiminin ihtiyaçlarına paralel olarak, başkentin fizik görüntüsünü değiştirmeğe başlamışlardır. Abdülmecit Devrinde Ayasofya'da çok büyük ölçülerle Neo-Yunan üslûbunda Mimar Fossati tarafından yapılan ilk Darülfünun (üniversite) (1933'te yanan Adliye binasıdır.), yine II. Mahmut türbesi önünde yapılan ikinci üniversite binası, daha sonra Mimar Vallauri ve Raimondo D'Aronco tarafından Tıbbiye olarak yapılan bugünkü Haydarpaşa lisesi gibi yapılar eğitim yapılarının en tanınmışlarıdır.

Abdülaziz devrinin bugün İstanbul üniversitesi merkez binası olaran Seraskerat (Harbiye Bakanlığı), 1882'de Neoklasik üslûpta inşa edilen Arkeoloji Müzesi, 1887'de tamamlanan Sirkeci istasyonu, o sırada İstanbul'u doldurmağa başlayan apartman, otel, banka gibi yapılarla beraber, eski Osmanlı başkentine batılı bir şehrin fizyonomisini getirirler. Birinci Dünya Savaşından önce Mimar Kemalettin tarafından yapılan Dördüncü Vakıf Hanı gibi yapılar ise yeni millî mimarî akımının bu seçmeci ortamdaki ürünleriydi.

Sultan Mecid'in Karabet ve Nikogos Balyan adlı Osmanlı mimarlarına yaptırdığı garip bir Barok yorumu olan Dolmabahçe Sarayı (1853), Abdülâziz'in Beylerbeyi (1865) ve Serkis Balyan tarafından yapılan Çırağan (1871) sarayları, nihayet Abdülhamid'in Yıldız Sarayı kompleksinde yaptırdığı köşkler, devrin büyüklerinin İstanbul'u dolduran köşk ve yalıları Batı Mimarîsinin İstanbul'a ve bazı sahil şehirlerine ulaşan etkilerinin önemli ve özgül örnekleridir.

Bu yüzyılın başında Abdülhamid'in mimarı olarak çalışan İtalyan Raimondo d'Arenco'nun getirdiği Art Nouveau akımının etkilerini de belirtmek gerekir. Daha çok ev ve apartman gibi yapılar bırakmış olan bu mimarın eserleri

arasında Tarabya'da İtalyan Sefareti, Beyoğlu'nda Botter Apartmanı ve Beşiktaş'ta Küçük Şeyh Zafir külliyesi (Türbe, kitaplık, çeşme) (1905-6) sayılabilir. Art Nouveau daha başka kanallarla da Türkiye'ye girmiş ve Türkiye'deki mimarî dekorasyonu uzun bir süre etkilemiştir.

Soru 96 Türkiye'de Avrupa uygarlığı paralelinde gelişen resim sanatının aşamaları nelerdir?

Daha 17. yüzyıl sonunda, Aynî'nin 'İkd-el-Cuman fi tarihî ehl-ez-Zaman' adlı eserini süsleyen minyatürlerde Avrupa resminin etkileri saptanıyor. Bununla beraber II. Mustafa ve III. Ahmet devirlerinde nakkaşbaşı olan Levnî'nin resmi, o sırada İran resminde de görülen bir yenileşme eğilimine paralel davranışlarına rağmen, geleneksel minyatür tekniğini sürdürüyordu. Oysa 18. yüzyıl sonlarında Avrupa resmi ve ressamları etkisinde kalan Osmanlı resim sanatı artık böyle bir devamlılık göstermez. Batılılaşma ortamında geleneğini terketmiştir. 18. yüzyıl sonlarında I. Abdülhamid'in sarayında yetişen Fazıl Hüseyin'in Zenname'sini süsleyen ve Saray hayatını veya Kâğıthane peyzajını konu alan resimler perspektif kurallarına, gölge ışık aracılığı ile elde edilen plastikliğe sahip, fakat minyatür düzeninin soyutluğundan tam kurtulamamış bu yeni resim anlayışının örnekleridir.

17. yüzyıl sonundan bu yana Türkiye'ye gelen Avrupalı ressamlarla başlayan yeni akıma Türklerin katılması, Onsekizinci yüzyıl sonunda oluyor. Bunun başlangıcını, III. Selim zamanında, 1773'te kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun'da ve birkaç yıl sonra açılan Harbiye'de, perspektifin, teknik resmin ve harita kurallarının öğretilmeğe başlamasına kadar götürebiliriz. Daha çok askerî amaçlarla programlara giren resim dersleri, Tanzimat'tan sonra, serbest res-

min çeşitli tekniklerinin öğretildiği daha geniş bir programa yol açmış, tümü asker olan ilk Türk ressamları bu eğitimle yetişmişlerdir. Başlangıçta resim öğretmenlerinin tümü Avrupalı idi.

Resmin gelişebilmesi toplum içinde istenen bir şey olmasına bağlı idi. Resim sanatının yazmaların içinde kaldığı, ya da sadece mimarî süslemenin soyutluğu içinde kaldığı bir kültür ortamında, Batılı anlamda bir resmin gelişmesi zordu. Bu ortamın, bugün bile, varolduğunu savunmak oldukça zordur. Türkiye'yi batılaştırmak çabası içinde olan II. Mahmud, Vakayi Hayriye'den sonra, kendi resmini (Tasvir-i Hümayun) yaptırarak devlet dairelerine astırmış, bu olay o zaman bir çok hoşnutsuzluklara sebep olmuştur. Fakat giderek resmin Osmanlı toplumunun üst katlarında bir çeşit statü sembolü oluşu, sınırlı bir isteğin ortaya çıkmasına yol açmış olmalıdır. 1835'te Mühendishanede teknik resmin yanısıra programlara serbest resim konduktan sonra, kabiliyetli Türk gençleri Avrupa'ya resim öğretimine gönderilmiştir.

Bunların birincisinin sonradan paşa olan İbrahim adında bir subay olduğu ve İngiltere'den dönüşünde padişaha resim dersi verdiği rivayet edilmiştir. Hiç bir eseri kalmamıştır.

Batıya yetişmek alanında en iddialı adımların atıldığı, demiryolları, tersaneler ve yeni okulların kurulduğu Abdülaziz devrinde, kendisi de resim yapan padişahın ilgisi, birçok asker öğrencinin Paris'e gönderilmesine yol açmıştır. Bunların içinde ilk Türk doğacılığının temsilcileri olan Süleyman Seyit Bey (1842-1913), Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) gibi oldukça iyi ressamlar vardır. Her ikisi de natürmort (cansız doğa) konusunda başarılı olmuşlardır. Resimlerinde Ondokuzuncu yüzyıl ikinci yarısında Courbet tarafından temsil edilen Fransız doğacılığının etkileri görülmektedir. Bu ressamlarla beraber Avrupa'ya yollanan Ahmet

Ali Bey Türkiye'de ilk defa resim sergısı açan ressamdır. İlk üniversite binasında, 1874 yılında, kendı eserlerini sergilemişti. Bu ressamlarla aynı yaşta olan Osman Hamdi Bey (1842-1910) ilk sivil ressamlarımızdan biridir. Kuvvetli bir teknık, hikâyeci ve gösterişli bir akademizmle Osmanlı toplum yaşantısını, biraz sahte bir pittoresk içinde, yansıtmıştır.

Her üçü de asker olan Halil Paşa (1857-1939), Hüseyin Zekâi Paşa (1860-1919) ve Miralay Ali Rıza Bey (1864-1935) ikinci kuşağın ünlü temsilcileridir. Hepsi genellikle Fransız Akademik resim geleneği içinde resim yapmışlardır. Halil Paşa, askerî mekteplerde ve Sanayi-î-Nefise (Güzel Sanatlar Akademisi) de hocalık yapmış ve daha çok, geç devirde yaptığı empresyonist etkiler taşıyan İstanbul ve Boğaz manzaralarıyla tanınmıştır. Zekâi Paşanın da şehir içi manzarları iddiasız bir gerçekçilik yanında, biraz da 'naive' bir hava taşır. Uzun bir süre muhtelif okullarda resim hocalığı yapmış olan Ali Rıza Bey daha çok karakalem etüdleriyle ün yapmıştır. İstanbul'un denizle, eski evlerle, çeşmeler ve ağaçlarla dolu köşelerinden, bitmiş tablolar niteliğinde olmayan sayısız etüdü vardır. Yine aynı konulu yağlı boya ve suluboya resimlerinde gerçekçi bir resim anlayışını, Halil Paşada da görüldüğü gibi, empressiyonist resmin değilse bile, empressiyonist düşüncenin bol ışık ve renk anlayışıyla karıştıran, kendine özgü bir üslûp geliştirmiştir.

Bu ressamlarla beraber, çoğunluğu askerî okullardan yetişen amatör ressamlar vardır. Bunların büyük bir kısmının adları bilinmekte ise de, resimleri ayrıntılı bir inceleme konusu şimdiye kadar olmamıştır. Bunların yanısıra Sanayi-i Nefise okulu profesyonel ressamlar yetiştirmeğe başlamıştır. Birinci Dünya Savaşından önce bu okulu bitirenlerden bir grup ressam 1910 yılılarında Paris'e giderek savaşa kadar orada kalmışlar ve dönüşlerinde Türkiye'ye gerçek empressiyonist resmi getirmişlerdir. Bu ressamların

Cumhuriyet çağına uzanan üretme dönemleri, Akademi çevresinin Cumhuriyet başındaki resim anlayışını saptamıştır. Daha çok günümüz resminin başlangıcı sayılacak bu yeni resim akımının temsilcileri arasında Çallı İbrahim, Avni Lifij, Nazmi Ziya, Namık İsmail, Feyhaman Duran gibi ressamlar vardır.

Soru 97 Türkiye'de Batılılaşmanın sanat alanındaki etkisi nasıl olmuş ve ne yönde gelişmiştir?

Onsekizinci yüzyılda mimarî ve resim alanlarında Batılı etkilerin nasıl köklü değişikliklere sebep olduğunu görmüştük. Birinci Mahmud'un saltanatından itibaren, mimarî dekorasyon bütün geleneksel görünüşünü yitirmiş, Onsekizinci yüzyılın ikinci yarısından sonra da minyatür ortadan kalkmıştı. Bununla beraber Onsekizinci yüzyıl, geleneğin bir süre daha direndiği ve örneğin mimarîde, dekorasyonun dışında fazla değişikliğe izin vermediği bir çağdır. Bu direnç, Üçüncü Selim'in Batıdan yeni kuruluşlar getirmeğe ve bunların yürütülmesi için Batılı uzmanlardan istifade etmeğe başlaması ile ortadan kalkar. Türkiye'de sanat alanındaki değişiklikler saray çevresinden idare edildiği için, Üçüncü Selim'den Abdülâziz'e kadar, Batıya dönük padişahlar zamanında, bütün alanlarda Batılı biçimler ithal edilmeğe başlanır. Ogünden bugüne süren bu ithal ve kopya süreci, belki de başka türlü olması kabil olmayan bir süreçti. Çünkü Batıdan gelen biçim, Türkiye'nin geleneksel kültüründe varolmayan ve üretilmesine de imkân olmayan bir düşüncenin, tekniğin ve beğeninin ürünüydü. Özünü kendi ülkemizde bulamayacağımız oluşları, hem öz hem de ona bağlı biçim olarak ithal etmek zorunda idik. Yeni gelen biçimin özü, toplum yapısına yabancı kalıyordu. Bu yüzden de ithal edilenle onu hazmetmek durumunda olan bünye arasında

devamlı bir karşıtlık meydana geliyordu. Üçüncü Selim'i tahtından eden Kabakçı isyanı bu sürtüşmenin politik alandaki bir görüntüsüdür. Sanat alanında tepki o kadar olmamıştır. Çünkü sanat ürünü, zaten yukarıdan empoze edilen niteliği ile, halkın ürettiği sanatın dışında kalıyordu.

İlk büyük değişiklikler mimarî alanda, Avrupa üslûplarının doğrudan doğruya uygulanmasıyla ortaya çıktı. Ampir ve Neoklasik mimarî ürünler Ondokuzuncu yüzyıl Osmanlı mimarîsinin başlıca üslûplarıdır. Fakat bunların yanısıra, özellikle büyük konut yapılarında ve saraylarda yüklü bir süslemeye düştükleri görülür. Bunun nedeni İslâm Sanatı hakkında Avrupa'da hâkim olan görüşlerdir. İslâm sanatının dekoratif bir sanat olduğu düşüncesi Ondokuzuncu yüzyılın seçmeci sanatçılarına Türkiye'deki uygulamaların böyle bir görünüşle ortaya çıkması gerekliliğini düşündürmüş olmalıdır. Mimarî ve dekorasyon alanında üslûp nitelikleri pek saf olmayan Dolmabahçe sarayı gibi bir Neobarok, böyle düşüncelerin etkisi altında yaratılabilirdi. Yüzyılın son çeyreğinde sadece biçim değil, fakat öz bakımından da yerlileşmek isteyen bir seçmeci moda, gûya klasik Osmanlı-İslâm sanatından esinlenmiş Neo-İslâm bir üslûp ortaya koymağa özenmiştir. Aksaray Valide Camisi ya da Çırağan Sarayı bu çabaların sonucudur. Ondokuzuncu yüzyılın millî tarihe dönük seçmeciliği ise, Türk mimarları tarafından, yirminci yüzyıl başında, eski anıtların daha bilimsel bir yorumu ile gerçekleştirilmiştir.

Görüldüğü gibi ilk aşamada doğrudan doğruya taklit şeklinde ortaya çıkan Batıcılk, sonradan biçimi yöneltici düşünce akımının adaptasyonuna varmaktadır. Fakat bu Türk Neoklasiği, hiç bir zaman, direkt kopyanın yerini alamamıştır. Çünkü mimarî ürünü ödeyen sınıflar ve büyük inşaatlarda payı olan yabancılar, Batılı örneklerin tam olarak aktarılmasını tercih ediyorlardı. Bu süreç bugün de farklı de-

ğildir. Üstelik bugünkü teknik zaten bölgesel farklılıkları pek teşvik etmeyen evrensel nitelikler taşımaktadır.

Diğer sanat alanlarında Batılı ürünlerle veya sanayileşme ürünleriyle boy ölçüşemiyen el sanatları önemlerini yitirmişlerdir. El tezgâhı ürünü olan halı, henüz müşterisi olduğu için tamamen ölmemiş, ekonomik yaşantıları değişmemiş olan Anadolu halkının yerel ürünleri olan kilim ve dokuma bir süre daha geleneksel görüntüsünü korumuştur. Fakat müşterisi başkentte ve büyük merkezlerde olan sanatın geleneklerle ilişkisi kesilmemiştir. Resim minyatürün yerini almış, Hat sanatkârı yetişmez olmuştur. Geleneksel teknikleri yaşatmak için girişilen denemeler kısa süreli olmuştur. II. Abdülhamit devrinde Yıldız'da açılan çini fabrikası, bir ölçüde başarı kazanan bu denemelerin başında gelir.

Osmanlı kültürünün artık kendi gücüyle yeni bir değişmeye gidemeyeceği ve yapısının yaratıcılığını yitirdiğinin en güzel görüntüsü bütünüyle başka bir kültürün yankısı olan bu Geç Çağ Osmanlı sanatıdır. Yeni bir yaratıcılık toplum yapısında bir değişikliği gerektiriyordu. Bu gerçekleşmeden, ancak eskisinin ya da dışarının kopyasıyla yaşamak zorunda kalınacağını, bugüne kadar süren denemelerle, açıkça anlamış bulunuyoruz.

Onuncu Bölüm

TÜRKİYE SANATI ÜZERİNDE GENEL YARGILAR

Soru 98 Türkiye toprakları üzerinde gelişen sanat çağları arasında herhangi bir bağlantı kurmak olanağı var mıdır?

Sanat dediğimiz olgunun öznel nedenlerine dokunmadan, meydana gelişini etkileyen nesnel faktörleri değerlendirerek bu sorunun cevabını verebiliriz. Sanat eseri kimliğine sahip olsa da, olmasa da herhangi bir eşya, toplumun tanımlanabilen bir ihtiyacına cevap vermek üzere ortaya çıkıyor. Bu ihtiyaçların tanımı, o toplumun ekonomik ve sosyal yapısına, kültürel eğilimlerine bağlı olarak değişmektedir. İhtiyaç dediğimiz bu genel bileşgeyi tam bir açıklıkla ortaya koyma olanağı şüphesiz yoktur. Çünkü kişi ve toplum psikolojisinin, açıklanması güç yönlerini de kapsar. Bu ihtiyaçların biçim haline gelişi, yine toplumun ekonomik ve teknolojik olanakları ve yerel malzeme sınırları içinde olur. Üstelik insan topluluklarının, bölgesel koşulların etkisi altında, bazı tekniklerin kullanılışında uzmanlaştığı da açıktır.

