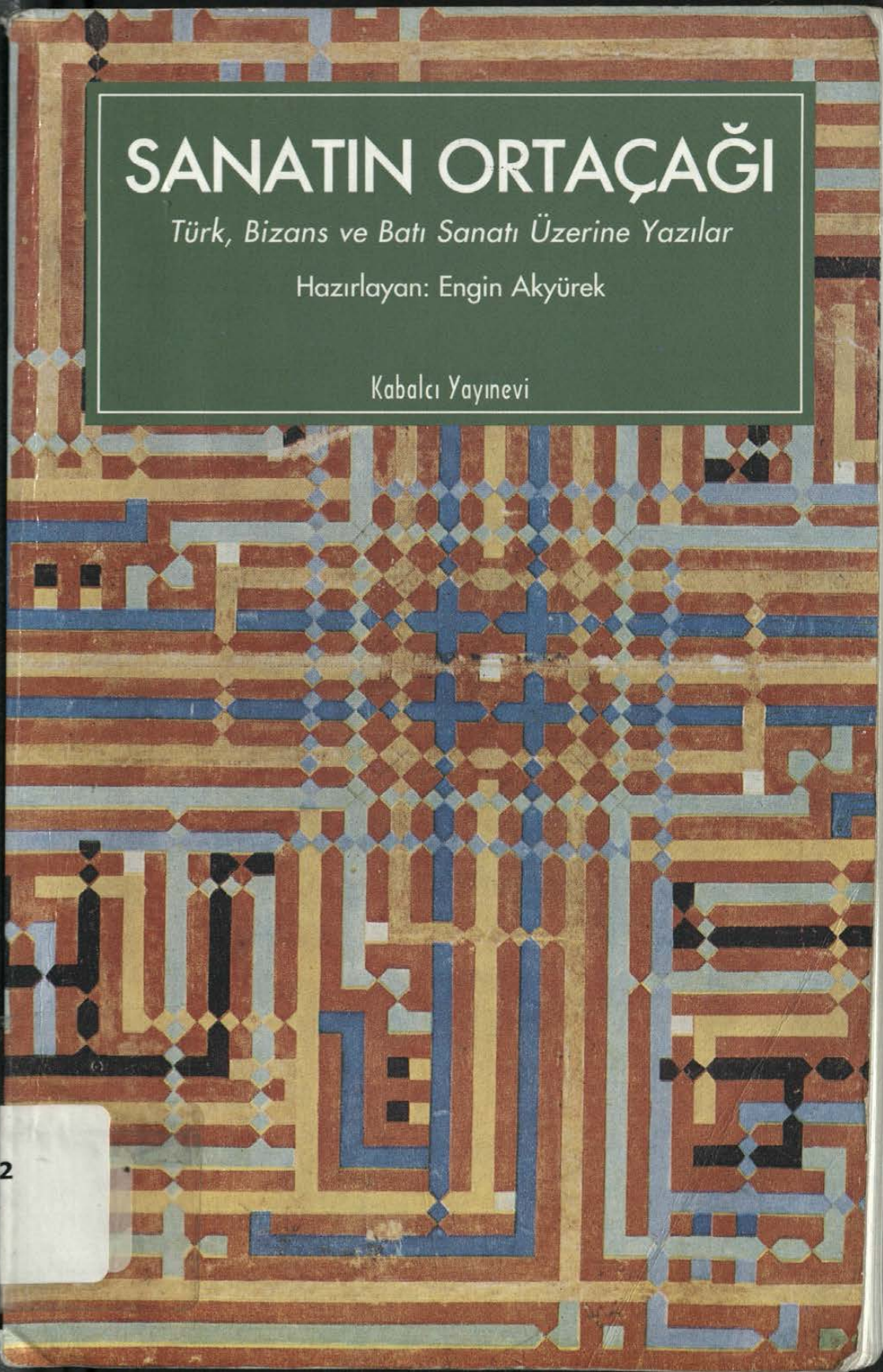
SANATIN ORTAÇAĞI

Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar

Hazırlayan: Engin Akyürek

Kabalcı Yayınevi



2

Sakarya Üniversitesi Merkez Kütüphanesi
027899

SANATIN ORTAÇAĞI
Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar
Hazırlayan: Engin Akyürek
Kabalcı Yayınevi

SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
KÜTÜPHANE ve DOKÜMANTASYON
DAİRE BAŞKANLIĞI

SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
KÜTÜPHANE ve DOKÜMANTASYON
DAİRE BAŞKANLIĞI

SANATIN ORTAÇAĞI

Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar

Hazırlayan:
Engin Akyürek

SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
KÜT. DOK. D.BŞK.