Tarih olaylarının akışı içinde, bu çeşit etkenler, bazı

uzun süreli biçimsel sonuçlara ulaşır; ve bu biçimlerin yayılışı, yine coğrafî ve tarihî verilerin ilişkileri içinde ortaya çıkar. Bir örnekle belirtelim: mezar yapısı Türklerin millî geleneklerinin ortaya çıkardığı bir ihtiyacı karşılamaktadır. Bu ihtiyaç ilk Altay mezarlarından, büyük taş mezar kulelerine kadar çeşitli yönlerde biçimsel bir çözüme varmıştır. Kulesel mezar, bazı bölgelerde tuğla ile, bazı bölgelerde taştan yapılmıştır. Yaptıranın ekonomik olanaklarına ve bölgenin uzmanlaştığı yerel tekniklere ve malzeme olanaklarına göre kule yapının çeşitli varyasyonları, Hazer kıyılarında başka, Van'da başka biçimlerde ortaya çıkmıştır. Fakat taşıyıcı olan toplumun —bu örnekte Türklerin— kültürel belleğinde özel bir yeri olduğu için, onların yayıldığı bütün ülkelerde genel bir mezar şeması olarak uygulanmıştır. Ancak her yeni uygulamada değişen etkenlerle, sonunda kule olmaktan uzaklaşan kubbeli bir yapı haline dönüşmüştür.

Anadolu'nun yerel, birbirlerini çok fazla etkilememiş, fakat tekniklerin ilkelliğinden dolayı birbirlerinden pek farklı olmayan Bronz Çağı sanatlarını biliyoruz. Bunların Doğuda olanı, özellikle Hitit Sanatı, Mezopotamya ve Suriye ile ilişkiler gösteriyor. İyonya'nın, Frikya'nın, Lidya'nın, Karya'nın sanatları erken Anadolu geleneklerinin devamı olarak görülebilir. Şüphesiz tek tek biçimsel oluşlar, Akdeniz çevresinde, İran ve Mezopotamya ile kültürel ilişkiler içinde, gittikçe daha karmaşık bir görünüşe bürünmüştür. İ.Ö. Altıncı yüzyıldan bu yana, Perslerin uzun bir süre Anadolu'ya hâkim olmaları, Doğu ve Batı ilişkilerini artırmıştır. Batıda geliştirilen sanat biçimlerinin Doğuya yayılışı ise, İskender'den sonra, Hellenistik Çağda oluyor. Büyük politik kuruluşlar ve idare merkezlerindeki Yunan kültür odakları, yerel tekniklerin ve bölgesel biçimlerin uzak ülkelere yayılmasını sağlıyor. Aynı Çağın Orta Asya, İran ve Mezopotamya'nın biçimsel ve teknik verilerini Batıya taşıdığını da düşünmek gerekir. Romalılar, Anadolu'ya, verici

olmaktan çok alıcı olarak geldikleri için, İmparatorluktan önceki devirde Anadolu'nun Hellenistik sentez ortamını sürdürdüğü söylenebilir.

Roma İmparatorluğunun bütün Akdeniz çevresine ve Anadolu'nun büyük bir kısmına hâkim olduğu yüzyıllarda gittikçe homojenleşen bir imparatorluk üslûbu Anadolu'yu da etkilemiştir. Fakat bu üslûbun Anadolulu ve Yakındoğulu bileşenleri, son bir analizde, belki de, Batılı bileşenlerinden fazladır. Doğu Hıristiyan dünyasının yavaş yavaş değişen kültür çevresinde de, hiç olmazsa İslâmın ortaya çıkışına kadar, yine Doğulu bileşenleri ağır basan ve özellikleri bütün Doğu Hıristiyan dünyası için ortak olan bir sanat anlayışı ve üretimi vardır. Buraya kadar görüldüğü gibi, Anadolu'da birbirine benzer sanat olgularının yer almasını zorlayan, sürekli bir alışveriş ortamı vardı; ve Perslerin hâkimiyetinden İslâm Çağına kadar birleştirici politik faktörler birbirini izlemiştir.

İslâmlığın ortaya çıkışı ile bu tabloda bazı değişiklikler olmuştur. Anadolu iki farklı inanç, kültür ve sosyal örgütleşme sisteminin arasında parçalanmış, Güneydoğu ve Güney kesimleri İslâm etkisine girmiş, Orta ve Batı Anadolu ise Hıristiyan-Bizans kesiminde kalmıştır.

Bu kesimler arasında ilişki kesilmemekle beraber, Anadolu açısından önemli farklılıkların ortaya çıkacağı açıktır: Hıristiyan kültürü Batıda Ege kıyıları ve İstanbul etrafında yoğunlaşmıştır; Doğuda, Emevîler Çağında, bölgenin Hıristiyan sanat geleneğini içeren yeni bir sanat anlayışı doğmaktadır. Abbasîler Çağının başında bu yeni İslâm Sanatı Doğu Anadolu ve Kafkasya'nın Hıristiyan geleneklerini de etkileyen önemli gelişmeler gösterir. Abbasî üslûbunun bileşenleri arasında en önemlisi, Hint, Uzakdoğu, Göçebe Asya ve Yakındoğu arasında meydana gelen sentetik Sasanî kültürüdür.

Bu yeni kültürün doğu ucundan girmesiyle, Doğu Hı-

ristiyan dünyasında uzun bir süre tek yönlü bir kültür çevresinde kalan Anadolu, kültürel homojenliğini yitirir. İslâm ve Hıristiyan kültürleri arasında kalan Anadolu'nun bu durumu Türk Çağındaki bütünleşmeğe kadar yüzyıllarca sürmüştür.

Onikinci yüzyılda Anadolu, Batı bölümü dışında, Türkiye olduğu zaman, yeni toplumun elinde İran ve Ortaasya İslâm Sanatının verileriyle, ele geçirilen bölgelerin Hıristiyan Eyalet Sanatı verileri —ki bunların içinde Kafkasya Hıristiyan Sanatı ve Orta Anadolu sanatı başlıca gruplardır— vardı. Bunlardan İslâm kaynaklı olan yeni toplumun kültürel kimliğinin gelişme yönü ile eşdeş, Hıristiyan kaynaklı olan ise, toplumun ekonomik ve teknolojik nitelikleriyle yakın ilişkili idi. Birincisi program ve biçimsel istekleri özetliyor, diğeri yersel ve teknik olanakları belirliyordu. Onun için, biz 12. ve 13. yüzyıl Anadolu sanatında, İslâm ve Hıristiyan diye ikiye ayrılmış, Yakındoğu dünyasının iki eski bileşeninin, yeni bir İslâm sentezinde bir araya geldiğini hissediyoruz. Şüphesiz bunlarda İslâm olanın ağırlığı çok daha fazladır. Bununla beraber sentez, tek tek bileşenden farklı nitelikte bir yeni olgu olduğu için, görüntüsü, diğer İslâm ülkelerindeki bölgesel sentezlere benzememektedir. Buna Doğunun Akdenizle yeniden buluşması diyebilirz.

Onikinci-Onüçüncü yüzyıllar Anadolu-Türk Sanatı bu buluşmanın hazırlayıcısıdır. Onun deneylerini yeni deneyler katarak, kristalleştiren Osmanlı Sanatı, bu buluşmanın ifadesidir.

Soru 99 Türkiye toprakları üzerinde gelişen sanat oluşlarının evrensel dünya kültürüne katkılarını nasıl belirleyebilriz?

Onikinci yüzyıldan bu yana Türkiye adı taşıyan topraklar üzerinde, tarihi bilinen en eski yerleşmelerin bulundu-

ğu düşünülecek olursa, bu tarihî birikimin dünya kültürüne katkısının herhangi bir ülkeninkinden daha az olmayacağı ileri sürülebilir. Bu katkı bazı çağlarda daha az, bazılarında daha çok yoğun olmuştur; fakat Ortaçağa kadar süreklidir.

Bronz ve Demir çağının oldukça gelişmiş ilişkileri içinde Türkiye Yakındoğu uygarlıklarının ortaklarından biriydi. Batı düşüncesini şekillendiren birçok ürün İyonya'da ortaya çıkmıştır. En Büyük Antik mimarî üslûplarının birisi de İyonya'da doğmuştur. Helleniştik dünyanın ağırlık merkezi Türkiye'de idi. O çağın Efesos, Antakya ve Bergama gibi en büyük merkezleri de Türkiye'de idi. Tarihçilerin çok uzun zamandan beri belirttikleri gibi, Roma İmparatorluğunun, Pax Romana'sından önce, Ortaasyadan Balkanlara kadar ilk büyük 'Oeucumenos' Hellenistik Çağda ortaya çıkmıştır. Gerçi bu tam anlamıyla şekillenmiş, sınırları belli bir ortam değildi. Fakat fikirlerin, biçimlerin gidip gelmesi için yeterli bir ozmoz sağlamıştır. Roma Cumhuriyeti Doğuya dönüp, Hellenistik dünyanın mirasına sahip çıktığı zaman İmparatorluk olmuştur. Ve Roma İmparatorluk sanatının, özellikle İ.S. İkinci yüzyıldaki en önemli verilerinin Anadolu'da olduğu ileri sürülebilir. Hıristiyanlık bu Romalılaşmış Hellenistik ve Hellenleşmiş Roman dünyasında ortaya çıkmış ve ilk büyük gelişmesini Anadolu'da Tarsuslu Pavlos ile göstermiştir. Küçük Bizans şehrinin Roma İmparatorluğunun merkezi olması, erken Hıristiyan sanatının çok önemli verilerinin Türkiye'de ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Jüstinyen çağına kadar Türkiye başta gelen verici sayılabilir. Ayasofya bu gelişmenin ürünüdür.

Bizans Orta Çağ Avrupasında Doğu Roma İmparatorluğunun ve Hıristiyan inancının önemli merkezlerinden biri olarak kaldıkça, Avrupa ve İslâm dünyasındaki itibarını korumuş ve gelişen dünya uygarlık düzeyine katkıda bulunmakta devam etmiştir. Ortaçağ kapanmadan önce İslâm dünyasına yapılan akınların çeşitli nedenleri şüphesiz var-

dı. Fakat bunların genel bir yorumu yapılmak istenirse, bu nedenlerin başında Doğu Roma'nın mirasına sahip olmak isteğinin geldiği ileri sürülebilir. Bu açıdan İslâm Ortaçağ Kültürünü oluşturan etkenlerden birinin yine Türkiye'de bulunan Bizans kültür ve sanat odağı olduğunu kabul etmek gerektir. Bu ışık zayıfladıkça Akdeniz çevresindeki yeni İslâm 'Oeucumenos'u onun yerini almıştır. Bizans, uygarlık sentezinin bileşenleri, şimdiye kadar Akdeniz çevresinde görülenlere nazaran çok daha fazla idi ve bilinen dünyanın bütün sınırlarına dayanıyordu. Abbasî Çağının 9. yüzyılda ulaştığı zirveden sonra, Bizans Sanatının yaratıcı niteliği zayıftır, ama yine vericidir. Bu Son Çağ verilerinin alıcısı Slav dünyasıdır. Fakat bu etkinin dünya kültür tarihinde önemli bir yeri olduğunu hatırlamak doğru olur.

Anadolu Türkiye olduğu zaman, bir süre İslâm uygarlığının bir Hıristiyan kültür ortamındaki uzantısıdır. Fakat Ondördüncü Yüzyıldan itibaren yeni bir sentez ortaya çıkmağa başlar. Osmanlı uygarlığı kollarını Roma ve Bizans gibi Akdeniz'in etrafına uzatır. Akdeniz'in en eski kültür katlarından, İslâm ve Göçebe dünyasının en uzak ilişkilerine kadar her olgu bu yeni senteze bir şeyler katar. Hiç şüphesiz, iyi analiz edildiği zaman, bu son Akdeniz sentezinin içerdiği sayısız bileşeni bulmak kabil olacaktır. Hatta Osmanlı uygarlığı ve sanatı, az da olsa, bir ölçüde Batının yeni geliştirdiklerinden de habersiz değildir. Fakat bu yeni sentez, kendisinde sayısız yenileşmelerin yorgunluğunu da taşımaktadır. Zaten tarımsal ekonomiye dayanan binlerce yıllık toplumsal gelişmenin de sonu gelmek üzeredir. Endüstri Devriminin habercisi olan bilimsel gelişme, Batıyı, Türkiye'deki eski uygarlık sentezinden daha yukarı bir düzeye ulaştırırken, Neolitikten beri dünya uygarlığında öncü olan Yakındoğu ve Anadolu, yeni tarihî gelişmelerin ve ona paralel olan kültür ve sanat gelişmelerinin ağırlık merkezinin Batıya kaydığına tanık olurlar.

Soru 100 : Türkiye Sanatının genel bir tarihî perspektif içinde değerlendirilmesi yeni bir millî sanat anlayışı için bir hareket noktası olabilir mi?

Türkiye'de uygarlık katlarının Sanat ürünleri arasında yaptığımız bu kısa gezinin aydınlattığı sorunlardan biri sanat eseri ile toplumun sosyal ve ekonomik yapısı, teknik düzeyi arasındaki sıkı ilişkidir. Bunlardaki değişiklikler sanat eserinin yaratıldığı ortamı etkilemeğe başlar başlamaz, o da yeni bir biçim düzeniyle değişmeye cevap verir. Bununla beraber bu ekonomik ve sosyal değişmeler ve ona bağlı olarak kültür değişmeleri toplum yaşantısının her köşesinde homojen değildir. İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisinde en ileri soyut sanat denemeleri yapılırken, Van köylüsü Urartu çağının desenlerini günümüzde de kullanmağa devam eder. Anadolu'nun büyük bir kısmında Hitit yapı teknolojisinin hemen hemen hiç değişmeden yaşadığı bir gerçek olduğu kadar, en modern yapı malzeme ve tekniğinin İstanbul'un apartman ve bürolarında kullanıldığı da bir gerçektir. Toplumun kültürü ile teknolojisi arasında yaygın ve homojen bir paralellik kurulamadığı sürece —ki bu çok daha ileri toplum düzeylerinde de şimdiye kadar tam olarak gerçekleştirilememiştir— yeni ve eski yanyana yaşamağa devam edecekler, zorunlu olarak birbirlerini etkileyeceklerdir. Ekonomik sınırlar toplumu modern teknolojinin kabulüne gittikçe daha güçlü olarak zorladığı zaman, yaratma süreci de ona paralel bir değişiklik gösterecektir. Böylece yavaş yavaş eski teknik ve biçimlerin kullanılması azalacaktır.

Bu açıklamadan anlaşılacağı gibi, halk geleneksel teknikleri kullandığı sürece zaten millî olan bir yaratma süreci içindedir. Yeni bir millî sanat anlayışı isteği halk için değil, sanat kültürünün üst katları için söylenmektedir. Bu aydınlar kültürü evrensel değişmeleri hemen haber alan, evren-

sel teknikleri hemen kullanabilen ve geleneksel çevrenin baskılarına en çok direnen çevrelerin kültürüdür. Aydınlar katının yarattığı sanat, geçmişin yeni bir perspektif içinde ele alınmasından esinlenir ve sanat ürünü bunu, şu veya bu şekilde, ifade ederse, bu geriye bakış, geriye baktığı için millî olmaz. Çünkü tarihî veriler sanat eserinin meydana gelişini etkileyen koşulların sadece bir kısmıdır. Bu olsa olsa bir sahte- millî olabilir.

Millî sanatı biçimsel benzerliklerin tarihî devamlılığı zannetmek bilimsel olmayan bir yorumdur. İşlevsel ve teknik değişikliklerle beraber biçimler de değişirler. Öyle olmasaydı bu gelişmelerle biçim arasında hiç bir ilişki olmadığı şeklinde bir garip yargıya varılırdı. Biçimlere millî sıfatı verdiren şey, onları doğuran çevre koşullarının doğru ifadesi olmalarındadır. İşte bu açıdan millî olmayan bir sanat olabilir. Yani Türkiye'de olmayan malzemeler, Türkiye'ye özel bir uygulama için getirilmiş teknik ve teknisyenler ve Türkiye koşulları içinde tanımlanmamış bir işlev, millî olmayan bir sanat eserine götürebilir. Fakat bütün yurt çapında, bu çeşit uygulamalar çok fazla olamaz. Genel olarak, günümüzün koşullarını zorlamadan meydana gelen her eserin, köyde ya da şehirde çevre verilerinden etkileneceğini kabul edebilir ve ona millî sanat ürünü olarak bakabiliriz. Çünkü bir millet varolduğu sürece bir millî ortam da vardır. Bu millî ortamın kendi içinde yarattığı sanat ürünleri, o millî ortamın etkisi altında olduğu ekonomik, teknik ve kültürel koşulların verdiği olanaklar içinde gerçekleşir. Bu koşulların bir kısmı sadece o millî ortama özgüdür. Bunların payı o kadar az olamaz; yoksa millî ortam, ya da millî kültür olamazdı. 'Toplum kendine özgü koşullara sahip olduğu sürece bir millî sanatı da yaratır' demek daha doğru olur. Bu koşulların bir kısmı zorunlu olarak tarihten gelenler olduğuna göre, geçmişin her yeni yorum ve değerlendirilmesi, yeni sanat yaratmalarını da etkileyecek demektir.

KÜÇÜK MİMARLIK SÖZLÜĞÜ

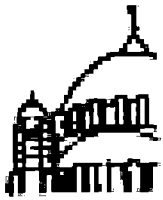
Kitapta kullanılan sanat tarihi terimlerinin büyük çoğunluğu yazı içinde açıklanmış olmakla beraber, sadece mimarî terimleri küçük bir sözlükte toplamak, birçok konuların anlaşılmasını kolaylaştırmak bakımından yararlı görülmüştür.

A

ABSİD Kiliselerde altarın bulunduğu tarafta, genellikle yarım daire planlı büyük niş.

AGORA Yunan uygarlığında toplumsal eylemlerin ve ticaretin yapıldığı alan.

AĞIRLIK KULESİ Büyük kubbelerin yanlara doğru yaptıkları itkileri karşılayarak kubbenin açılmasına engel olan kule biçimindeki yapı ögesi.



Ağırlık kulesi

ALEM Minarelerde kubbenin tepesine konan madenî tepelik.

ALINLIK Yunan ve Roma yapılarının çatılarının dar kenarlarındaki üçgensel yüzey.

ALTAR a) Kiliselerde dinî törenle ilgili taş masa,

b) Eski Çağ tapınaklarında kurban sunulan taş tabla (Sunak).

Bağımsız sunaklar da olabilir.

AMPİR ÜSLÛBU Napolyon Bonapart çağı (ilk imparatorluk) mimarlık üslûbu.

ARASTA Sıra dükkânlar; üstü kapalı çarşı. Genellikle bir orta koridor etrafında iki taraflı dükkânlardan meydana gelir.

AŞHANE İmaret sözcüğü anlamına kullanılır.

ATRİUM Eski Roma evlerinde, ilk Hıristi-

yan kiliselerinde avlu.

AYAK Bir yapıda örtünün (kubbe, çatı vb.) ağırlığını taşıyan serbest veya duvara bitişik dayanak. Genellikle duvar gibi örülerek yapılır. Tek parçalı olanlara sütun denir.

B



Baldaken

BALDAKEN Kubbe veya piramidal çatı ile örtülü, kare, çokgen veya daire planlı açık strüktür.

BAROK Batı sanatında Rönesanstan sonra gelen bir üslûp.

BAZİLİKA a) Eski Romada toplantı yapısı,
b) Hıristiyan çağında bir kilise tipi.

BEDESTEN Şehir çarşılarının merkezinde, değerli malların satılması için özel olarak inşa ettirilen, kubbelerle örtülü, genellikle dikdörtgen planlı büyük yapı.

BEMA Bizans kilisesinde altarın bulunduğu ve halkın giremediği kutsal bölüm.



Beşik tonoz

BEŞİK TONOZ Yarım silindir biçiminde tonoz.

BEZZAZİSTAN Dokuma çarşısı.

BİMARHANE Hastahane karşılığı kullanılır. Timarhane kelimesi buradan gelir. **Darüşşifa** ve **Şifahane** kelimeleri aynı anlama gelir. Yine aynı anlama gelen **Maristan, Bimaristan** kelimeleri Türkiye'de çok kullanılmaz. Ortaçağda hastahaneler daha çok akıl hastaları için düşünüldüğünden bizde **Timarhane** sonraları akıl hastalıkları hastahanesi anlamına kullanılmıştır.

C

CAMİ Minberi olan ve Cuma namazı kılınan mescit.



CEHENNEMLİK Hamamların ısıtılması için döşeme altında, içinden sıcak havanın geçtiği alçak boşluk. Döşeme tuğla veya taş ayaklarla taşınır. Roma mimarîsinde «**Hypocauste**».

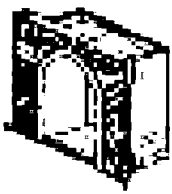
Çapraz tonoz

Ç

ÇAPRAZ TONOZ Dört bölümlü tonoz.
ÇIKMA Alt kat duvarları üzerinden taşan üst kat bölümü.
ÇÖRTEN Dam sularını dışarı akıtmak için saçak altından dışarı doğru uzanan oluk.

D

DARÜLHADİS Hadis okutulan okul; bir medrese gibi planlananlar olmakla beraber, genellikle küçük yapılardı.
DARÜLHÜFFAZ Çocuklara Kuran hıfzı öğretilen okul.
DARÜLKURRA Yüksek derecede Kuran bilimiyle uğraşan okul.
DARÜLSIBYAN Kuran ve ilkel bilgilerin öğretildiği okul. Genellikle kubbeyle örtülü bir tek hacimden ibarettir.
DARÜŞŞİFA Hastahane.
DARÜZZİYAFE İmaret ve Aşhane sözcüğü anlamına kullanılır.
DERGÂH Dervişlerin toplandıkları ve ayin yaptıkları yapı. (Tekke).
DORİK ÜSLÛP Eski Yunan mimarlığında bir sütun nizamı.



Eyvan

E

EKSEDRA Genellikle kubbeler altında yarım kubbe ile örtülen yarım daire biçimindeki girinti.
EYVAN Bir yüzü açık dikdörtgen niş. Düz çatı veya beşik tonozla örtülür.

F



Fener

FENER Kubbe ve çatılar üzerinde içeriye ışık vermek için yapılmış, kule biçiminde yükselen pencereli yapı ögesi.
FORUM Roma uygarlığında resmî ve toplumsal yapıların bulunduğu alan (Yunan Agora'sı karşılığ).

H

HAMAM Kollektif yıkanma yapısı.
HAN a) Yol üzerinde konak yapısı (Kervansaray),
b) Şehirlerde tüccarların kalması ve mallarını depo etmeleri için yapılan ticaret yapıları; bir çeşit otel.
HANEKÂH Tekke ile misafirhaneyi karıştıran bir yapı tipi. Zaviye ile aynı anlamda kullanılmıştır.
HAREM a) Müslüman konut yapılarında yalnız kadınlara ayrılan ve yabancı erkeklerin girmesi yasak olan bölüm.
b) Cami avlusu.
HATIL Duvara gelen ağırlığı bütün duvar boyunca dağıtmak için duvar içine konan, ağaç ya da tuğla, yatay kiriş.
HAYAT Evlerde avluya açılan revaklı üst kat galerisi.
HAZİRE Çevrili mezarlık; özellikle camiye bitişik olanlara denir.
HİLANİ (veya **BİT HİLANİ**) Ölü revaklı bir girişi olan Geç Hitit Devri yapısı.
HÖYÜK Üzerine tepe biçimi toprak yığılmış, eski uygarlıklardan kalmış yerleşme.
HÜNKÂR MAHFİLİ Camilerde padişahların namaz kılmalarına ayrılmış, özel girişi olan bölüm.

İ

İKONOSTATİS Bizans kiliselerinde rahiplere ait Bema kısmını halktan ayıran ve İkonların asıldığı bölme.
İMARET Klasik çağdan sonra fakirlere yemek dağıtılan yer. Aşhane anlamına kullanılmış olmakla beraber, başlangıçta imaret her hangi bir dinî yapıyı belirtmek için kullanılmıştır. İmar edilen yer, mamur eden yapı anlamına gelir. İmaretler plan itibariyle medreselere benzerler. Darüzziyafe aynı anlamda kulanılmıştır.
İYON NİZAMI Eski Yunan Mimarlığında bir sütun nizamı.

K

KÂRGİR Taş veya tuğla yapı.
KASIR Küçük saray anlamına geldiği gibi, bahçe içinde pavyon anlamına da kulanılmıştır.
KEMER AÇIKLIĞI Kemerin oturduğu ayaklar arasındaki açıklık.
KERVANSARAY Şehirler arasında kervanların geceyi geçirmek için konakladıkları yapılar. Küçüklerine **HAN** da denir.
KONAK Büyük, zengin konut.
KONSTRÜKSİYON Bir yapının bütününü veya ayrıntılarını inşa etmek teknikleri. Yapım.
KORİNT ÜSLÛBU Yunan mimarlığında kenger (akant) yaprakları ile süslenmiş sütun başlıklı nizam.
KORNİŞ Yapı cephelerinde dışarı taşan, genellikle katlar arasındaki yatay bandlar.
KÖŞK Bahçe içinde büyük ev.
KUBBE KASNAĞI (TANBUR) Kubbe eteğinde pencerelerin açıldığı silindirik veya poligonal bölüm.


Kubbe kasnağı

KÜLÂH Kule ve minare gibi yapıların üstlerini örten, koni ya da piramit biçimindeki çatı.

KÜLHAN Hamamları ve sularını ısıtmak üzere içinde ateş yakılan bölüm.

KÜLLİYE Bir caminin veya medresenin çevresinde muhtelif fonksiyonlu yapılardan meydana gelen bir bütün.

KÜMBET Özellikle orta Çağ Anadolusunda gelişen özel bir mezar yapısı. Osmanlılar «türbe» terimini kullanmışlardır.

KÜRSÜ Camilerde vaaz verenin oturduğu yüksekçe yer. Büyük camilerde mermerden, süslü bir platformdur.

L

LOCYA Genellikle tonozla örtülü bir veya birkaç kenarı açık bir galeri; balkon. Batıda serbest açık yapılar olarak inşa edilenleri de vardır.

M

MEDRESE İslâmda öğretim önceleri camide yapılırdı; fakat 12. yüzyıldan öteye medrese, öğrenci yatak odaları ile ders odalarını beraber ihtiva eden bir özel yapı olmuştur. Genellikle yüksek dereceli din okulu anlamına gelir.

MEGARON Önünde direkli bir girişi olan, dikdörtgen planlı eski Anadolu yapısı.

MERKEZÎ YAPI Genellikle kubbe örtülü bir merkezî hacmin çevresinde simetrik elemanlarla oluşan bir yapı şeması.

MESCİT Küçük ibadet yapısı (minbersiz olur).

MEYDAN ÇEŞMESİ Çeşmenin bağımsız bir yapı şeklinde yapılanlarına verilen ad.

MİHRAP Camilerde kıble duvarında bulunan girinti.

MİNBER Camilerde hatibin çıkıp hutbe

okuduğu yer. Genellikle sahanlıklı bir merdivendir. Sahanlığın üstü bir kubbeyle örtülüdür. Bir kapısı olabilir. Taş veya ahşap, çok büyük ölçülerde olanları vardır.

MODÜL Bir yapının veya yapı ögesinin planlanmasında kullanılan birim.

MOZOLE Anıtsal Mezar yapısı.

MUKARNAS Küçük nişler, üçgensel ögelerle meydana getirilen üç boyutlu İslâm süsleme tekniği. İstalaktit aynı anlama kullanılır.

N

NAMAZGÂH Açık bir namaz yeri. Bir mihrap ve minber ihtiva eder ve etrafı bir duvarla çevrili olur, veya çevresinden biraz yüksek bir döşemesi olur. 'Musalla', aynı şekilde, açık namaz yeri anlamına gelir.

NAOS Kilisenin esas hacmi.

NARTEKS Bizans kiliselerinde naostan önce gelen hol; bazen iki tane olabilir: Dışarıdaki ekzonarteks (dış narteks), içerdeki ezonarteks (iç narteks) adını alır.

NEF Kiliselerde sütun veya ayak sıralarıyla birbirinden ayrılan esas bölümlerden her biri.

NEOKLASİK Batı sanatlarında Yunan, Roma kaynaklarından ilham alan geriye dönük bakışlı sanat üslûbu (özellikle 19. Yüzyılda).

NİMFEUM Antik devirde çeşme (Su perileri olan Nimfe'lere adandığı için bu adı taşır).

NİŞ Duvar içine oyulmuş dikdörtgen, poligon ya da daire planlı bir girinti; büyük boyutlu bir hacim de olabilir.

O

ORTA SAHIN Cami ve kiliselerde mihraba doğru uzanan, birbirlerinden sütun ya da



Payanda kemeri ve ayağı

ayaklarla ayrılmış bölümlerin ortada olanı (kilisede orta nef).

ORTOSTAT Hitit çağı mimarîsinde duvarların alt bölümlerindeki kabartma ile süslü taş kaplama.

PANDANTİF Kubbe ile taşıyıcı kemerler arasındaki küresel üçgen biçimindeki yapı ögesi. (Küresel bingi).

PAYANDA Herhangi bir yapı elemanının taşıyıcı gücünü arttırmak için kullanılan destek.

PAYANDA AYAĞI Duvarlara gelen yapı ağırlığını daha iyi karşılamak için, duvar kalınlığını arttıran ayak; böylece duvarlarda bir çıkıntı teşkil eden dikdörtgen yapı ögesi.

PAYANDA KEMERİ Çatı veya kubbeden gelen yükü payanda ayaklarına aktaran kemer.

PERİSTİL Bir avluyu içerden veya dışardan çeviren sütun dizisi.

PİLASTİR Duvar çıkıntısı. Bazan taşıyıcı amaçlarla olabilir. O zaman duvar payandasından farklı değildir. Fakat genellikle küçük boyutlu ve dekoratif bir amaçla yapılmıştır.

PİLPAYE Büyük camilerde kubbeyi taşıyan çok büyük boyutlu ayak.

R



Revak

REVAK Arkalarında geçit bulunan kemerli sütun dizisi.

ROKOKO Batı sanatında, Barok üslûbun daha incelmiş, dekoratif niteliği birinci derecede önem kazanmış son devresi.

S

SAHİLSARAY Su kıyısına yapılan zengin, büyük konut.

SAHN (SAHIN) Türkiye'de caminin esas ibadet hacmi. (Arapçada Cami Avlusu).

SARKIT Mukarnasın sarkıt biçiminde olanı.

SEBİL Hayır için su dağıtmak üzere cami, türbe, imaret gibi yapılara eklenen küçük yapılardır. Çeşme ile beraber yapılarak daha büyük mimarî kompozisyonlara imkân verirler.

SEKİ Bir odanın veya hacmin döşemesinden biraz yükseltilmiş kenar seti.

SELSEBİL Dekoratif amaçlarla bahçelerde, konutlarda yapılan bir tip çeşme.

SICAKLIK Hamamlarda yıkanılan sıcak yer.

SİLME Genellikle pencere ve kapıları çevreleyen, kabartma süs bandları.

SOĞUKLUK Hamamlarda yıkanılan yer ile giyinilen arasındaki ılık bölüm.

SON CEMAAT YERİ Namaza geç kalanlar için camilerin giriş kapısı önünde avludan yüksek, revaklı bölüm.

STRÜKTÜR Bir yapıyı ayakta tutmak için tasarlanan sistem.

SAĞIR KEMER Açık olmayan kemer. Daha çok duvar yüzlerinde, dekoratif amaçlarla yapılır.

SUNAK Eskiçağ tapınaklarında kurbantaşı; kurban yeri. (bkz. Altar).

SÜTUN Taşıyıcı yapı ögesi; ayak gibi örülerek değil, genellikle tek parçadan meydana gelir.

SUTUN BAŞLIĞI Sütunla taşıdığı kiriş veya kemer arasına gelen, genellikle süslü yapı öğesi.

SÜTUN NİZAMI Yunan ve Roma mimarîsinde ve sonra onlardan esinlenen bütün mimarî üslûplarda, kolon, başlık ve kirişle, onların ayrıntılarından meydana gelen mimarı düzen.

Ş

ŞADIRVAN Cami avlularında abdest almak için yapılan çeşmeler. Bunlar fonksiyonel olduğu kadar, dekoratif amaçlarla da yapılırdı.

ŞAHNİŞ Yapıların sokak ya da avluya bakan cephelerinde üç tarafı pencereli çıkma.

ŞEREFE Minarenin ezan okunan balkonu.

ŞİFAHANE Osmanlıcada Hastahane anlamına kullanılan sözcük. Yapı tipi olarak medreselere benzerler.

T



Taçkapı

TABHANE Geçici yolcular için, kısa süreli misafirhane olarak kullanılan yapılardır. Camilere bitişik veya bağımsız yapılar olarak inşa edilmişlerdir.

TAÇKAPI Önemli yapıların anıtsal giriş kapısı (Portal).

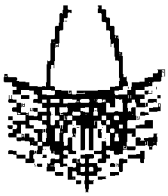
TANBUR Bkz. Kubbe kasnağı.

TAPINAK Toplu tapınma yapısı.

TEKKE Tarikat mensuplarının ortak konutu. Daha büyüklerine Dergâh ve Asitane de denirdi. Burada şeyhin evi bulunurdu.

TONOZ Genellikle kârgir, taş veya tuğladan örtü ögesi; çeşitli tipleri olur (Bkz: Beşik tonoz, Çapraz tonoz).

TROMP Kubbe ile duvarlar arasında koni veya küre parçası biçiminde bir geçit ögesi (Tonoz bingi).



Tromp

TURBE Mezar yapısı.

TÜMÜLÜS Toprakla örtülü mezar.

TÜRK UÇGENİ Kubbe ile duvarlar arasında Türklerin geliştirdiği bir geçit ögesi.



Türk üçgeni

T

YALI Su kenarına yapılan konut. Sahilhane de denirdi.

ZAVİYE Genellikle tarikat şeyhini ve müritlerini barındıran yapı; Ortaçağda tarikat mensubu gazi ve dervişlerin barınağı; yolcuları barındırma görevi de görmüşlerdir.