Konu No.	Demirbaş No.
709.02 S194 1992	27899

Kabalcı Yayınevi

KABALCI YAYINEVİ 94
Sanat Dizisi 7

SANATIN ORTAÇAĞI
Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar
Hazırlayan: Engin Akyürek

Bu kitabın tüm yayın hakları
Kabalcı Yayınevi'ne aittir.
© Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1996

Birinci Basım:
Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997
ISBN 975 - 7942 - 63 - 4

Yayın Yönetmeni: Vedat Çorlu
Ön kapaktaki resim:
Sultan II. Mehmet'in albümünden kaligrafi,
15. yüzyıl, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul
Dizgi: Beyhan Ajans
Baskı: Yaylacık Matbaası

KABALCI YAYINEVİ
Himaye-i Etfal Sok. No: 8-B
Cağaloğlu 34410 İSTANBUL
Tel: (0212) 526 85 86 - 522 63 05 Fax: (0212) 513 63 05 - 526 84 95

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
Cataloging-in-Publication Data (CIP)

Sanatın Ortaçağı
Türk Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar
Hazırlayan: Engin Akyürek
ISBN 975 - 7942 - 63 - 4

1. Sanat tarihi. 2. Türk Sanatı. 3. Bizans Sanatı. 4. Batı Sanatı.
I. Başlık. II. Akın, Günkut, III. Akyürek, Engin, IV. Altun, Ara, V. Asutay, Neslihan,
VI. Chmelnzkij, Sergej, VII. Okçuoğlu, Tarkan, VIII. Ousterhout, Robert,
IX. Tunay, İhsan, X. Tükel, Uşun

Basım Yılı: 1997
Kabalcı Yayınevi, İstanbul

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ 7

Ara Altun
Genelde Türk Sanatının, Özelde Türk Mimarlığının Ortaçağı Hakkında 9

Sergej Chmelnizkij
Orta Asya Mimarisinde Kaybolan Bir Form Üzerine 13

Tarkan Okçuoğlu
Ortaçağ Türk Mimarlığı Çerçevesinde, Anadolu Selçuklu Mescitlerinin Kubbeye Geçiş Alanı Üzerine İnceleme 37

Günkut Akın
Karaman İbrahim Bey İmaretine Ait Bir Kapı Kanadındaki Kadın Figürünün Çağı ve Anadolu Ortamındaki Yeri 51

Engin Akyürek
Bir Ortaçağ Sanatı Olarak Bizans Sanatı 71

Robert Ousterhout
Sanatçılar ve Yapı Ustaları: Konstantinopolis'te Çalışma İlişkileri 89

M. İhsan Tunay
Bizans Dönemi İstanbul Evleri 99

Neslihan Asutay
Kapadokya'da 11. Yüzyıl Bizans Resim Sanatına Bir Örnek: Kayseri'nin Soğanlı Köyünde Küçük Geyikli Kilise (Melekli Kilise). 105

Uşun Tükel
Naturalist-Olmayan Betimleme Kiplerine İlişkin Gösterim Üzerine . 117

Resim Listesi 125

Dizin 129

Resimler 139

SUNUŞ

Yüzyıllar süren bir tarih dilimine ve çok geniş bir coğrafyaya yayılmış olmasına karşın, kendisini oluşturan çeşitli kültür alanları arasındaki tutarlı benzeşirlikle az çok homojen bir "kültürel bütün" oluşturan, ve bu nedenle de kendisinden önceki ve sonraki kültür dönemlerinden ayrılabilen, böyle olmakla da bir "çağ" olarak adlandırılan Ortaçağ, insanlık tarihinin çok önemli bir uygarlık basamağını oluşturmaktadır.

Ancak Ortaçağ'a, Avrupa'da yaşanan Rönesans'ın tepkisel tutumunun gözlüğüyle bakma alışkanlığı neredeyse günümüze kadar sürdürülmüş, Ortaçağ'ın insanlığın kültürel birikimine yaptığı çok önemli katkılar küçümsenmiş ya da gözardı edilmiştir. Yirminci yüzyılın son döneminde bile Ortaçağ'ın "Karanlık Çağ" olarak adlandırılmasına tanık olunmaktadır. Rönesans'ın kolay aşılamayan bu şartlandırması, genelde Ortaçağ kültürünün, ve özelde konumuz olan Ortaçağ sanatının, ilerlemeye kapalı olduğu, yeni bir şey getirmediği, estetikten ve güzellikten uzak olduğu sanısını geniş kitlelere yaymıştır. Bu sanının oluşmasında, birbirinden çok farklı uygarlıklarda yaşanan Ortaçağ kültürlerinin hepsinde din faktörünün kültüre damgasını vurmuş olmasının katkısı kuşkusuz önemli bir rol oynamıştır. Ama bugün biliyoruz ki, bin yılı aşkın bir süre damla damla birikerek oluşan Ortaçağ'ın Skolastik felsefesi, modern bilimlerin yöntemini oluşturmuş, yolunu açmıştır; Ortaçağ sanatının kendi estetik anlayışı vardı ve sanatta "güzelin" tek ölçütü Rönesans'ın "güzel, model aldığı doğaya en çok benzeyendir" anlayışı değildir.

Ortaçağ, diğer "Çağ"lar gibi, kendi içinde tutarlı bir bütünlüğü olan, kendisini oluşturan sanat, felsefe, üretim, toplumsal ilişkiler vb. tüm kültür alanlarının az çok türdeş olduğu, ortak özellikler gösterdiği bir kültürdür. Bu niteliğinden ötürü de, farklı zaman dilimleri ve coğrafyalarda yer alsa da, aynı ad altında ele alınabilen bir kültür. Ortaçağ sanatı da, bu kültürde yer alan farklı toplumların sanatları olmasına karşın, belli ortak özellikleri paylaşmakta, çok geniş olarak Ortaçağ Sanatı diye ele alınabilmektedir.