DİZİN

Abbas Şah, 109.
Abbasîler, 83, 98, 104, 122, 130. 145 146. 224. 253, 256,
Abdülaziz, 240, 242, 243, 244, 246, 248.
Abdülhamit I., 241, 245.
Abdülhamit II., 113, 218, 244, 250.
Abdülmecit, 234. 244.
Absid, 70, 71, 79, 81, 86, 89, 93.
Acaib-el-Mahlûkat, 212, 213.
Adana, 104.
Adana, Ramazanoğlu Camii, 226.
Adem ve Havva, 96.
Adıyaman, 15, 48.
Adilcevaz, 27.
Aditon, 35.
Afrika (Kuzey), 63, 109.
Afrodisiyas (Geyre), 54, 56, 57, 60.
Afrodisiyas (Hadriyanus Hamamı), 57.
Afyon Ulucamisi, 114.
Agora, 36.
Ağırnas, 183.
Ağlayan kadınlar lâhdi, 42.
Ağzı kara Han, 129.
Ahiler, 185.
Ahlat Ulu Künbet, 131.
Ahmedî. 215.
Ahmet I., 186 205. 216. 239.
Ahmet III., 109, 188, 194, 217, 221, 239. 241. 245.
Ahmet, Tiflisli, 132.
Ahmet Ali Bey, 246.
Ahmet Şah (Mengücek), 132, 149.
Ahtamar, Manastır. 98.
Aizanoi (Çavdarhisar), 58.
Akalılar, 21, 22.
Akkoyunlılar, 136. 138.
Aklam-ı Sitte, 223.
Aksaray, Ulu Cami, 127. 137.
Akşehir, Seyit Mahmut Hayranî Türbesi. 131.
Alacahöyük, 14, 17, 18, 21, 24, 25, 28.
Alahan Manastırı, 71, 77.
Alak Suresi. 222.
Alanya (Alaiyye), 128.
Alem (Minare), 191.
Ali, Şamlı mimar, 136.
Ali Kuşçu, 215.
Ali Rıza Bey, 247.
Alişar, 14.
Alparslan, 65, 104.
Altay Mezarları, 252
Altınapa Hanı, 128.

Altıntepe, 22, 27.
Alyattes, 30.
Amasya, 112, 154, 232.
Amasya, Beyazıt Külliyesi, 182, 201.
Amasya, Büyük Ağa Medresesi, 179.
Amazonlar, 42.
Amfora, 44.
Amorium, 104.
Amvir üslûbu, 196, 243, 249.
Anastasis, 91, 95, 96.
Andron, 37.
Antiprostil, 35.
Anfiteatr, 53.
Ani, 64, 98.
Ankara, 83, 106, 108, 232.
Ankara, Arkeoloji Müzesi, 18, 23, 26, 27.
Ankara, Arslanhane Camii, 148.
Ankara, Aya Klemente Kilisesi, 83.
Ankara, Etnografya Müzesi, 139.
Ankara, Mahmut Paşa Bedesteni, 203.
Ankara Savası, 155.
Antakya, Mozaik Müzesi, 61, 255.
Antalya, 14, 15, 30, 53, 54, 55, 56, 65, 127, 128, 146.
Antalya, Cumanun Camisi, 81.
Antalya, Hadriyanus Kapısı, 55.
Antiocheia, 44, 66, 73.
Antae, 35.
Antemyos, 77.
Antiyoküs (Kommagene Kralı), 48, 50.
Apadana, 121.
Apodyterium, 54.
Araplar, 64.
Aras (nehir), 98.
Arış, 153.
Arkadyüs, 73, 74.
Aristo, 48.
Arşitrav, 39, 40.
Artemis, 35, 46.
Art Nouveau, 244, 245.
Artuk, 105.
Artuklular, 111.
Asafî Paşa, 221.
Aslepeios, 58.
Aspendos, 33, 53, 56, 58, 146.
Assos, Atena tapmağı, 36.
Asur, 14, 21, 22, 26.
Atatürk, 110.
Atena, 35, 47, 49.
Atina, 41, 47, 93.
Atrium, 70.
Attika, 43, 44.
Avni Lifij, 248.
Ayasluk, 135.
Aydın, 47, 106.
Aydın, Cihanoğlu Camii Şadırvanı, 201.
Aydınoğulları, 106, 135, 185.
Aynî, 245.
Azerbaycan, 103, 111, 118, 147, 194.

B

Babil, 20, 144.
Bağdat, 102, 183.
Bağdat seferi, 213.
Baki, 212.

Balat, İlyas Camiî, 136.
Balkanlar, 14, 93, 107, 108, 109, 156, 168, 255.
Balyan Karabet, 244.
Balyan Nikogos, 244.
Balyan Serkis, 244.
Barbaros, 213, 216.
Barkan, Ömer Lütfi, 183.
Barok, 239, 242, 243.
Bayraklı, 37.
Bazilika (Basilica), 52, 70, 71, 76.
Belbaşı, 15.
Beldibi, 15.
Bellini, Gentile, 214.
Bema, 79.
Benek, 232.
Bergama (Pergemon), 32, 37, 46, 47, 49, 53, 54, 56, 57, 158, 198, 232, 255.
Bergama, Asklepeion, 58.
Bergama, Athena tapınağı, 47.
Bergama, Demeter Temenosu, 58.
Bergama, Kızıl Avlu, 58.
Bergama, Üst Gimnasyom, 54, 57.
Bergama, Zeus Altarı, 47, 49.
Bergama Halıları, 228, 230, 231.
Berlin Müzesi, 228.
Beyazıt I (Yıldırım), 106, 108, 113, 154, 155, 157, 159, 160, 203.
Beyazıt II, 113, 155, 214, 215.
Beycesultan, 14, 17.
Beyşehir, 129, 146.
Beyşehir, Ulucami, 114, 121.
Bilecik, 107.
Binbirtepe, 3.
Birgi Ulucami, 135, 147.
Bitinya, 32.
Bitlis, 104, 205.
Bodrum, 30.
Boğazköy (Hattusas), 14.
Bor, 26.
Boscoreale, 49.
British Museum, 38, 43.
Buloterion, 37, 47,
Burdur, 13, 149.
Bursa, 111, 113, 154, 158. 159, 164, 170, 198, 205, 231.
Bursa, Emir Hanı, 158, 202.
Bursa, Ulu Camii, 157.
Bursa, Hüdavendigâr Camii, 159.
Bursa, Muradiye, 160, 164.
Bursa, Nalıncılar Hamamı, 158.
Bursa, Yeşilcami, 158, 159, 160, 161, 162, 164.
Bursa, Yıldırım Camiî, 161.
Bursa, Yıldırım Külliyesi, 158.
Bünyan, Karatay Han, 151.
Büyük Göllücek, 14.

C

Caldarium, 54.
Candaroğulları, 106.
Cami, (şair) 212.
Can Hasan, 14.
Castrum, 55.
Cavea, 53.
Celâlî İsyanları, 187, 227.
Celî, 223.
Cenevizliler, 106.
Cerrahiye-i İlhaniye, 212.

Chios, 93.
Codex Sinopensis, 82.
Colosseum, 53,
Concesti Amforası, 75.
Costanza, 72.
Costanza di Ferrara, 214.
Courbet, 246.
Cumhuriyet, 110.

Ç

Çaldıran, 215.
Çallı İbrahim, 248.
Çanakkale, 36, 46.
Çandarlı (Pithane), 44.
Çanlı kilise, 87.
Çatalhöyük, 13, 14, 15, 16.
Çatma, 232.
Çavdarhisar (Aizanoi), 58.
Çay, Taş Medrese, 125.
Çeşm-i Bülbül, 234.
Çin, 150, 215, 219.
Çoruh, 97.
Çorum, 18.

D

Dalgıç Ahmet Ağa, 187.
Damsaköy, Taşkın Paşa Camii, 139.
Danişmendliler, 105, 111, 127.
Daphni, 93.
D'Aronco, Raimondo, 244.
Daskleion, 41.
Davut Ağa, 176, 187.
Deesis, 93, 95, 96.
Demeter, 49.
Demre, Aya Nikola Kilisesi, 81.
Denizli, 231.
Dereağzı, Kilise, 84.
Diakonikon, 81.
Diba, 232.
Didima, Apollon Tapınağı, 46, 47.
Dionisos, 53.
Dipteros, 35.
Divanî, 223.
Divriği, 105, 143.
Divriği, Kale Camii, 118, 123.
Divriği, Ulucami, 122, 123, 124, 132, 133, 149, 150, 182, 185.
Divriği, Şifahane, 127, 133, 142, 182, 185.
Diyarıbakır, 103, 104, 205.
Diyarıbakır, Artuklu Sarayı, 129.
Diyarıbakır, Bayram Paşa Camii, 226.
Diyarıbakır, Ulucami, 136.
Doğu Beyazıt, İshak Paşa Sarayı, 194.
Domus, 55.
Dorik nizam, 39.
Dorik üslûbu, 36.
Dorlar, 21, 22.

E

Ecclesiasterion, 37.
Edirne, 108, 113, 154, 155, 156, 164, 170, 175, 182.
Edirne, Adalet Kasrı, 156, 193.
Edirne, Ali Paşa Çarşısı, 203.
Edirne, Bedesten, 203.
Edirne, Beyazıt Külliyesi, 168, 182.
Edirne, Beylerbey Hamamı, 198.
Edirne, Cihannüma Kasrı, 193.

Edirne, Eski Cami, 157.
Edirne, Gazi Mihal Hamamı, 198.
Edirne, Muradiye, 160, 164, 165.
Edirne, Rüstem Paşa Kervansarayı, 202.
Edirne, Selimiye Arastası, 176, 203.
Edirne, Selimiye Camiî, 175, 178.
Edirne, Selimiye Dar-ül-Hadisi, 176.
Edirne, Selimiye Darülkurrası, 176.
Edirne, Selimiye Darülsübyanı, 176.
Edirne, Üçşerefeli Camii, 162, 163, 164, 170, 171.
Efes, 31, 32, 35, 36, 46, 56, 57, 60, 61, 77, 80, 189, 255.
Efes, Arkadiana, 56, 61.
Efes, Artemis Tapınağı (Artemision), 36, 46.
Efes, Azize Meryem Kilisesi, 71.
Efes, Museion, 57.
Efes, Vedius Gimnazyomu, 57.
Eğri Seferi, 221.
Ehl-i Hırfet, 220.
El Greco, 96.
El Muntasır, 130.
Emevîler, 49, 104.
Enderunî Fazıl Bey, 217.
Eretna, 106.
Ermenek, Tol Medresesi, 135, 137.
Ermeni Devletleri (Doğu Anadolu), 32, 98.
Ermeni Krallığı (Kilikya), 65, 69, 106, 118.
Ermeniler, 64, 68, 96, 97, 98, 142.
Ermitaj Müzesi, 75.
Erzincan, 21, 27, 132.
Erzurum, 104, 140, 143, 205.
Erzurum, Çifte Minareli Medrese, 126, 147, 152.
Erzurum, Saltuklu Türbesi, 118, 151.
Erzurum, Ulucami 124.
Erzurum, Yakutiye Medresesi, 138, 152.
Eski Çine, Ahmet Gazi Camii, 136.
Eski Gümüş, 94.
Eshişehir, 28, 107.
Etrüsk, 30, 52.54.
Eumenes II, 37, 47, 49.
Evliya Çelebi, 227.
Eyvan, 139, 140.
Eyvan (Hamam), 199.
Eyyûbîler, 65, 106, 138.

F

Faggio, 217.
Falname, 221.
Fasıllar, 24.
Fatih, 168, 170, 203, 212, 214.
Fatih Albümü, 215, 219.
Fatımîler, 102.
Fazıl Hüseyin, 245.
Feyhaman Duran, 248.
Fidyas, 41.
Fikirtepe, 14.
Finike, 26, 83.
Firdevsî, 212.
Forum, 55.
Fossati, 244.

Frigidarium, 54.
Frikya, 27, 28, 29, 35, 252.
Frikyalılar, 22.
Friz, 39, 49.
Fronton, 40.
Fuzuli, 212.

G

Gacik, 198.
Gazne, 100.
Gebze, Çoban Mustafa Paşa Külliyesi, 182.
Gedikli, 17.
Gediz Bölgesi, 29.
Germiyanoğulları, 106.
Geyve (Afrodisias) 54, 56, 57, 60.
Ghirlandaio, 229.
Gimnazyum, 47, 54, 57.
Gol'ler, 47, 49.
Gordium, 27, 28, 29.
Gördes Düğümü, 115, 153, 230.
Gördes Halıları, 231.
Göreme, 87, 94.
Göreme, Elmalı Kilisesi, 94.
Göreme, Tokalı Kilise, 94.
Gövde (Minare), 191.
Grifon, 42.
Güneş Diski, 18.
Gürcistan, 118.
Gürcü Devleti, 65, 118.
Gürcüler, 68.
Gynaikonitis, 37.

H

Hacı İvaz Paşa, 161.
Hacılar, 13, 14.
Hacı Musa, 157.
Haçkar, 98.
Haçlılar, 65, 127.
Hadikat-el-Süeda, 212.
Hadrianos, 55, 57.
Hafız Osman, 224.
Hakkâri, 15.
Haldi Tapınağı, 27.
Halikarnas Mozolesi, 38, 43.
Halil Paşa, 157, 247.
Halvet (Hamam), 199.
Hamitoğulları, 106.
Hamse-i Dıhlavi, Emir Hüsrev Dıhlavi, 220.
Harput, 105.
Hasan Çelebi, 174.
Hasandağ, 87.
Hasan Nakkaş, 216, 221.
Hatay, 17, 46.
Hatice Sultan, 242.
Hatti'ler, 17.
Haydar Reis, 216.
Hayvan stili, 67, 151.
Hazer, 252.
Hekimhan, 129.
Hera, 35.
Herat, 165, 214, 215, 219.
Hereke, 231, 233.
Herkulaneum, 49.
Hermogenes, 47.
Herodot, 30.
Hetimasia, 91.
Hidriya, 45.
Himyerî yazısı, 222.
Hint, 219, 253.
Hipodrom, 73, 74.
Hippodamus, 36.
Hiyerapolis, 56.
Hiyerapolis, Aziz Filip Martiryonu, 72.
Hoçavank, 98.
Hodegetria, 91.
Holbein, 229.

Holbein Halıları, 229.
Homeros, 19, 21.
Horasan, 124, 143.
Hosios Lukas, 93.
Huand Hatun, 123.
Hurremşah (Horşah), 185.
Hurriler, 26.
Hünername, 212, 216, 221.
Hünkâr Mahfili, 191.
Hürrem Sultan, 182.
Hüsamzade Sanullah, 214.
Hypocauste, 54.

I

Ilgın, 182.
Irak, 103.

İ

İasos, 30.
İbni Batuta, 231.
İbrahim (Ressam), 246.
İbrahim Sarhoş, 174.
İkd-el-Cuman fi Tarihi Ehl-ez Zaman, 245.
İkon, 89, 90, 91, 223.
İkonografi, 68, 90.
İkonoklast (akım), 64, 68, 82, 83, 90.
İkonostasis, 79.
İlhanlılar, 65, 105, 137, 138.
İlyada, 19, 21.
İmpost, 80.
İn antis, 35.
İncesu, Karamustafa Paşa Kervansarayı, 202.
İran, 8, 20, 31, 41, 50, 67, 102, 103, 105, 114, 115, 124, 130, 140, 144, 146, 167, 173, 212, 215, 218, 230, 252, 254.
İranlı 31, 41, 42.
İren — İmparatoriçe, 83, 93.
İsa, 85, 92, 96.
İsa Bey, Aydınoğlu, 135, 138,
İsfendiyaroğulları, 106.
İskender, 32, 38, 43, 46, 50, 252.
İskender lâhdi, 42, 43.
İskenderiye. 66.
İskendername, 214, 215.
İskender Paşa 216.
İspanya, 63.
İstanbul, 14, 65, 66, 69, 70, 73, 79, 80, 82, 107, 108, 109, 113, 159, 169, 172, 174, 193, 203, 205, 215, 226, 230, 247.
İstanbul, Ahmet III. Çeşmesi, 241.
İstanbul, Abdülhamit I, Sebil ve Çesmesi, 241.
İstanbul, Ahmet Paşa Camii, 178.
İstanbul, Alay Köşkü, 196.
İstanbul Amcazade Hüseyin Paşa Külliyesi, 188.
İstanbul, Anadoluhisarı, 159.
İstanbul, Arkeoloji Müzesi, 41, 43, 49, 60, 74, 75, 83, 244.
İstanbul, Askerî Müze, 233.
İstanbul, Atik Ali Paşa, 170.
İstanbul, Atmeydanı, 74, 88.
İstanbul, Aya İrene, 80, 83, 195.
İstanbul, Aya Ofemiya, 95.
İstanbul, Ayasofya, 67, 71, 72, 76, 77, 78, 79, 80, 88, 92, 93, 168, 171, 174, 177, 180, 195, 255.

İstanbul, Ayasofya Hamamı, 198.
İstanbul, Ayazağa Kışlası, 243.
İstanbul, Aynalı Kavak Kasrı, 194, 242.
İstanbul, Azapkapı Camii, 178.
İstanbul, Aziz Havariyyun (Apostoleion), 79, 171.
İstanbul, Bağdat Köşkü, 196, 226.
İstanbul, Beşir Ağa Külliyesi, 182, 241.
İstanbul, Beyazıt Camii, 171, 172.
İstanbul, Beyazıt Külliyesi, 182.
İstanbul, Beylerbeyi Camii, 242.
İstanbul, Beylerbeyi Sarayı, 194, 244.
İstanbul, Bezmi Alem Valide Sultan Camii, 242.
İstanbul, Bodrum Camii (Miraleion), 86.
İstanbul, Bostancı Camii, 243.
İstanbul, Botter Apartmanı, 245.
İstanbul, Bozdoğan Kemeri, 73.
İstanbul, Büyük Bizans Sarayı, 88.
İstanbul, Büyük Valide Hanı, 202.
İstanbul, Büyük Yeni Han, 202, 241.
İstanbul, Cağaloğlu Hamamı, 198.
İstanbul, Cerrahpaşa Camii, 188.
İstanbul, Çemberlitaş, 73.
İstanbul, Çemberlitaş Hamamı, 198.
İstanbul, Çırağan Sarayı, 194, 244, 249.
İstanbul, Çinili Camii, 188, 226.
İstanbul, Çinili Köşk, 138, 165, 197.
İstanbul, Damat İbrahim Paşa, 205.
İstanbul, Davut Paşa Camii, 171.
İstanbul, Dolmabahçe Sarayı, 194, 244, 249.
İstanbul, Dördüncü Vakıf Hanı, 244.
İstanbul, Eski Bedesten, 203.
İstanbul, Eski İmaret Kilisesi (Pantepoptes), 86.
İstanbul, Eski Valide Camii, 178, 182, 225.
İstanbul, Eyüp Sultan, 240.
İstanbul, Fatih Camii, 79, 171, 173, 182, 187.
İstanbul, Fatih Külliyesi, 155, 168, 171.
İstanbul, Fatih Medreseleri, 182.
İstanbul, Fenari İsa, (Konstantin Lips Manastırı Kilisesi), 86.
İstanbul, Fethiye Camii, (Teotokos Pamma-karistos), 88, 95.
İstanbul, Feyzullah Efendi Medresesi, 188.
İstanbul, Fuat Paşa Türbesi, 243.

İstanbul, Gazanfer Ağa Külliyesi, 182.
İstanbul, Gülhane Parkı, 195.
İstanbul, Harbiye, 245.
İstanbul, Hasan Paşa Hanı, 202, 241.
İstanbul, Hasan Paşa Külliyesi, 241.
İstanbul, Haseki Medresesi, 225.
İstanbul, Haydarpaşa Tıbbiyesi, 244.
İstanbul, Hekimoğlu Ali Paşa Camii, 188.
İstanbul, Hekimoğlu Ali Paşa Sebili, 200.
İstanbul, Heybeliada Panagya Kamariotissa Kilisesi, 88.
İstanbul, Hırka-i Saadet Dairesi, 196.
İstanbul, Humbarahane, 243.
İstanbul, Hürrem Sultan Türbesi, 182, 225.
İstanbul, Hüsrev Paşa Türbesi, 180.
İstanbul, İmrahor Camii (Yohannes Studios Kilisesi) 71.
İstanbul, İtalyan Sefareti (Tarabya), 245.
İstanbul, Kabataş Çeşmesi, 200.
İstanbul, Kâğıthane, 194, 206, 239, 245.
İstanbul, Kalenderhane Camii, 73, 82, 83, 94.
İstanbul, Kanuni Türbesi, 182, 225.
İstanbul, Kapalıçarşı, 240,
İstanbul, Kara Mustafa Paşa Külliyesi, 188.
İstanbul, Kariye Camii, 69, 88, 95, 96.
İstanbul, Koca Mustafa Paşa Camii, (Hagios Andreas Krisei), 88.
İstanbul, Koca Ragıp Paşa Kitaplık ve Okulu, 241.
İstanbul, Koca Sinan Paşa Sebili, 200.
İstanbul, Koca Yusuf Paşa Sebil ve çeşmesi, 241.
İstanbul, Kora Manastırı kilisesi (bak. Kariye Camii).
İstanbul, Köprülü Kitaplığı, 188.
İstanbul, Köprülü Medresesi, 188.
İstanbul, Kuleli, 243.
İstanbul, Küçük Ayasofya (Sergios ve Bakkos kilisesi), 72, 79.
İstanbul, Lâleli Külliyesi, 240.
İstanbul, Lâleli Camii ve sebili, 200.
İstanbul, Maçka Silâhhanesi, 243.
İstanbul Maglova kemeri, 201.
İstanbul, Mahmut Paşa türbesi, 243, 244.
İstanbul, Mahmut Paşa Camii, 170.
İstanbul, Manastır Mescidi, 88.
İstanbul, Mecidiye Köşkü, 196.

İstanbul, Mehmet Emin Ağa Sebili, 241.
İstanbul, Mehmet III Türbesi, 180.
İstanbul, Mısırçarşısı, 187, 203.
İstanbul, Mihrimah Sultan Camii, 179.
İstanbul, Mihrişah İmareti, Mihrişah Sebil ve Çeşmesi, 241.
İstanbul, Murat III Türbesi, 180.
İstanbul, Murat Molla Kitaplığı, 241.
İstanbul, Murat Paşa Camii, 170.
İstanbul, Mühendishane-i Berri-i Hümayun, 245, 246.
İstanbul, Nakşıdil Sultan Türbesi, 243.
İstanbul, Nea Kilisesi, 86.
İstanbul, Nisancı Mehmet Paşa Camii, 178.
İstanbul, Nuruosmaniye Camii, 239.
İstanbul, Nuruosmaniye Külliyesi, 240, 241.
İstanbul, Nuruosmaniye Sebili, 200, 241.
İstanbul, Nusretiye Camii, 242.
İstanbul, Ortaköy Camii, 243, 246.
İstanbul, Revan Köşkü, 196, 226.
İstanbul, Rumî Mehmet Paşa Camii, 171.
İstanbul, Rüstempaşa Camii, 176, 178, 225.
İstanbul, Saadabat Kasrı, 194.
İstanbul, Samatya, 75.
İstanbul, Sarıgüzel, 74.
İstanbul, Selim II Türbesi, 180.
İstanbul, Selimiye Camisi, 146, 177, 242.
İstanbul, Selimiye Kışlası, 176, 243.
İstanbul, Seraskerat, 244.
İstanbul, Simkeşhane, 241.
İstanbul, Sinan Paşa Camii, 178.
İstanbul, Sirkeci İstasyonu, 244.
İstanbul, Sofa Köşkü, (Mustafa Paşa Köşkü), 196.
İstanbul, Sokollu Camisi, 178, 225.
İstanbul, Süleymaniye Camisi, 11, 171, 172, 173, 184, 224, 234.
İstanbul, Süleymaniye Külliyesi, 179, 182, 225.
İstanbul, Sultanahmet Camii, 73, 81, 186, 188, 200.
İstanbul, Sultanselim Camii, 171, 172.
İstanbul, Sultan Selim Külliyesi, 224.
İstanbul, Şehzade Camii, 171, 172, 173, 186, 187.
İstanbul, Şehzade Külliyesi, 182.
İstanbul, Şehzade Mehmet Türbesi, 180, 225.
İstanbul, Şeyh Zafir Külliyesi, 245.
İstanbul, Takiyeci Camii, 225.
İstanbul, Taksim Kışlası, 243.

İstanbul, Tekfur Sarayı, 88, 227.
İstanbul, Teodosyus Anıt Kemeri, 73.
İstanbul, Tophane Çeşmesi, 200.
İstanbul, Topkapı Sarayı, 156, 193, 195, 196, 200, 214, 215, 217, 221, 225, 226, 233, 241.
İstanbul, Turhan Sultan Türbesi, 187.
İstanbul, Üçüncü Ahmet Çeşmesi, 200.
İstanbul, Usküdar Meydan Çeşmesi, 200.
İstanbul, Valide Bendi, 201.
İstanbul, Valide Camii, 243, 249.
İstanbul, Yenicami, 186, 188, 200, 203.
İstanbul, Yenicami Hünkâr Köşkü, 226.
İstanbul, Yenicami Sebili, 200.
İstanbul, Yeni Valide Camii, 188, 227.
İstanbul, Yıldız Sarayı, 244.
İstanbul, Zeyrek Camii (Pantokrator), 87.
İtalya, 30, 49, 55, 57, 61, 63, 66.
İvriz, 26.
İyonya, 22, 27, 29, 31, 32, 39, 46, 252, 255.
İyon Nizamı, 35, 39, 40, 42.
İzidor, Miletli, 77.
İzmir, 43, 49, 50, 57, 61.
İzmir, Arkeoloji Müzesi, 43, 61.
İzmit, 107.
İznik, 65, 81, 105, 107, 154, 155, 158, 159, 164, 165, 168, 198, 224, 226, 227.
İznik, Hacı Özbek Camii, 154, 156.
İznik, İsmail Bey Hamamı, 158, 198.
İznik, Nilüfer Hatun İmareti, 154.
İznik, Sarı Saltuk Türbesi, 158.
İznik, Süleyman Paşa Medresesi, 158.
İznik, Yeşil Cami, 154, 157.

J

Jüstinyen, 63, 64, 68, 72, 76, 78, 79, 80, 81, 93.

K

Kabakçı İsyanı, 249.
Kâbe, 230.
Kadirli, 26.
Kadı Burhanettin, 106.
Kadınlar Mahfili, 190.
Kafkasya, 20, 65, 97, 103, 112, 142, 253, 254.
Kahire, 230.
Kalender Paşa, 221.
Kantaros, 45.
Kanunî, 172, 173, 213, 215, 216, 220.
Kapadokya, 32, 94.
Karahisarî, 224.
Karain, 15.
Karaman, 111, 112, 137.
Karaman, Arapzade Camii, 135, 137.
Karaman, Hatuniye Medresesi, 136, 137, 139.

Karaman, İbrahim Bey İmareti, 136, 138.
Karaman, Musa Paşa Medresesi, 136, 137.
Karaman Beyliği, 106, 135, 137.
Karamemi, 215.
Karatepe, 21, 25, 26.
Karkamış, 21, 25, 26.
Karum Kaneş, 14.
Karya, 22, 29, 30, 31, 32, 38, 252.
Kastamonu, 208.
Kayseri, 14, 18, 105, 112, 128, 129, 142, 146 183, 202, 205.
Kayseri, Çifte Medrese (Şifaiye), 126.
Kayseri, Döner Kümbet, 131.
Kayseri, Huant Hatun Medrese ve Camisi, 123, 182, 197.
Kayseri, Huant Hatun Hamamı, 182.
Kayseri, Köşk Medrese, 131, 138.
Kayseri, Ulucami, 122.
Kazvini, 212.
Kemah, 105.
Kemalettin, 243, 244.
Kemha, 232.
Kemha Kaftan, (Beyazıt II ve Murat III'ün), 233.
Kentavros, 42.
Keramos, 43.
Keykâvus, 126.
Keykubat, 130, 185, 231.
Kibele, 28, 35.
Kilikya, 17 25, 56, 65, 106.
Kılıçarslan I, 105.
Kırkgöz Han, 129.
Kırşehir, Cacabey Medresesi, 125.
Kırşehir, Melik Gazi Künbeti, 131.
Kıyafet-el-İnsaniye fi Şemail-i Osmaniye, 213, 221.
Kızılırmak, 21, 28.
Kızılören, 128.
Kızıltepe, Ulucami. 122.
Kilikya, 65, 71, 103.
Koimesis, 81, 91.
Komnenler, 65, 68, 85, 87.
Kompozit Nizam, 40.
Kommagene, 48, 50.
Konstantin, 33, 66, 70, 72, 76, 87, 93.
Konstantin (Porfirogenetos), 87.
Konstantinopolis, 63, 66, 73, 168.
Konya, 13, 15, 81, 105, 112, 118, 127, 128, 135, 137, 142, 150.
Konya, Alâeddin Camii, 122, 152, 155.
Konya, Alâeddin Köşkü, 130, 146.
Konya, Aziziye Camii, 243.
Konya, Beşarebey Camii, 124.
Konya, Hacı Ferruh Camii, 124.
Konya, Hasbey Darülhüffazı, 138.
Konya, İnceminareli Medrese, 125, 147.
Konya, Karatay Medresesi, 125, 144, 146.
Konya, Sahip Ata Camii, 147.
Konya, Sırçalı Medrese, 126, 147, 185.

Korikos, 71.
Korint Nizamı, 40.
Krater, 45.
Ksantos (Kınık), 30, 38.
Kubadabad, 129, 146, 147.
Kubadiye, 129, 146.
Kudüs, 66, 70.
Kudüs, Anastasis Rotondası, 72.
Kûfe, 222.
Kûfî, 222, 223.
Kula, 205.
Kula halıları, 231.
Kule mezar, 252.
Kutulmuşoğlu, 105.
Külhan (Hamam), 199.
Kültepe, 14, 18.
Kütahya, 58, 106, 205, 215, 227.

L

Labranda, 30.
Lâdik (Denizli), 236.
Lâla Mustafa Paşa, 212, 216, 221.
Lâle Devri, 109, 113, 188, 194, 217.
Larende (Karaman), 135, 137.
Laokoon, 50, 213.
Lâtifî, 214.
Lâtinler, 94.
Lekitos, 45.
Leo III, 83.
Leon VI, 92.
Levnî, 213, 217, 221, 245.
Lidya, 31, 252.
Likaonya, 56.
Likya, 29, 30, 31, 38.
Likya Sarkofajı, 41.
Lokman, 221.
Lotto, Lorenzo, 212, 229.
Louis XV, 206, 241.
Lüleburgaz, Sokollu Camii, 81, 179, 182, 202.
Lüleburgaz, Sokollu Kervansarayı, 202.
Lüleburgaz, Sokollu Şadırvanı, 201.
Lyon, Dokuma Müzesi, 231.

M

Madenşehir, 81.
Magnesia, 47.
Mahmut I, 109, 113, 200, 207, 217, 239, 241.
Mahmut II, 197, 217, 242, 243, 246.
Makedonyalılar, 15, 68, 85.
Malatya, 112.
Malatya, Ulucami, 147.
Malazgirt, 65.
Manisa, 106, 154.
Manisa, Muradiye Camii, 165.
Manisa, Ulu Cami, 135, 182.
Maraş, 21, 25.
Marco Polo, 231.
Mardin, 103, 122, 136, 138, 205.
Mardin, Sultan İsa Medresesi, 136, 138.
Mardin, Sultan Kasım Medresesi, 136, 138.
Martirium, 66, 68, 72.
Matali-el-Saadet, 212.
Matrakçı Nasuh, 213.
Matteo di Pasti, 214.
Matteus, 32.
Mausoleum, 54.
Mausolos, 38.
Mecmu-ı Menazil, 213.
Megaron, 17, 18, 19, 35, 37.
Mehmet I (Çelebi), 161, 203.

Mehmet II (Fatih) 69, 106, 108, 109, 113, 168, 170, 193, 205, 212, 214, 232.
Mehmet III, 184, 186, 216.
Mehmet IV, 156, 187, 188, 193, 217.
Mehmet Bey, Aydınoğlu, 135.
Mehmet Bin Halvan, 185.
Mehmet Tahir Ağa, 187, 240.
Melling, 242.
Memling, Hans, 229.
Memlûklar, 65, 106, 138, 168.
Menakib-i Hünerveran, 220.
Menderes, 29, 30.
Menderes Vadisi, 17.
Mengüçek, 105.
Mengücekoğulları, 111, 112, 122.
Menteşeoğulları, 106, 136, 137.
Meryem, 90, 92, 93, 95, 96.
Meryemlik, 71.
Mersin, 13, 14, 16, 17, 104.
Merzifon, Fatih Medresesi, 179.
Meşrutiyet, 110.
Metokites, 95.
Mezopotamya, 14, 20, 21, 22, 23, 26, 103, 105, 110, 129, 233, 252.
Mısır, 20, 21, 50, 102, 118, 124, 144, 160, 164, 168.
Midas, 29.
Midasın Mezarı, 29.
Mikene çağı, 30.
Milano Sen Lorenzo Kilisesi, 72.
Milâs, 106, 137.
Milâs halıları, 231.
Miletos, 31, 32, 36, 41, 46, 47.
Miletos Agora, 56.
Miletos, Faustina hamamı, 57, 61.
Minai, 146.
Mitridat, 32.
Mogollar, 65, 105, 138, 167.
Monomakos, 93.
Montani, 243.
Mudurnu, 157, 158.
Muhakkak, 223.
Muhammet Nakkaş, 219.
Mukarnas, 140.
Murat I, 108, 113.
Murat II, 108, 155, 162, 193, 214.
Murat III, 184, 212, 216.
Murat IV, 196.
Mustafa Ali, 220, 221.
Mustafa II, 217, 245.
Mustafa III, 187, 240.
Mustafa Ağa, 187.
Mustafa Zair, 221.
Mustasami, 224.
Musalla, 191.
Musul, 112.
Mut, 71, 137.
Muvakkithane, 191.
Müezzin mahfili, 191.
Mükebbire, 191.
Müsenna, 224.