Bu yaklaşımdan yola çıkılarak elinizdeki kitapta, birbirinden çok farklı uygarlıkların sanatları üzerine yazılmış ve "Ortaçağ'lı olmak" ortak temasına sahip, Türk, Bizans ve Avrupa sanatı üzerine yazılar bir araya getirilmiştir. Bu oluşuma yazılarıyla katkıda bulunan değerli sanat tarihçilerine ve kitabı yayınlayan Kabalcı Yayınevi'ne, onun Yayın Yönetmeni Vedat Çorlu'ya teşekkür ederim.

Engin Akyürek
Şubat 1997

Genelde Türk Sanatının, Özelde Türk Mimarlığının Ortaçağı Hakkında

Ara Altun

Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi

Türk Sanatı'nın Ortaçağ'ını aslında ve genelde iki aşamada ele almak gerekmektedir. Kimi kaynaklara göre; Fergana kıyılarında 8. yüzyıldaki savaştan sonra Türk Sanatı'nın ve genelde Türk Kültürü'nün doğrultusunun "batı"ya yöneldiği öngörülür. Aslında, somut veriler olan mimarlık ürünleri ele alındığında, Maveraünnehir, Türkistan, Horasan, Azerbaycan, İran, Mezopotamya üzerinden Anadolu'ya ve oradan da Avrupa'ya yönelen sürekli batıya doğru gelişen bir hareket bütün alanlarda söz konusudur. Böylesine geniş bir coğrafya ve dokuzuncu yüzyıl ortalarından günümüze kadar uzun bir zaman dilimi içinde inceleme olanağımız bulunan Ortaçağ Türk Mimarlığı'nın ve genelde Ortaçağ Türk Sanatı'nın ilk aşaması ilkçağ içinde aranmalıdır. Yakın geçmişe kadar, sınırlı sayıda araştırma, arkeolojik veriler, ulaşılması ve çözümü güç bir dizi yayın özellikle İslâmiyetten önceki Türk Kültürü'nün ve özelde de Türk Mimarlığı'nın yeterince tanınmasını engellemiştir. Geçmişin az sayıda kaynağına dayalı çevirilerden yola çıkan görüşlerle birleştiğinde ise, ortaya dayanaksız yargılar çıkmıştır. Son elli yılın araştırma ve yayınları bu olguyu bir ölçüde giderici olmakla birlikte, başlangıcından günümüze kendi gelişme çizgisi içinde tutarlı bir yol izlemiş olan Türk Sanatı'nın bütünlüğünü ortaya koyacak çalışmalar, bundan sonraki araştırıcı kuşakların çabalarına bağlı görünmektedir.

Osmanlı Mimarlığı'nın Yeniçağ içindeki evrensel gelişiminin köklerinin, Ortaçağ ve öncesi Türk Mimarlığı'nın kaynağında ve gelişmesinde aranması gereğinin vurgulanmasına başlanması da oldukça yenidir. Bu bağlamda ilk çabalar, Anadolu'da Ortaçağ Türk Mimarlığı konusunda yapılan inceleme ve yayınlarla ortaya çıkmıştır. Anadolu dışı araştırmalar

ise günümüze kadar büyük ölçüde sadece yayınlanabilmiş olanlar üzerindeki değerlendirmelerle yürütülebilmiştir. Bunlar arasında özellikle Horasan bölgesi araştırmaları konuya yeterince açıklık getirebilmiş olmakla birlikte, bütünleyici araştırma ve çalışmalar için zaman gelmiştir.

Asıl büyük tıkanıklık, yakın zamana kadar doğrudan çalışmaların çok güç koşullarda yapılabildiği Orta Asya Türk Mimarlığı konusunda yaşanmıştır. Koşulların değişmesiyle, bu bölgelerdeki araştırmaların ilerlemesi mutlaka yeni veriler sağlayacak gibi görünmektedir. Anadolu Türk Ortaçağı yapıları için geçerli olan, zaman içindeki müdahalelerin sağlıklı belirlenmesi olgusu, Orta Asya Türk mimarlık eserleri için de geçerli görünmektedir. Restorasyonun temel ilkesi olan, yapılara müdahalelerin belgelendirilip yayınlanması gereği maalesef yeterince dikkate alınmadığından, değerlendirmelerde zorlamalar bu konularda kaçınılmaz olmaktadır.

Genellemelere sağlıklı biçimde gidebilmek için iki kuşağın Türkiye'de üzerinde önemle durduğu sağlıklı envanter gereği hâlâ önemini korumakta görünmektedir. Merkezi bir envanter kaynağının bir türlü tamamlanamamış, dağınık arşivlerle sınırlı oluşu bu gerçeği Anadolu ve Türkiye ortamında önemli hale getirdiği gibi, Anadolu dışı ve Orta Asya için daha da önemli kılmaktadır. Öte yandan, günümüze ulaşamamış ya da yok olmuş, ancak kaynak araştırmaları ve arkeolojik yöntemlerle derlenebilecek verilerin değerlendirilmesi, geriye doğru gittikçe daha da büyük çabalar ve özverili çalışmalar gerektirmektedir.

Eldeki verilere göre; günümüze ulaşamamış olan İslâmiyetten önceki Türk Kültürü'nün maddi verileri ile sonrakiler arasında sıkı bir bağ ve devamlılık-süreklilik ortaya çıkmaktadır. Genelde taşınır nitelikli olan bu verilerdeki bağ, mutlaka taşınmaz olan mimarlık ürünlerinde de izlenebilmelidir. Nitekim sivil mimarlık örnekleri ve mezar anıtları başta olmak üzere bu yolda elimizde yeterli veri birikmiştir.

Ural-Altay Kültür Çevresi ile Çin Kültür Çevresi çerçevesinde mimarlık ürünlerinin kaynakları hakkında değerlendirme yapılabilecek yeterli veri olmamakla birlikte, Hun Sanatı çerçevesinde mezar anıtı Kurganlar'ın, Göktürk çerçevesinde Gök Tapınağı'nın ve Kültigin Mezar Anıtı'nın ortaya koyduğu kaynak bilgileri belirli bir başlangıç için ipuçları niteliğinde değerlendirilmelidir. Öte yandan kimi çevrelerde sanıldığının aksine Ortaçağ'ın erken dönemlerinde de Maveraünnehir-Fergana çevrelerinin gelişmiş ve çok canlı bir yerleşme-kentleşme bölgesi olduğu artık iyice bilinmektedir. Bu çevrelerin Mezopotamya ve Anadolu ile çağdaş bir gelişme sahnelediği, hatta kimi verilere göre yerleşik yaşamın daha erkene indirilebileceği de arkeolojik bir gerçektir. Çin, Hint, İran, Mezopotamya, Anadolu çizgisinde Ortaçağ'ın iletişim ve ilişkisi sanıldığının

çok ilerisinde görünmektedir. Yerleşik kültür ile birlikte Çin ve belki Hint çevrelerinin ağaç mimarisinin aksine, diğer bölgelerin tuğla ve taşı yeğlediği, kerpiçin ise daima kullanılmış olduğu da coğrafi bir gerçektir. Malzemenin kullanımı teknolojiyi geliştirirken mekânı sınırlayan duvarların geçilmesinde de değişik biçimlerin ve öğelerin ortaya çıkması doğal karşılanmaktadır. Bu olgu, örtüde kullanılan tonoz ve kubbeler ile bunların biçimlenmesindeki teknolojiyi geliştirirken, eyvan ve gelişmiş kubbe örtülerini egemen kılmış, evrensel revaklı avlu da giderek tonozlarla örtülme olanağına kavuşmuştur. Karahanlı, Gazneli ve özellikle Büyük Selçuklu çağında ise kubbe, teknolojisini ileri bir noktaya ulaştırmış, Anadolu'daki gelişmesini ondördüncü yüzyıl Türkmen Beylikleri döneminde küçük ölçüdeki denemelerle sürdürerek Osmanlı Çağı'na geçişi hazırlamıştır. Türk kubbe mimarlığının asıl önemi, kullanılan çeşitli geçiş öğelerindeki ustalık sayesinde onu dört duvara bağımlı olmaktan kurtarmakta gösterdiği başarıda görülmelidir. Bir diğer önemli nokta da Türk Kubbesi'nin yarım küre biçimlenişidir.

Öte yandan sivil mimarlık örnekleri dahil, kubbenin tasarımdaki yeri Ortaçağ Türk Mimarlığı'nda ayrı bir önem kazanmaktadır. Camilerde kubbenin genel tasarım içindeki yeri kadar, dış görünüşe egemen motif olarak katılması da bu dönemin önemli arayışları arasındadır.

Gök Tapınağı'ndan sivil mimarlık örneklerine, oradan medrese ve camilere, ticaret yapılarına, hatta bir ölçüde mezar anıtlarına kadar etkisi belirgin merkezi yapı tasarımı, geliştirilen eyvan ve kubbeler ile tonozlar sayesinde, özde devamlılığı olan ancak, çeşitlemelere olanak tanıyan bir değişmez olarak son devir Osmanlı Mimarlığı'na kadar izlenebilmektedir. Batılılaşma etkilerinin en kuvvetli hissedildiği varsayılan Dolmabahçe Sarayı'nın harem ve kabul salonlarına kadar tasarımdaki yerini korumuş olan bu olgu bir yana bırakılarak Ortaçağ Türk Mimarlığı'nın gelişmesini değerlendirmek mümkün değildir.

İster tek birimli çadırdan veya pratik bir çözümden, ister kozmik diagramdan, ister mistik bir olgudan kaynaklandığı varsayılsın, ölçü ve oranları değişmekle birlikte bu merkezi plan tasarımının mimarlık tarihi içinde oynadığı rol, doğrudan Ortaçağ Türk Mimarlığı'nın ortaya koyduğu bir olgu olarak değerlendirilmelidir. Suriye, Mısır, Kuzey Afrika, İspanya'ya kadar yayılıp yerleşen erken İslâm Mimarisi programının, Türklerin bu programa dahil olması ile kuvvetle değişim göstermesi de aynı çerçevede açıklanabilmektedir.