N

Nabi, 169.
Nakşi, 221.
Namık İsmail, 248.
Naos, 35, 86.
Napoli Müzesi, 49.
Narteks, 70, 86.
Nazmi Ziya, 248.
Neo Moni, 93.
Nemrut dağı, 48.
Nereid Anıtı, 38.
Neobarok, 249.
Neogotik, 243.
Neoislâm, 249.

Neoklasik, 113, 249.
Neoplatonik, 48.
Nesih, 115, 223, 224.
Nestalik, 223.
Neva-î Ali Şir, 212.
Nigarî, 213.
Nikomedia (İzmit), 73.
Niğde, 37, 94, 205.
Niğde, Akınedrese, 138.
Niğde, Alaeddin Camiî, 123, 124.
Niğde, Hüdavent Türbesi, 138.
Niğde Sungurbey Camiî, 138.
Niksar, Çöreğibüyük Tekkesî, 127.
Niksar, Ulucami, 121.
Niksar, Yağıbasan Medresesi, 125.
Nimfeum, 55, 58.
Nisapur, 143.
Nisarî, 221.
Notre-Dame, [illegible]
Nusretname, 212, 221.

O

Obelisk, 74.
Odeion, 37.
Odise, 21.
Oikos, 37.
Opus concreticium, 52.
Orhan Bey, 156, 158, 159, 202.
Ortaasya, 8, 46, 98, 100, 102, 114, 127, 130, 131, 140, 252, 254, 255.
Orkestra, 53.
Opistodomos, 35.
Osman Bey, 107.
Osman III, 239.
Osman Hamdi, 247.
Osman, Üstad, 216, 221.
Osman ibni Muhammed, 185.

Ö

Özdemiroğlu, Osman Paşa, 212, 221.

P

Pabuç (Minare), 191.
Paleologlar, 65, 88, 95.
Paleolog Rönesansı, 65, 69, 95.
Palestra, 54, 57.
Pamfilya, 30, 56.
Panteon, 72, 78, 175.
Panachrantos, 91.
Pantokrator, 91, 93, 96.
Panionion, 31.
Paris, 206, 246.
Paris Millî Kütüphane, 82.
Partlar, 32, 139.
Patnos, 21, 27.
Pax Romana, 255.
Pavlos, Aziz, 33.
Pazarlı, 28.
Peçin, 137.
Pentekost, 91.
Pergamon (Bergama), 32, 37, 46, 49.
Perge, 33, 54, 56, 71.
Perileptos, 75.
Peripteros 35.
Peristil, 37.
Peristil evi, 55.
Photius, 93.
Piramitler (Mısır), 38.
Pisidia, 30, 56.
Pithane, 44.
Plotinus, 48.
Polatlı, 14.
Polis, 34.
Pompei, 49, 61.
Pontus, 32.
Porfiryos, 75.

Posidon, 61.
Pronaos, 35, 36, 47.
Priene, 37, 47, 56, 59.
Prostas, 37, 55.
Prostil, 35.
Protesis, 81.
Protiron, 37.
Pseudo-Dipteros, 35, 47.

R

Rakım, Mustafa, 224.
Raimondo D'Aronco, 244.
Ravenna, 73, 82.
Ravenna, San Vitale, 73
Reyhanî, 223.
Rika, 223.
Riton, 45.
Rocaille, 241.
Rodos, 107.
Rodos Şövalyeleri, 106.
Rokoko, 181, 194, 200, 206, 217, 239, 242.
Roma, 31, 50, 57, 66, 67, 70, 175.
Roma, Caracalla Hamamı, 57.
Roma, Colosseum, 53.
Roma, Santa Costanza, 72.
Romanos Diyogenes, 65, 104.
Rönesans, 109, 229.
Rumi, 142

S

Safaviler, 109.
Safavî Sarayı. 216.
Safranbolu, 205.
Sagalassos, 57. 71.
Sahn, 121, 190.
Sai, 177, 183.
Sakçagözü, 21, 25.
Saltuk, Emir, 105.
Saltukoğulları, 111, 112.
Samandağı (Seleucia Pieria), Martiryon, 72.
Samos, 41.
Samos, Hera Tapınağı, 36.
Samotrak Zaferi, 50.
Sanayi-i Nefise Mektebi, 247.
San Francesco, Aziz, 94.
Sardis, 29, 32, 35, 56, 60.
Sarhoş İbrahim, 234.
Sarkofaj (bkz. Lâhid)
Saruhanlılar, 106.
Satrap lâhdi, 42.
Sayda, 41, 42.
Scaenae Frons, 53.
Schliemann, 18, 19.
Selçuk, İsabey Camii, 136.
Selçuk Müzesinde Artemis, 61.
Selçuk, Zeus, 61.
Selevkoslar, 32, 46.
Selim I (Yavuz), 60, 106, 109, 168, 183, 184, 215, 218, 229,
Selim II, 156, 170, 175, 184, 216.
Selim III, 109, 194, 217, 221, 241, 242, 243, 248, 249.
Selimname, 212, 215, 220.
Semerkant, 165.
Serapis, 58.
Seraser, 232.
Serenk, 232.
Sıcaklık (Hamam), 199.
Side, 33, 56, 58, 87.
Silsilename, 216.
Silvan, Ulucami, 122, 135, 163.
Sinan, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 185, 186, 198, 201, 202.
Sinan Bey, 214.
Sine düğümü, 239.
Sinop, 65, 128, 208.
Sintronon, 81.

Siren, 42.
Sivas, 105, 111, 112, 121, 127, 128, 140, 142, 143.
Sivas, Çifte minareli Medrese, 126.
Sivas, Gökmedrese, 147, 151.
Sivas, Güdük Minare (Hasan Beğ Künbedi), 131, 138.
Sivas, Keykâvus Şifahanesi, 126, 142, 147, 149.
Siyah kalem, Muhammed, 219.
Siyakat, 224.
Siyer-i Nebî, 221.
Skopas, 43.
Sof, 232.
Sofa (Hamam), 190.
Soğanlı, Azize Barbara Kilisesi, 94.
Soğukluk (Hamam), 199.
Soma, 232.
Son Cemaat Mahalli, 191.
Sultanhan (Konya-Aksaray arası), 129.
Sultanhan (Kayseri - Sivas arası), 129.
Suriye, 14, 21, 26, 34, 56, 103, 105, 112, 118, 124, 127, 130, 252.
Surname, 212, 216, 221.
Surname-i Vehbi, 221.
Susuzhan, 129.
Süleyman I (Kanunî), 109, 113, 180, 184, 185.
Süleymanname, 212.
Süleyman Paşa, 154.
Süleyman Seyit, 246.
Sülüs, 115, 223, 224.
Sümer, 144.
Stadium, 53.
Stoa, 36, 47.
Stuma Pateni, 82.

Ş

Şadırvan, 191.
Şahinşahname, 221.
Şahkulu, 215.
Şahname-i Sultan Muhammed Salis, 221.
Şakayık-ı Numaniye, 221.
Şam, 226.
Şam, Ümeyye Camii, 49, 136.
Şehname-i Selim Han, 221.
Şeker Ahmet Paşa, 246.
Şemailname, 216.
Şerefe (Minare), 191.
Şeyh Hamdullah, 224.
Şiraz, 215.
Şûcaatname, 212, 221.
Şükrü Bey, 215.

T

Tac Kapı, 139, 140.
Taht (Ahmet I'in), 234.
Talik, 115, 223.
Tanagra, 50.
Tanzimat, 110, 245.
Tarsus, 14, 17.
Tasvir-i Hûmayun, 246.
Taşköprülüzade, 221.
Teke, 106.
Tema, 64.
Templum, 52.
Temenos, 57.
Teodosyus I, 63, 79.
Teodosyus II, 73.
Teotokos, 75.
Tercan, Mamahatun Türbesi, 131.
Termessos, 57.
Termae, 54.
Tepidarium, 54.
Tesserae, 92.
Tevkî, 223.

Tevrat, 95.
Tezhip, 212.
Tezkiret-ül Ebniye, 177, 183, 184.
Theatrum, 53.
Timur Çağı, 8, 115.
Tiraz, 231.
Tokat, 127, 146, 208.
Tokat, Gökmedrese, 146.
Tokat, Yağıbasan Medresesi, 125.
Toprakkale, 21, 27.
Toprakkale, Haldi Tapınağı, 27.
Toroslar, 26.
Trabzon, 65, 69, 106, 118.
Trabzon, Ayasofya, 95.
Trabzon, Rum Devleti, 106.
Trakya, 21, 107.
Tuna, 168.
Turan Melik, 132.
Tursun Beğ, 168.
Turuva, 14, 17, 18, 19, 20, 21.
Tus, 185.
Tümülüs, 29.
Türkistan, 105, 124, 144, 165.

U

Uluğ Bey, 215.
Urartu, 26, 257.
Urfa, 103, 104, 205.
Uşak Halıları, 230, 231.
Uygur Sanatı, 8.

Ü

Ürgüp, 94, 139, 202.

V

Vaftizhane, 68, 72.
Vaka-i Hayriye, 246.
Vallauri, 244.
Valentinianus, 60, 74.
Van, 15, 21, 26, 27, 64, 98, 103, 104, 252.
Van, Ulucami, 122.
Van Eyck, 229.
Varto, 27.
Vaspurakan, 98.
Vedius Antoninus, 61.
Veli Can, 216.
Venedik, 80, 87.
Venüs (Melos'tan), 50.
Venedik, San Marco Kilisesi, 80.
Wiener Genesis (Viyana Genesisi), 82.
Volute, 40.

Y

Yakup Şah (Beyazıt Mimarı), 172.
Yakut (Amasyalı), 224.
Yazılıkaya, 24, 28.
Yesarî, Mehmet Esat, 224.
Yirmisekiz Mehmet Çelebi, 206.
Yohannes, Aziz, 80.
Yohannes Komnenos, 93.
Yunan; 26, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 41, 42, 43, 46, 48, 49, 51, 52, 53, 57.
Yunan Haçı, 80.
Yunan (Grek) Mitolojisi, 42, 49.
Yunanistan, 21, 49, 93.

Z

Zekâi Paşa, 247.
Zenname, 217, 245.
Zeus, 35, 47, 58.
Zincirli, 21, 25, 26.
Zoe, (İmparatoriçe), 93.
Zübdet-el-Tevarih,
Zübdet-el-Tevarih, 212.

BİBLİYOGRAFYA

Türkiye sanatının bütün çağlarını ve yeni araştırmaları kapsayan Türkçe yayınlar yetersizdir. Sadece Hitit Arkeolojisi bu yargının dışında bırakılabilir. Ancak Türk Çağı kendi araştırmacılarımız tarafından daha yoğun bir araştırma ve yayın konusu olmaktadır. Diğer çağlar için yabancı yayınlara başvurmak zorunluluğu vardır.

Kitabın bu ikinci baskısında Türkçe yayınlara ağırlık veren, oldukça sınırlı bir bibliyografya hazırlanmıştır. Daha ayrıntılı bilgiler elde etmek için, aşağıda belirtilen bibliyografik çalışmalara ve süreli yayınlara başvurmak gerekir.

A. BİBLİYOGRAFYA

Alpöge, A., «Türkiye'de Sanat Tarihi ve Arkeoloji ile İlgili Yayınlar Bibliyografyası» 1966-68, **Anadolu Sanatı Araştırmaları**, II, 1970, s. 229-262.

Aslanapa, O., **Selçuklu Sanatı Bibliyografyası**, İstanbul, 1971.

Atasoy, N., **Türk Minyatür Sanatı Bibliyografyası**, İstanbul, 1972.

Binark, İ., «Türk Mimarî Sanatı Bibliyografyası», **Vakıflar Dergisi**, IX, 1971, s. 447-70.

İzmirliğil, Ü., İstanbul Kenti ile İlgili Yayınlar Bibliyografyası, 1940-1972, **Mimarlık**, 112., 1973, s. 71-86.

Mansel, A. M., **Türkiye'nin Arkeoloji, Epigrafi ve Tarihî Coğrafyası için Bibliyografya**, Ankara, 1946.

Doğrudan doğruya bibliyografik nitelikte olmayan, fakat bibliyografik başvurma aracı olarak kullanılacak yayınlar arasında:

Kınal, F., **Eski Anadolu Tarihi**, Ankara, 1962.

Akurgal, E., **Ancient Civilizations and ruins of Turkey**, İstanbul, 1970.

Kuban, D., **Anadolu-Türk Mimarîsinin Kaynak ve Sorunları**, İstanbul, 1965.

Aslanapa, O., **Turkish Art and Architecture**, London, 1971.

etraflı bibliyografik referans vermektedirler.
Başvurulacak süreli yayınlar arasında:

Belleten, Türk Arkeoloji Dergisi, Ayasofya ve Arkeoloji Müzesi Yıllıkları, Vakıflar Dergisi, Tarih Dergisi, Türkiyat Dergisi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesinin **Sanat Tarihi Yıllığı,** Güzel Sanatlar Akademisinin **Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri,** Teknik Üniversite Mimarlık Fakültesinin **Anadolu Sanatı Araştırmaları** gibi yıllıklar, **Türk Etnografya Dergisi. Türk Kültürü, Önasya, Türk Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni, Türkiyemiz, Tarih Enstitüsü Dergisi, Selcuklu Arastırmaları Dergisi, Anadolu Araştırmaları Dergisi, İlâhiyat Fakültesi Dergisi** değişik ölçülerde olmakla beraber sanat tarihi alanı ile ilgili yazılara yer vermektedirler.

B. ESKİ ANADOLU VE ANTİK ÇAĞ

En genel yayınlarla yetinilmiştir:

Akurgal, E., **Ancient civilizations and Ruins of Turkey,** İstanbul, 1970.

Akurgal, E., **Die Kunst Anatoliens,** Berlin, 1961.

Akurgal, E., **Phyrgische Kunst,** Ankara, 1945.

Alföldi, E. - Erim, K., «Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor», **Belleten,** No. 125, 1968, s. 1-24.

Alkım, B., **Anatolie I,** Genève, 1968.

Arık, R. O., **Alaca Höyük,** Ankara, 1935.

Baydur, N., **Kültepe ve Kayseri,** İstanbul. 1970.

Bean, G. E., **Aegean Turkey,** London, 1966.

Bean, G. E., **Turkey's Southern Shore,** London, 1968.

Bean, G. E., **Turkey beyond the Maeander,** London, 1971.

Erzen, A., **İlkçağda Ankara,** Ankara, 1967.

Fyfe, T., **Hellenistic Architecture,** 1936.

İnan, J., **Römische Portraest aus Antalya,** Ankara, 1965.

Kosay, H. - Akok, M., **Alacahöyük,** Ankara, 1966.

Lloyd, S., **Early Highland Peoples of Anatolia,** London, 1967.

Loon, Van., **Urartian Art,** İstanbul, 1966.

Mansel, A. M., **Die Ruinen von Side,** Berlin, 1963.

Mellart, J., **Earliest Civilizations,** London, 1965.

Metzger, H., **Anatolie II,** Genève, 1969.

Naumann, R., **Architektur Kleinasiens,** 2. Baskı Tübingen, 1971.

Özgüç, T., **Kültepe-Kaniş,** Ankara, 1959.

Robertson, D. S., **Greek and Roman Architecture,** Cambridge, 1945.

C. HIRİSTİYAN ÇAĞI

Türkiye'de Hıristiyan Çağı ile ilgili tarih ve sanat araştırmaları çok yetersiz, acınacak durumdadır. Anadolu'nun Hıristiyanlığın ilk geliştiği ülke ve en büyük Hıristiyan imparatorluğunun merkezi olduğu düşünülecek olursa, bu ilgisizliğin bilimsel değil, ancak hissî ve kültürel bir eğilimi ifade ettiği söylenebilir. Bu bölümdeki bibliyografyada, bu alanda hemen hemen tek başına yayın yapan S. Eyice'nin makaleleri alınmamış, genel yayınlarla yetinilmiştir.

Beckwith, J., **The Art of Constantinople,** 2. Baskı, London, 1968.

Dalton, O. M., **Byzantine Art and Archaeology,** Oxford, 1911, yeni baskı, 1961.

Diehl, C., **Manuel d'Art Byzantin,** 2 cilt, Paris 1925-26.

Eyice, S., **Son Devir Bizans Mimarisi, Paleologlar Devri Anıtları,** Istanbul, 1963.

Eyice, S., **Karadağ (Binbirkilise) ve Karaman çevresinde Arkeolojik incelemeler,** Istanbul, 1971.

Grabar, A., **Sculptures Byzantines de Constantinople,** Paris, 1963.

Grabar, A., **Byzantium, Byzantin Art in the Middle Ages,** London, 1966.

Grabar, A., **The Golden Age of Justinian,** New York, 1967.

Gurlitt, C., **Die Baukunst Konstantinopels,** Berlin, 1908-12.

Krautheimer, R., **Early Christian and Byzantine Architecture,** The Pelican History of Art, Middlesex, 1965.

Rosenbaum, A. E.- Huber, G. - Onurkan, S., **A survey of Coastal Cities in Western Cilicia,** Ankara, 1967.

Schneider, A. M., **Byzanz,** Berlin, 1936.

Swift, E. H., **Hagia Sophia,** New York, 1940.

Underwood, P. A. **The Kariye Djami,** 3 cilt, New York, 1966.

Verzone, P. - Usman, M. - Yalkın, E., **Alahan Manastırı,** İstanbul, 1955.

D. TÜRK ÇAĞI

1. Tarihî çerçeve:

Akdağ, M., **Türkiye'nin İktisadî ve İçtimaî Tarihi,** 2 cilt, Ankara, 1959, 1972.

Turan, O., **Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti**, Istanbul, 1969.
Turan, O., **Doğu Anadolu Türk Devletleri**, Istanbul, 1973.
Uzunçarşılı, İ. H. - Karal, E. Z., **Osmanlı Tarihi**, (T.T.K. Serisi - muhtelif baskılar).
Uzunçarşılı, İ.H., **Anadolu Beylikleri**, Ankara, 1969.
Yinanç, M. H. **Türkiye Tarihi, I. Selçuklu Devri. Anadolu'nun Fethi**, Istanbul, 1934.

2. Genel

Arseven, C. E., **Türk Sanatı Tarihi**, 3. Cilt, tamamlanmamış, Istanbul.
Arseven, C. E., **Türk Sanatı**, Istanbul, 1970.
Aslanapa, O., **Turkish Art and Architecture**, London, 1971.
Cezar, M., **Sanatta Batıya açılış ve Osman Hamdi Bey**, Istanbul, 1971.
Kuban, D., «Ortaçağ Anadolu-Türk Sanatı Kavramı üzerine», **Malazgirt Armağanı**, Ankara, 1972, s. 103-118, T.T.K.

3. Mimari

Akozan, F., «Türk Han ve Kervansarayları», **Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri**, I, 1963, s. 133-167.
Altınay, A. R., **Mimar Sinan**, Istanbul, 1929.
Arık, R. O., «Erken Devir Anadolu-Türk Mimarisinde türbe biçimleri», **Anadolu Araştırmaları Dergisi**, 11, 1969, s. 57-100.
Arık, R. O., **Bitlis Yapılarında Selçuklu Rönesansı**, Ankara, 1971.
Aru, K. A., **Türk Hamamları**, İstanbul 1949.
Ayverdi, E. H., **Osmanlı Mimarisinin İlk Devri**, Istanbul, 1966.
Ayverdi, E. H., **Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve İkinci Sultan Murad Devri**, Istanbul, 1972.
Ayverdi, E. H., **Fatih Devri Mimarisi**. 2. Baskı. Istanbul, 1973.
Diez. E. - Aslanapa O. - Koman, M., **Karaman Devri Sanatı**. Istanbul, 1950.
Egli, E., Sinan. **Der Baumeister osmanischer Glanzzeit**, Zurich, 1954.
Erdmann, K., **Das anatolische Kervansaray des 13 Jahrhunderts**, 2 cilt, Berlin, 1961.
Eyice, S., «Cami» Maddesi, **Türk Ansiklonedisi**, 1957.
Eyice, S., «İlk Osmanlı Devrinin Dinî-İçtimaî bir Müessesesi: Zaviyeler, Zaviyeli Camiler», **İktisat Fakültesi Mecmuası**, 23, 1962-3, s. 1-80.

Gabriel, A., **Monuments Turcs d'Anatolie,** 2 cilt, Paris, 1931-34.
Gabriel, A., **Voyages Archéologiques dans La Turquie Orientale,** Paris, 1940.
İlter, I., **Tarihî Türk Hanları,** Ankara, 1969.
Kızıltan, A., **Anadolu Beyliklerinde Cami ve Mescitler,** Istanbul, 1958.
Kuban, D., **Türk Barok Mimarîsi Hakkında bir Deneme,** Istanbul, 1954.
Kuban, D., **Osmanlı Dinî Mimarîsinde İç Mekân Teşekkülü,** Istanbul, 1958.
Kuban, D., **Anadolu-Türk Mimarîsinin Kaynak ve Sorunları,** Istanbul, 1965.
Kuban, D., «Mimar Sinan ve Türk Mimarîsinin Klasik Çağı», **Mimarlık,** 49, 1967, s. 13-34.
Kuran, A., **Anadolu Medreseleri,** 1. cilt; Ankara, 1969.
Kuran, A., **İlk Devir Osmanlı Mimarîsinde Cami,** Ankara, 1964.
Ögel, S., **Anadolu Selçuklarında Taş Tezyinatı,** Ankara 1966.
Özergin. M. K. «Anadolu Selçuk Kervansarayları», **Tarih Dergisi,** No. 20, 1965, s. 141-170.
Riefstahl, R. M., **Cenubî Garbî Anadolu'da Türk Mimarisi,** (tercüme), Istanbul, 1941.
Sevgen, N., **Anadolu Kaleleri,** Ankara, 1959.
Sudalı, M., **Hünkâr Mahfilleri,** Istanbul, 1958.
Tanışık, İ. H., **Istanbul Çeşmeleri,** 2 cilt, Istanbul, 1945.
Sözen, M., Anadolu Medreseleri, 2 cilt, Istanbul, 1970, 1972.
Turan, O., «Selçuk Kervansarayları», **Belleten,** 1946, s. 471-95.
Ünsal, B., **Turkish Islamic Architecture in Seljuk and Ottoman Times.** London, ikinci baskı, 1972.
Vogt - Göknil, U., **Turquie Ottomane,** architecture universelle, Fribourg, 1965.

4. Kentlere özel

Altun, A., **Mardin'de Türk Devri Eserleri,** Istanbul, 1971.
Arel, A., «Menteşe Beyliği Devrinde Peçin Şehri», **Anadolu Sanatı Araştırmaları I,** 1968, s. 69-98.
Aslanapa, O., **Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri,** Istanbul, 1949.
Baykal, K., **Bursa ve Anıtları,** Bursa, 1950.
Beygu, A., **Erzurum Tarihi,** Istanbul, 1963.
Çetintaş, S., **Türk Mimarî Anıtları. Osmanlı Devri. Bursa'da İlk Eserler,** Istanbul, 1946.

Çetintaş, S., **Türk Mimarî Anıtları. Osmanlı Devri. Bursa'da Murad I ve Beyazıd I Binaları,** Istanbul, 1952.

Eyice, S., «Istanbul», **İslâm Ansiklopedisi,** s. 1135-1214, 1962.

Eyice, S., **Galata,** Istanbul, 1969.

Gabriel, A., **Une Capital Turque, Brousse,** 2 cilt, Paris, 1958.

Gurlitt, C., **Die Baukunst Konstantinopels,** 3 cilt, Berlin, 1908-12.

Halil Ethem. **Camilerimiz.** İstanbul, 1933 (Sade İstanbul).

Konyalı, İ. H., **Akşehir,** Istanbul, 1945.

Konyalı, İ. H., **Alanya,** Istanbul, 1946.

Konyalı, İ. H., **Abideleri ve kitabeleriyle Erzurum Tarihi,** Istanbul, 1960.

Konyalı, İ. H. **Abideleri ve kitabeleriyle Konya Tarihi,** Istanbul. 1964.

Konyalı, İ. H., **Abideleri ve kitabeleriyle Karaman Tarihi, Ermenek ve Mut Abideleri.** Istanbul, 1967.

Konyalı, İ. H., **Abideleri ve Kitabeleriyle Kilis Tarihi,** Istanbul, 1968.

Konyalı, İ. H., **Abideleri ve Kitabeleriyle Konya Ereğlisi Tarihi,** Istanbul, 1970.

Konyar, B., **Diyarıbakır Tarihi,** 3 cilt, Ankara, 1936.

Kuban, D., «Istanbul'un tarihî yapısı», **Mimarlık,** 1970/5, s. 26-48.

Meriç, R. M. «Edirne'nin tarihi ve Mimarî eserleri Hakkında», **Türk Sanat Tarihi Araştırmaları ve İncelemeleri,** I, 1963, s. 439-536.

Onur, O., **Edirne-Kitabeler,** Istanbul, 1972.

Önder, M., **Mevlâna Şehri Konya,** Ankara, 1971.

Öney, G., **Ankara'da Türk Devri Dinî ve Sosyal Yapıları,** Ankara, 1971.

Otto - Dorn, K., **Das islamische İznik,** Berlin, 1941.

Öz, T., **Istanbul Camileri,** 2 cilt, Ankara, 1962-1965.

Peremeci, O. N., **Edirne Tarihi,** Istanbul, 1939.

Sözen, M., **Diyarıbakır'da Türk Mimarisi,** Istanbul, 1971.

Tarım, C. H., **Kırşehir Tarihi,** Kırşehir, 1940.

Uzunçarşılı, İ. H. **Kütahya Şehri,** İstanbul, 1932.

Uzunçarşılı, İ. H., **Sivas Şehri,** Istanbul, 1928.

Ulgen, A. S., «İznik'te Türk Eserleri», **Vakıflar Dergisi,** I (1938).

Ulgen, A. S., «Kırşehir'de Türk Eserleri», **Vakıflar Dergisi** II (1942).

Ulkütaşır, Ş., «Sinop'ta Candaroğulları zamanına ait tarihî eser-

ler», **Türk Tarih, Arkeoloji ve Etnografya Dergisi,** V (1949), s. 112-51.
Ünal, H. R., **Les Monuments islamiques anciens de la ville d'Erzurum et de sa région,** Paris, 1968.
Vakıflar Genel Müdürlüğü, **Türkiye'deki Vakıf Abideleri ve Eserleri,** I, Ankara, 1972.

5. Sivil Mimarî

Akok, M., **Ankara'nın Eski Evleri,** Ankara, 1951.
Berk, C., **Konya Evleri,** Istanbul, 1961.
Çakıroğlu, N., **Kayseri Evleri,** Istanbul, 1951.
Eldem, S. H., **Türk Evi Plan Tipleri,** Istanbul, 1972, 2. Baskı.
Eldem. S. H. **Köşkler ve Kasırlar,** Istanbul, 1969.
Erginbaş, D., **Diyarbakır Evleri,** Istanbul, 1953.
Eser, L., **Kütahya Evleri,** Istanbul, 1955.
Kafesçioğlu, R., **Kuzeybatı Anadolu'da Ahşap Ev Yapıları,** Istanbul, 1955.
Kömürcüoğlu, E., **Ankara Evleri,** Istanbul, 1950.
Tomsu, L., **Bursa Evleri,** Istanbul, 1950.
Evyapan, G. A., **Eski Türk Bahçeleri ve özellikle Eski Istanbul Bahçeleri,** Ankara, 1972.

6. Mimarî ile ilgili kaynaklar

Aktepe, M., «Abide ve Sanat Eserlerimize ait Türk tarihlerinde mevcut Bilgiler», **Sanat Tarihi Yıllığı,** II, 1966-68, s. 169-83.
Altınay, A. R., **Türk Mimarları,** Istanbul, 1937.
Barkan, Ö. L., Süleymaniye Camii ve İmareti İnşaatı, 2 cilt, Ankara, 1973.
Erdoğan, M., «Osmanlı Mimarîsi Tarihinin Otantik Yazma Kaynakları», **Vakıflar Dergisi** VI, 1965, s. 111-36.
Erdenen, O., «Osmanlı Devri Mimarları, Yardımcıları ve Teşkilâtları», **Mimarlık** No. 27, 1966, s. 15-18.
Meriç, R. M., **Mimar Sinan'ın Hayatına ve Eserlerine dair Metinler,** Ankara, 1965.

7. Diğer Sanatlar

Aslanapa, O., Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı, Istanbul, 1965.
Aslanapa, O., **Osmanlı Devrinde Kütahya Çinileri,** Istanbul, 1949.
Aslanapa, O., **Türk Sanatı. Osmanlı Devri Halıları, Çini ve Minyatür Sanatı,** Istanbul, 1961.
Aslanapa, O., Türk Halı Sanatı, İstanbul, 1972.

Atalay, B., **Türk Halıcılığı, Uşak Halıları,** Istanbul, 1968.
Baltacıoğlu, İ. H. «Türk Yazılarının Tetkikine Methal», **İlâhiyat Fakültesi Mecmuası,** 1927, s. 111-36.
Baykal, I., «Hat Sanatı», **Güzel Sanatlar Mecmuası,** II, 1940, s. 33-48.
Çığ, K., **Türk Kitap Kapları,** Ankara, 1953.
Erdmann, K., **Der türkische Teppiche des 15. Jahrhunderts** (Ter. H. Taner), Istanbul, 1957.
Esin, E., **Turkish Miniature Painting,** Tokyo, 1960.
İpşiroğlu, M. Ş. - Eyüboğlu, S., **Fatih Albümüne bir Bakış,** Istanbul, 1955.
Kerametli, C., «Türk Maden Sanatı», **Türk Yurdu,** no. 328, s. 4-16. no. 329, s. 30-32; no. 330, s. 22-24. Istanbul, 1966.
Kühnel, E., **Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür** (çev: Yetkin - Özgü), Ankara, 1952.
Lane, A., **Later İslamic Pottery,** London, 1957.
Lane, A., «The Ottoman Pottery of İsnik», **Ars Orientalis** II, 1957, s. 247-81.
Meriç, R. M., **Türk Nakış Sanatı Araştırmaları,** Ankara, 1953.
Meriç, R. M., **Türk Cilt Sanatı Tarihi Araştırmaları, I:** Vesikalar, Ankara, 1968.
Otto-Dorn, K., «Osmanische Ornemantale Malerei», **Kunst des Orients,** I, 1950.
Otto-Dorn, K., **Türkische Keramik,** Ankara, 1957.
Ögelman, B. «Selçuk Devri Anadolu Ağaç İşçiliği Hakkında Notlar», **Yıllık Araştırmalar Dergisi,** I, 1956, s. 199-220.
Öz, T., **Türk Kumaş ve Kadifeleri,** Ankara, 1950.
Öz, T., **Turkish Ceramics,** Ankara, 1955.
Özbel, K., **Anadolu Seccadeleri.** Ankara, 1949.
Özbel, K., **El Sanatları,** 1-16 Fasiküller, Ankara, 1945-49.
Sevin, N., **Onüç Asırlık Türk Kıyafet Tarihi,** Ankara, 1973.
Stchoukine, I., **La peinture Turque d'après les manuscrits illustrés.** I. partie, de Suleyman 1er Osman II, 1520-1622, Paris, 1966.
Uzluk, Ş., **Mevlâna'nın Ressamları,** Konya, 1945.
Ünver, A. S., **Ressam Nigâri. Hayatı ve Eserleri,** Ankara, 1946.
Ünver, A. S., **Ressam Levni, Hayatı ve Eserleri,** Istanbul, 1949.
Ünver, A. S., **Türk Yazı Çeşitleri,** Istanbul, 1953.
Yetkin, Ş., **Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişimi,** Istanbul, 1972.
Zübeyr, H., Türk Süsleme Sanatı, Ankara, 1972.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

İkinci Baskı İçin 5
Önsöz 5

GİRİŞ

SORU 1 Türkiye Sanatı ve Türk Sanatı kavramları nasıl tanımlanmalıdır? 7
SORU 2 Bu kitapta konular nasıl bir görüş açısından ele alınmıştır? Sanat tarihi yazımında nesnel bir tutum ne ölçüde mümkün olabilir? 9

Birinci Bölüm

YUNAN ÇAĞINDAN ÖNCE ANADOLU ARKEOLOJİSİ

A. HİTİTLERDEN ÖNCE ANADOLU KÜLTÜRLERİ

SORU 3 Anadolu'da tarih öncesi kültürlerinin kronolojik ve coğrafî sınırları nedir? 13
SORU 4 Türkiye'de Paleolitik (Eski taş), Neolitik (Yeni taş) ve Kalkolitik (Taş-Bakır) Çağı kültürlerinin karakteristik verileri nelerdir? 15
SORU 5 Bronz (Tunç) çağının en tanınmış merkezleri hangileridir? Hititlerden önce Bronz Çağı kültürünün önemli verileri nelerdir? 17

B. HİTİT ÇAĞI İLE YUNAN ÇAĞI ARASINDA ANADOLU SANATI

SORU 6 Geç Bronz ve Erken Demir Çağında Anadolu kültürlerinin kronolojik ve coğrafî sınırları nedir? 20
SORU 7 Hitit Sanatının önemli verileri nelerdir? 22
SORU 8 Geç Hitit Çağı ve Doğu Anadolu'da eşzamanlı Urartu uygarlıklarına ait sanat ürünleri nelerdir? 25

SORU 9 Orta-Batı Anadolu'da Hitit Çağından sonra gelişen Frikya sanatının önemli verileri hakkında ne biliyoruz? 27
SORU 10 Batı Anadolu'nun Lidya, Likya, Karya gibi bölgelerinin yerli sanat verileri hakkında bilgilerimizin niteliği nedir? 29