Ortaçağ Türk Mimarlığı, doğudan batıya kendi ana çizgilerini koruyarak gelişmesini sürdürürken, tekrarlara düşmeden, devamlılık sergileme özelliği yanında, malzeme ve biçimde olduğu kadar süslemede de belli

bir ölçü tutturma başarısını göstermiştir. Genelde sonsuza kadar genişletilebilecek bir geometriden kaynaklanan süsleme programı, seçilen malzeme ne olursa olsun, belirli kesitlerin seçilmesi esasına dayanmaktadır. Bu girift geometri bazen köşeli hatlarla, bazen de bitkisel kıvrımlar ve yazı ile bütünleşebilmektedir. Ortaçağ Türk Mimarlığı'nda sırlı malzeme olan sırlı tuğla ve çini de mimarinin bütünlüğünü bozmayacak dengede kullanılmıştır. Oysa, Türk Mimarlığı'nın etkilediği aynı coğrafyadaki anıt yapılarda, sırlı malzemenin abartılarak kullanılması, mimarinin algılanmasını güçleştirecek boyutlara varabilmiştir.

Ortaçağ Türk Sanatı'nda, mimarlık dışında seramikte, heykel nitelikli plastikte, duvar ve kitap resmi ile hat (yazı) sanatında, kaynağından itibaren mimarlıkta görülen devamlılık ve birbirini izleyen gelişme aynı ölçüde izlenebilmektedir. Şüphesiz halı'nın evrimi ve gelişmesi Pazırık'tan beri önemli bir yer tutmaktadır. Son araştırmalarda ortaya çıkmış olduğu gibi, Anadolu Selçuklu çağı halılarının Mısır'dan Tibet'e kadar pazar bulmuş olduğunun anlaşılması bunun önemini bir kat daha arttırmaktadır.

Ortaçağ Türk Sanatı ve özelde Ortaçağ Türk Mimarlığı'nın tekrara düşmeyen, aksine sürekli plan ve form geliştirmeleri yaparken, ana tasarım esaslarını koruyarak, kaynağından Osmanlı Mimarlığı'nın doruk noktasına kadar izlenebilen bir gelişim özelliğine sahip olduğunu gözönünde bulunduran araştırma ve incelemeler, halkaları tamamladıkça, bu dönemin önemi ve yeri daha iyi anlaşılacaktır.

Not:

Bu yazının dar çerçevesinde Ortaçağ Türk Sanatı ve özelde Ortaçağ Türk Mimarlığı'nın genel içindeki önemine bir daha dikkati çekmek amaçlanmıştır. Son yıllarda, Türkiye'de bir bölümü dağınık dergilerde ve ulaşılması bazen güç yayınlarda konu ile yakından ilgili makalelerin çoğalması şüphesiz sevindiricidir. Yakın geçmişe ait bilimsel yayınların kitap halinde olanları daha az olmakla birlikte, genellemelere varmak için önemli bir kaynak birikimi yaratabilmiştir. Bu yazının çerçevesini aşmamak için, hiçbiri referans olarak gösterilmemiştir. "Sanatın Ortaçağı" denemesi, Ortaçağ Türk Sanatı konusuna gerekli yeri ayırabilen devamlı bir yayın geleneği başlatabilirse, konunun öneminin vurgulanması için de büyük bir açığı kapatabilecektir.

Orta Asya Mimarisinde Kaybolan Bir Form Üzerine

Sergej Chmelnizkij
Dr., Sanat Tarihçisi

İslâmiyet öncesi Orta Asya kültürünün gün ışığına çıkarılması 20. yüzyılın önemli arkeolojik keşifleri arasında sayılır. 4. ve 8. yüzyıllar arasındaki bu Orta Asya kültürü Sasaniler Dönemi İran kültürü ile çağdaştır ve yerinde olarak Erken Ortaçağ sıfatı ile tanımlanmaktadır. Keşfi uzun yıllar sürmüş olup günümüzde de araştırılmasına devam edilmektedir. İkinci Dünya Savaşı'ndan önce Harezm'de (Amu Derya ve Sir Derya ırmaklarının alt çığırındaki bölge) kazılara başlanmıştır ve (eski) Sovyetler Birliği Orta Asyası'nın bütün bölgelerinde sürdürülmekte olan kazılar bolca yeni buluntu sunmaktadırlar. Bu buluntular yardımıyla Orta Asya mimarlığının, duvar resimlerinin, heykel sanatı ve diğer sanat eserlerinin karakteristik özellikleri daha belirgin olarak ortaya çıkmaktadır.

Tacikistan'ın kuzeyinde, Ura Tûbe kentinin 25 km. güney-batısındaki Şahristan yöresi yakınında Arap öncesi dönemine ait anıtsal yapılarda uzun yıllardan bu yana kazılar yapılmaktadır. İlkçağ'da *Kuropolis* adını taşıyan bu kent, Büyük İskender'in fethettiği kentler arasında sayılmaktadır. Kent daha sonra bazı tarihçilere göre, Tacikistan'ın kuzeyinde İslâmiyetten önce ve Erken İslâmiyet döneminde yaşamış bulunan İstarafşan devletinin başkenti olmuştu. Şahristan yakınlarındaki kazıları sürdüren arkeologlar ise Bunchikat adındaki söz konusu başkentin burada bulunduğunu kabul ederler. Gerçekten de Şahristan yakınlarında 5. - 8. yüzyıllara tarihlenen iki büyük yerleşme bulunmaktadır. Burada "başkent" karakterinde önemli birkaç anıtsal yapı gün ışığına çıkarılmış bulunmaktadır. Yapılar arasında, çok sayıda odaya ve duvarları resimlerle süslü devasa bir taht salonuna sahip büyük bir saray yer almaktadır. Bu iki yerleşmenin çevresinde çok sayıda höyük yükselir. Höyüklerde 5. - 8. yüzyıllara ait tahkimatlı yerleşme ve saray kalıntıları bulunur.

Bu höyüklerden, yerlilerin Urtakurgan adını verdikleri bir tanesi 1960'ta kazılmıştır.[1] Adı geçen höyük Şahristan'ın 2,5 km. güneyinde, yaz aylarında kuruyan Şahristansaj Çayı'nın geniş vadisi içinde, Türkistan sıradağlarının önünde yayılan tepelerin arasında bulunmaktadır. Kazılar, 7. yüzyılda höyüğün tepesinde İstarafşan soylularından birisinin zengin ve iyi tahkim edilmiş (= berkitilmiş) evinin bulunduğunu göstermiştir: Urtakurgan –asıl yapı da aynı adla anılmaktadır– yaklaşık olarak iki yüz yıl ayakta kalmış, bu süre boyunca başka bir işleve dönüştürülmemiş ve olasılıkla, Arap fetihleri döneminde 9. yüzyılda bir yangınla tahrip olmuştur. Kuzey-güney doğrultusunda uzanan yapı 10 x 9 m. boyutlarında dikdörtgen bir plan gösterir. Yapı malzemesi olarak pişmemiş toprak kiremitler (0,5 x 0,25 x 0,09 – 0,1 m.) ve "pachsa" denilen kerpiç bloklar kullanılmıştır. Kuzey-güney doğrultusu boyunca uzanan bir koridor evi genişçe bir batı ve daha dar bir doğu kanadına ayırır. Batı kanadı yine bir koridorla girişten itibaren iki bölüme ayrılmıştır: daha büyük olan güney bölümünde, dört sütunlu ve taht podyumlu tören salonu yer alır; kuzey bölümü genişçe bir oturma odasını içine alır. Batı kanadındaki bu iki bölüme uygun olarak doğu kanadında kuzey-güney doğrultusunda dar bir kiler odası ve içinde dört sütunu ile duvarlarında boydan boya uzanan sekileri bulunan kare planlı küçük bir salon ile yine küçük bir oda bulunuyordu. Köşelerinde işlenmiş topraktan iki tane koltuğu –"sufe"– bulunan geniş bir niş biçiminde düzenlenmiş girişe sahip üçüncü küçük mekân da kare plan gösterir. Bu küçük odanın üstünün kubbeli olduğu kesindir. Buradaki sunağın kalıntılarından, odanın bir şapel olduğu sonucuna varılabilir. Daha güneyde yer alan bir rampa ise dama çıkıyordu (Krş. Resim 1).

Yapının, kuzey-güney doğrultulu koridoru ile giriş koridorunun kesiştiği orta bölümünde çatıya ait yanmış kirişlerden oluşan bir yığın bulunmuştur. Çatının orta bölümü tamamen yanmış, ancak, dışarıdaki parçalar da kömürleştikten sonra aşağıya düşmüş olabilir.

Orta Asya'daki (daha çok Tacikistan'daki) kazılar sonucunda bugün 5. - 8. yüzyıllara tarihlenen yapılara ait birçok ahşap öğe bilinmektedir; çatı kirişleri, sütun parçaları ve bezeme öğeleri vb. Şimdiye kadar hiçbir ahşap çatı eksiksiz bir bütün halinde bulunamadığından bu satırların yazarı tarafından, günümüze ulaşabilmiş tüm detaylar göz önünde tutularak ahşap çatının rekonstrüksiyonu denenmiştir. Orta Asya antik mimarlığında ahşap çatı sorunu karmaşık olduğundan bu deneme ilginç olmuştur. Adı geçen denemede yanmış çatının büyük olmayışı işi biraz kolaylaştırmıştır; çatı ölçüleri, kesişen iki koridorun oluşturduğu 9,7 m^2 büyüklüğündeki dörtgen ile sınırlı kalıyordu.

Birbirlerinden büyüklük, biçim ve oyma bezemeleri ile ayrılan altı kiriş tipi ayırt edilebilmiştir. Bunlar büyükten küçüğe doğru sıralandığında aşağıda tanımlanan görüntüyü verirler:

A Tipi kirişin enine çapı 0,22 x 0,13 m.'dir. Birbirlerine değen iki taraf oymalarla bezenmiştir. Geniş taraf boyunca uzanan sapın üç yaprağıyla dışarıya doğru açılan dalları vardır. Sapın kaidesinde çentikli ve basamaklı *kalın bir kısım* görülmektedir. İşte kirişler *bu kısımlarından birbirleri üzerine bağlanıyorlardı*; bir başka deyişle sapın bulunduğu taraf dışarıya dönüktü, yine oymalarla bezeli olan dar kenarlar yandan görülüyordu. Dar kenarlardaki oyma bezeme üç hat halinde düzenlenmiştir: kabartma izlenimi verecek biçimde koyulmuş yuvarlaklar, beş parçaya ayrılmış palmetler ve çapraz olarak dizilen kabarık baklava dilimi motiflerinden oluşan bir hat –Roma defne yaprağı girlandının Uzakdoğu'daki yansıması (Krş. Resim 2 ve 3).