İkinci Bölüm

YUNAN VE ROMA ÇAĞI SANATI

A. TARİH

SORU 11 Yunan ve Roma Çağında Anadolu tarihinin genel gelişme çizgisi nedir? 31

B. YUNAN SANATI

SORU 12 Yunan mimarîsinin geliştirdiği başka yapı tipleri hangileridir? 34
SORU 13 Antik Çağ mimarîsinde nizam nedir? Başlıca mimarî nizamlar hangileridir? 38
SORU 14 Anadolu'da Yunan Çağı heykelinin özellikleri nedir? Karakteristik örnekler hangileridir? 41
SORU 15 Klasik Yunan kültüründe Keramik niçin önemli bir yer tutar? Önemli dekoratif teknikler ve başlıca kap biçimleri hangileridir? 43

C. HELLENİSTİK ÇAĞ SANATI

SORU 16 Anadolu'nun Hellenistik merkezlerinde yaratılan mimarînin niteliklerini nasıl belirleyebiliriz? 46
SORU 17 Hellenistik Çağ Resim ve Heykelinin başlıca özellikleri nedir? 48

D. ROMA ÇAĞI

SORU 18 Uygarlık tarihinde Roma Mimarîsi nasıl bir teknik ve estetik aşamayı yansıtır? 51
SORU 19 Roma mimarîsinin başlıca yapı tipleri hangileridir? 52
SORU 20 Anadolu'da Roma Çağı mimarîsinin önemli

Sayfa

ürünlerini bir şehir dokusu içindeki fonksiyonlarıyla nasıl tanımlayabiliriz? 55
SORU 21 Roma Çağı heykel ve resim sanatının genel özellikleri nedir? 59

Üçüncü Bölüm

TÜRKİYE'DE HIRİSTİYAN ÇAĞI SANATI

A. TARİHÎ ÇERÇEVE

SORU 22 Türkiye'de Bizans tarihinin kronolojik ve coğrafî sınırları nasıl çizilebilir? 63
SORU 23 Bizans Sanatının kaynakları nelerdir? 66
SORU 24 Türkiye'de Bizans Sanatının başlıca bölümleri nasıl belirlenir? 67

B. ALTINCI YÜZYILDAN ÖNCE BİZANS SANATI

SORU 25 Hıristiyan mimarîsinin ana yapı tipi olan Bazilikalar nasıl yapılardır? Ayasofya'nın inşasından önce bazilika tipi kiliseler nasıl gelişti? 70
SORU 26 Erken Hıristiyan ve Bizans Mimarîsinin diğer önemli yapı tipleri ve önemli örnekleri hangileridir? 72
SORU 27 Jüstinyen devrine kadar diğer sanat alanlarındaki gelişmeler nelerdir? 74

C. JÜSTİNYEN'DEN İKONOKLAST ÇAĞ SONUNA KADAR BİZANS SANATI

SORU 28 Ayasofya'nın kaynakları, mimarî özellikleri, mimarî tarihi içindeki yeri nedir? 76
SORU 29 Jüstinyen devrinin diğer önemli yapıları hangileridir? İkonoklast Çağa kadar Bizans mimarîsi hakkında bildiklerimiz nelerdir? 79
SORU 30 Jüstinyen'den İkonoklast Devir başına kadar diğer sanat alanlarındaki başlıca gelişmeler hakkında ne biliyoruz? 81
SORU 31 İkonoklast Çağ nedir? Bu Çağın sanatı hakkında ne biliyoruz? 83

D. İKONOKLAST ÇAĞ SONUNDAN İSTANBUL'UN FETHİNE KADAR BİZANS SANATI

SORU 32 Makedonyalılar ve Komnenler devrinde Bizans

mimarîsinin genel özellikleri nelerdir ve başlıca anıtlar hangileridir? 85
SORU 33 Paleologlar devri mimarîsinin genel özellikleri nelerdir? Başlıca anıtlar hangileridir? 88
SORU 34 Bizans kültür ve sanatında önemli bir yeri olan İkon nedir? İkonografi ne demektir? Bizans sanatının işlediği başlıca konular nelerdir? 89
SORU 35 Bizans sanatının ünlü resim tekniği olan mozayik nasıl uygulanır? Resim sanatına getirdiği başlıca özellikler nelerdir? 91
SORU 36 İkonoklast Çağın sonundan İstanbul'un Latinler tarafından fethine kadar (843-1204) Bizans resminin Türkiye'deki gelişme çizgisi nedir? 92
SORU 37 Paleologlar Çağı Resim Sanatının Türkiye'deki önemli verileri nelerdir? 94
SORU 38 Türkiye'de Ermeni ve Gürcü sanatlarının başlıca verileri nelerdir? 96

Dördüncü Bölüm

TÜRK ÇAĞI SANATINA GİRİŞ

A. GENEL KAVRAMLAR

SORU 39 İslâm Sanatı içinde Türkiye-İslâm Sanatının yeri nedir? 99
SORU 40 Türkiye'deki Türk-İslâm sanatının kaynakları ve genel ilişkileri nelerdir? 101

B. TARİHÎ ÇERÇEVE

SORU 41 Anadolu-Türk tarihinin kronolojik ve coğrafî sınırları Osmanlılardan önce nasıl belirlenir? 104
SORU 42 Osmanlı tarihinin genel gelişme çizgisi, özellikle kültür ve sanat oluşlarını yönlendirme açısından nasıl belirlenebilir? 107

C. ÜSLÛP AŞAMALARI VE SANAT TEKNİKLERİ

SORU 43 Türk Çağı Sanatının üslûp açısından kronolojik bölünmesi nasıl yapılabilir? 111
SORU 44 Türk Çağı Sanatında kullanılan başlıca sanat tekniklerinin genel niteliklerini nasıl tanımlayabiliriz? 113

Beşinci Bölüm

OSMANLI ÖNCESİ ANADOLU-TÜRK SANATI

A. TOPLUM YAPISI VE SANAT

Sayfa

SORU 45 12-14. yüzyıllar arasında Anadolu toplumunun yapısı ile sanatı arasındaki ilişkileri nasıl açıklayabiliriz? 117

B. MİMARÎ

SORU 46 Onüçüncü Yüzyıl sonuna kadar Anadolu-Türk Mimarîsinin geliştirdiği başlıca cami tipleri ve bunların önemli örnekleri hangileridir? 121

SORU 47 Ortaçağ medreseleri nasıl yapılardır? Bu çağ medreselerinin tanınmış örnekleri hangileridir? 124

SORU 48 Selçuk Kervansarayları nasıl yapılardır? En önemli örnekleri hangileridir? Selçuk sarayları hakkında bilgimizin niteliği nedir? 127

SORU 49 Selçuk mezar yapılarının mimarî özellikleri nedir ve başlıca örnekleri hangileridir? 130

SORU 50 Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi niçin Onüçüncü yüzyıl Anadolu-Türk mimarîsinin eğilimlerini en iyi ifade eden bir yapı kompleksidir? Bu büyük anıtın başlıca özellikleri nelerdir? 132

SORU 51 Ondördüncü Yüzyıl Batı Anadolu Beyliklerinin topraklarında mimarî nasıl gelişmiştir? 134

SORU 52 Ondördüncü Yüzyılda Anadolu'nun diğer bölgelerinde mimarî alanındaki önemli ürünler nelerdir? 137

SORU 53 Ortaçağ mimarîsinin önemli iki öğesi olan Taçkapı ve Eyvan nedir? 139

C. MİMARÎ DEKORASYON

SORU 54 Onüçüncü Yüzyıl mimarî dekorasyonunun başlıca tekniği olan taş oymacılığın kaynakları ve özellikleri hakkında ne biliyoruz? 141

SORU 55 Dekoratif sözlüğümüzün önemli bir öğesi olan mukarnas nedir? 143

SORU 56 Pişmiş toprak malzemenin Türk sanatındaki özel yeri nedir? Bu malzemenin hazırlanması ile ilgili başlıca teknikler nelerdir? 144

SORU 57 Türk Çini dekorasyonu Anadolu'da Osmanlı Çağından önce nasıl bir gelişme gösteriyor? 146

D. DİĞER SANATLAR

SORU 58 : Selçuk Devrinde heykel sanatı var mıydı? Bu konuda başlıca veriler nelerdir? 149

SORU 59 Osmanlı Çağından önce Türk Halı sanatını genel çizgileriyle nasıl tanımlayabiliriz? 152

Altıncı Bölüm

FETİHTEN ÖNCE OSMANLI SANATI

SORU 60 Fetihten önceki Osmanlı Sanatında İznik, Bursa, Edirne gibi merkezlerin rolü nedir? 154

SORU 61 : Ankara Savaşına kadar (1402) Osmanlı Mimarîsinin genel gelişme çizgisi nedir? 156

SORU 62 Erken Osmanlı Mimarîsinin en önemli yapı tipi olan Çok-İşlevli camiler nasıl yapılardır? 159

SORU 63 Bursa Yeşil Camisi, bir devir üslûbu örneği olarak ne gibi niteliklere sahiptir? 161

SORU 64 Edirne Üçşerefeli Camisinin önemli mimarî nitelikleri nelerdir? Fetihten önceki Osmanlı Mimarîsinde nasıl bir aşamayı temsil eder? 162

SORU 65 Osmanlı Çini Sanatı Fetihten önce, nasıl gelişiyor? Ve başlıca özellikleri nedir? 164

Yedinci Bölüm

OSMANLI SANATININ KLASİK ÇAĞI

A. İSTANBUL VE TÜRK SANATI

SORU 66 İstanbul'un fethinin Osmanlı Sanatı üzerinde ne gibi bir etkisi olmuştur? İstanbul'un Türk sanatında yeri nedir? 167

B. DİNÎ MİMARÎ

SORU 67 Onbeşinci Yüzyılın ikinci yarısında anıtsal dinî mimarînin gelişme yolu nedir? 170

SORU 68 Onaltıncı Yüzyılın Beyazıt, Şehzade, Süleymaniye gibi büyük sultan camilerinin gelişme çizgisi nedir? 171

Sayfa

SORU 69 Onaltıncı Yüzyıl Osmanlı mimarîsini taçlandıran Selimiye, kubbe örtülü anıtsal yapı tarihinde nasıl bir aşamayı temsil eder? 175
SORU 70 Onaltıncı Yüzyılda küçük camiler ve diğer yapı tipleri nasıl gelişiyor? 178
SORU 71 Osmanlı mimarîsinde Külliye nedir? Hangi nedenlerle meydana gelmiştir? ve nasıl biçimlenmiştir? 181
SORU 72 Osmanlı klasik mimarîsinin büyük ustası Sinan kimdir ve nasıl yetişmiştir? Türk mimarlarının kimlikleri ve yetişmeleri hakkında bilgimiz nedir? 183
SORU 73 Onyedinci ve Onsekizinci Yüzyıllarda Büyük Sultan camileri geleneğini devam ettiren Sultanahmet, Yenicami ve Fatih camilerinin mimarî özellikleri nedir? 186
SORU 74 17. Yüzyılda ve Lâle Devrinde anıtsal Osmanlı mimarîsinin en önemli ürünleri hangi anıtlardır? 187
SORU 75 Osmanlı klasik dinî mimarîsinin Dünya Mimarlık Tarihine katkısının niteliğini nasıl tanımlayabiliriz? 189
SORU 76 Gelişmiş bir Osmanlı Camisinin başlıca bölümleri ve Kült eşyaları nelerdir? 190

C. SİVİL MİMARÎ

SORU 77 Osmanlı Sarayları hakkında bilgimizin niteliği nedir? 193
SORU 78 Topkapı Sarayını kısaca nasıl tanımlayabiliriz? 195
SORU 79 Türk Mimarîsinde su yapılarının genel özellikleri nedir? 197
SORU 80 Osmanlı sivil mimarîsinin geliştirdiği diğer yapı tipleri hangileridir? 201
SORU 81 Türk Evinin başlıca mimarî özellikleri nelerdir? 203
SORU 82 Bir mimarî ortam olarak Türk şehrinin fiziksel özellikleri nelerdir? 206

Sekizinci Bölüm

OSMANLI SANATININ KLASİK ÇAĞI RESİM VE DİĞER SANATLAR

A. MİNYATÜR

SORU 83 Osmanlı kültüründe resim sanatının yeri nedir? 209

SORU 34 Türk minyatür sanatının ele aldığı başlıca konular nelerdir? 211

SORU 85 Fatih'ten bu yana Osmanlı minyatür sanatının gelişme çizgisi nedir? 213

SORU 86 Fatih Albümü nedir? Neler içermektedir? 217

SORU 87 Osmanlı minyatür sanatının ünlü eserleri hangileridir? 219

B. DİĞER SANATLAR

SORU 88 Hat sanatı nedir? Bu sanatın Osmanlı kültüründeki yeri nedir? Hat sanatının önemli temsilcileri kimlerdir? 222

SORU 89 Osmanlı klasik sanatında çini dekorasyon nasıl gelişmiştir? 224

SORU 90 Osmanlı halı sanatının genel gelişme çizgisi nedir? 228

SORU 91 Osmanlı çağında dokuma sanatının genel görünümü nedir? 231

SORU 92 Osmanlı Çağında diğer küçük sanatların genel özellikleri nedir? 233

C. KLASİK ÇAĞDA SANAT VE TOPLUM

SORU 93 Klasik çağda Osmanlı sanatı nasıl bir toplum yapısı ve dünya görüşünü yansıtıyordu? 235

Dokuzuncu Bölüm

BATI ETKİSİNDE OSMANLI SANATI

SORU 94 Lâle Devrinden sonra Osmanlı mimarîsi nasıl gelişmiştir? Osmanlı Barok veya Rokoko mimarîsi deyiminin anlamı nedir? 239
SORU 95 19. Yüzyılda Osmanlı mimarîsi nasıl bir değişme gösteriyor? Osmanlı mimarîsinin seçmeci çağının önemli yapıları nelerdir? 242
SORU 96 Türkiye'de Avrupa uygarlığı paralelinde gelişen resim sanatının aşamaları nelerdir? 245
SORU 97 : Türkiye'de Batılılaşmanın sanat alanındaki etkisi nasıl olmuş ve ne yönde gelişmiştir? 248

Onuncu Bölüm

TÜRKİYE SANATI ÜZERİNDE GENEL YARGILAR

SORU 98 Türkiye toprakları üzerinde gelişen sanat çağları arasında herhangi bir bağlantı kurmak olanağı var mıdır? 251
SORU 99 : Türkiye toprakları üzerinde gelişen sanat oluşlarının evrensel dünya kültürüne katkılarını nasıl belirleyebiliriz 254
SORU 100 : Türkiye Sanatının genel bir tarihî perspektif içinde değerlendirilmesi yeni bir millî sanat anlayışı için bir kaide teşkil edebilir mi? 257
KÜÇÜK MİMARLIK SÖZLÜĞÜ 259
DİZİN 270
BİBLİYOGRAFYA 288



Doğan Kuban, 8 Nisan 1926'da Paris'te Türk ana babadan doğmuştur. Liseyi Ankara'da Gazi Lisesinde bitirmiş, 1949'da İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesinden mezun olmuştur. 1952'de aynı Fakültenin Mimarlık Tarihi Kürsüsü'ne asistan olarak girmiş, 1954'te **Osmanlı Barok Mimarîsi Üzerinde Bir Deneme** adlı tezini vermiş, 1955'te Roma'da ve İtalya'nın öbür bölgelerinde İtalyan Rönesans Mimarîsi üzerinde araştırmalar yapmış, ve **Osmanlı Dini Mimarîsinde İç Mekân Teşekkülü, Rönesansla Bir Mukayese** adlı tezi ile 1958'de eylemli doçent olmuştur. 1962'de Doktora Üstü Fulbright Bursunu kazanarak Michigan Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümüne misafir öğretim üyesi olarak gitmiş, 1963'te de Harvard Üniversitesinin bir bursunu alarak Wastington'da Dumbarton Oaks Bizans Araştırmalar Merkezinde bir yıl Anadolu Hıristiyan Yapıları Katalogu üzerinde çalışmalarda bulunmuştur. 1964'te yurda dönmüş, 1965'te **Anadolu Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları** adlı tezi ile profesör olmuştur. İ. T. Ü. Mimarlık Fakültesi Mimarlık Tarihi ve Restorasyon Kürsüsü Başkanıdır. Ve Anıtlar Yüksek Kurulu üyesidir. 1967'de Michigan Üniversitesinde, 1970'te Minnesota Üniversitesinde Sanat Tarihi bölümlerinde, misafir profesör olarak İslâm ve Türk Sanatı dersleri, muhtelif Batı ülkeleri Üniversitelerinde, Pakistan ve İran'da Türk Sanatı ve Şehri üzerinde konferanslar vermiştir. / Sanat Tarihi, Mimari Tarihi, Şehir Tarihi ve Restorasyon konularında yerli ve yabancı meslek ve bilim dergilerinde muhtelif makalelerinden başka, yukarıda adı geçen kitaplarına ek olarak, **Mimarlık Kavramları** ve genişletilmiş ikinci baskısını sunduğumuz **Türkiye Sanatı Tarihi** adlı kitabı, İstanbul ve öbür Anadolu şehirlerinin tarihî strüktürüne ait incelemeleri yayınlanmıştır.

50 lira.