B Tipi kirişte, üst ve alt olmak üzere karşılıklı duran kenarların genişlikleri 0,22 m. ve 0,19 m. olup dar kenara dik olan kenarın genişliği ise 11 cm.'dir. Bu kirişlerin dördüncü kenarı dik olmayıp 72°'lik bir açıyla eğimlidir ve oymalarla bezelidir: Beş yapraklı palmetlerden oluşan bir hat çapraz dizilmiş baklava dilimlerinin yer aldığı hattın altında bulunmakta, bunun üzerinde ise bezemesiz (= düz) bir bordür yer almaktadır. Bir halka kabartması içindeki rozet tasvirli parça da olasılıkla bu kirişlere aitti. Söz konusu parça diğer kiriş tiplerinden hiçbirine uymamaktadır. Aşağıya bakan 0,19 cm.'lik kiriş kenarının madalyonlar içindeki bu tür rozetler ile bezendiği tahmin edilmektedir (Krş. Resim 4a).

Enine çapı 0,19 x 0,14 m. olan *C Tipi kirişlerde,* izleyen tiplerde de olduğu gibi, oyma tasvir ve kabartma bulunmamaktadır. Bu kirişlerin bezemeleri, farklı profiller gösteren kesitlerden oluşmaktadır. Resim 5 ve 6 bunlar hakkında bir fikir vermektedir. Bu gibi profillerin genel görünüşü hiç kuşkusuz, burada bir parçadan çıkarılmış çok parçalı bir arşitrav modeli ile karşı karşıya bulunduğumuza işaret etmektedir. Bu tipte normal bir arşitrav; üst üste duran, üsttekinin alttakinden daha geniş olduğu iki kirişten ve yine iki parçadan oluşan kiriş altı konsollarından oluşmaktadır. Konsolları oluşturan parçalardan yukarıdakinin genişliği üst kirişin genişliğine ve alttaki parçanın genişliği de alt kirişinkine eşittir. Bu genel özellik değişik biçimlerde karşımıza çıkmaktadır.

D Tipi kirişlerin enine çapları C Tipi'ndekilerle aynıdır. Onlardan farklı olarak ortadaki çukurluk kirişin genişliğinden daha dardır ve yalnızca bir tarafta bulunmaktadır. Çukurluk, kirişin genişliğinin yarısından biraz daha fazla tutmakta olup üç tarafta iki basamakla çerçevelenmiştir.

Enine kesitleri 0,13 x 0,13 m. olan *E ve F Tipi kirişlerinin* profilleri daha sadedir (krş. Resim 7/2, 3). E Tipi'nin bir yüzü uzunlamasına bir olukla bezenmiş olup, oluğun zemini iki tarafa doğru alçalan yüzeylerden oluşmakta ve oluk da eksene göre hafif yanlamasına durmaktadır. Bitişik kenarda düz yüzeyleri bulunan dikdörtgen bir çukurluk vardır; bu da yine bir tarafa doğru kaymıştır. F Tipi'nin profili dar ve dikdörtgen bir olukla sınırlı olup, oluk bir kenar boyunca uzanmaktadır ve aynı şekilde eksenden biraz dışarıya çıkmaktadır.

Diğer bir tipe ait kalıntılar bulunamamıştır. Bu tip kalıntılar ya gerçekten hiç mevcut değildi ya da daha büyük bir olasılıkla yanmıştı. Kömürleşmiş odun yığını içinde ayrıca çok sayıda yuvarlak parça bulduk. Çapları 0,05 ile 0,07 m. arasında değişen bu parçalarda işleme izi yoktu.

Düz ahşap tavan için, altı veya yedi tip kiriş kuşkusuz fazladır. Tavanın ana, taşıyıcı ve kaplama kirişlerinden oluştuğu kabul edilse bile en çok üç tip karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan böyle bir tavanın kirişlerinin, eğer birbirlerinden uzakta tek olarak duruyorsa, ya üç yüzü bezemeli idi ya da yalnız bir yüze –alt yüze– bezeme yapılmıştı. Bizim örneğimizde ise dört kiriş tipinde (A, B, D ve E), kirişlerin birbirine dik duran iki yüzünde bezeme kullanılmıştır.

Büyüklükleri ve çapları birbirinden farklı çok sayıda kirişten oluşmuş bir tür ahşap dam bulunmaktadır yalnızca. Kirişlerden de birbirlerine bitişen alt ve yan yüz görülmektedir. Bu dam tipine kasetli veya kirişli kubbe denmektedir. Bir zamanlar Anadolu'dan Pasifik Okyanusu'na kadar[2] yayılmış olan kasetli veya kirişli kubbe günümüzde birkaç dağlık yörede –Kafkasya ve Pamir bölgeleri gibi– korunagelmiştir.[3] Böyle bir ahşap damdan ilk olarak Ksenophon "Anabasis"inde[4], daha sonra da Vitruvius[5] söz eder. Dam örtü değişik bölgelerde değişik adlar taşır; Azerbaycan'da "Karadam", Ermenistan'da "Asaraşen", Gürcistan'da "Gwirgwini", Tacikistan'da "Rusan" ve "Chorchona". Ancak bu örtü tipinde prensip her yerde aynıdır; duvar veya sütun üzerine oturan kare bir taban üzerine, birbirine sıkıca bağlanmış dört kirişten oluşan bir başka kare oturtulmaktadır. Bu kare alttaki karenin yarısı kadar olup, köşeleri alttaki karenin kirişlerinin ortasında duracak şekilde yerleştirilmiştir. Böylece; kimi zaman alçak, kimi zaman da çok sayıda kare basamaktan oluşan, basamaklı ahşap bir piramit ortaya çıkmaktadır.

Böyle bir piramidin dışarıya bakan köşe kısımları tahta ve çubuklarla kaplanıp, üstü ya toprakla kapatılır ya da balçıkla sıvanır –en üst kare dışında–. En üstteki kare açık bırakılır. Gün ışığı buradan yapı içine girdiği gibi, ocak dumanı da buradan dışarı çıkar. Bazı örneklerde (Kafkasya'da) en alt kare üzerine, kare yerine, aynı şekilde alt alta yerleştirilmiş sekiz-

genler koyulur: Yukarıdaki sekizgenin köşeleri alttaki yan parçaların ortasına oturur. Bunun gibi basamaklandırılmış piramitlerde "basamakların" büyüklüğü hızla azalmadığı gibi "basamaklar" aynı zamanda daha da yüksek görünürler. Ancak "Rusan" tipi– burada Tacikistan'da karşımıza çıkan terim kullanılmalıdır– kasetli-kirişli kubbe bir kare üzerine oturur ve alttaki kare mekânı örter.

Bir zamanlar çok yaygın olan bu konstrüksiyonun kullanılma nedeni kolayca anlaşılabilir. Mimarın elinde her zaman uzun kiriş bulunmadığı gibi mekânı filayaklar ya da sütunlarla doldurmak da anlamsızdı. "Rusan", büyük mesafeleri, aradaki boşluklarda destekler kullanmadan, uzunlukları duvarlar arasındaki mesafeden daha az olan kirişlerle örtmeye imkân tanıyordu. Böylece evin içinde, biraz karanlık olmakla birlikte geniş ve yüksek bir iç mekân elde ediliyordu. "Rusan"ın sekizgenlerle yapılması durumunda, en alttaki sekizgenin kirişi en fazla 5-5,5 m., örtülen karenin bir kenarı hemen hemen 13 m. uzunluğunda olabiliyor ve 150 m^2'lik bir alan örtülebiliyordu.

Bu satırların yazarının yukarıdaki açıklamalar ışığında, Urtakurgan'ın koridorlarının kesiştiği mekânların daha önceleri, en az altı basamaklı bir "rusan" ile örtülmüş olduğunu kabul etmesi için yeterli sebepleri vardır. Diğer yandan bu "rusan" sekizgenlerden değil de karelerden oluşmuş olmalıydı: İlk olarak üstü örtülen yer sekizgen bir "rusan" için çok küçüktü ve ikinci olarak da ne Antikçağ ne de Yeniçağ Orta Asya mimarlığında sekizgen "rusan"lara rastlanmaz. Burada bir "rusan" bulunduğunu şu gözlem de doğrular: Kiriş ucunun korunageldiği yerlerde, bu uçta, bir sonraki basamağın kirişiyle bağlantı yapmak için çapraz bir geçme yeri bulunmaktadır. Uygun çıkıntıların yerleştirilebileceği bu geçmeler, üst üste duran kareler arasında sabit bir bağlantı oluşturmuşlardı. Geçmeler belli bir açıyla yerleştirilmiş olmalıydı: Kare parçalarda kiriş kenarına 45° eğimle, sekizgen parçalarda ise 22,5° eğimle.

Araştırmanın bu aşamasında, tüm geçmelerin "rusan"ımızın kirişlerine uzun yüzlerde hep 60°'lık bir açıyla yerleştirilmiş olması şaşırtıcı oldu. 4°'den daha fazla sapmalar ortaya çıkmadı. Eş açılar, Urtakurgan "rusan"ını oluşturan parçaların altıgen olmaları gerektiğini gösterir: Sadece düzgün sekizgen formundaki çerçevelerde kirişin çapraz geçme yeri, söz konusu geçmenin kiriş kenarına 60°'lik bir açıyla yerleştirilmesi durumunda, bir sonraki kirişin –üst ya da alt kirişin– geçme yerine uymaktadır.

Altıgen "rusan"lar prensip olarak mevcut olabilir ve konstrüksiyon olarak da bunlar yapılabilir, ancak mimarlık tarihinde bunların gerçek formu bilinmemektedir. Aslında bilimin tanıdığı kare ve –daha ender

olan– sekizgen "rusan" çatılarıyla, sekizgen olduğunu düşündüğümüz bizim "rusan" arasında yalnız tek bir önemli fark vardır: Kare ve sekizgen "rusan"lar kare bir taban üzerine kurulmuşlardır; altıgen "rusan" için, kenarları birbirine göre, içinde altıgen ya da kenarları eşit bir üçgen oluşturabilecek biçimde duracak, biraz uzunca bir dikdörtgen gereklidir (krş. Resim 8).

Pythagoras (Pisagor)'ın bir tümcesine göre, bir eşkenar altıgen oluşturan dikdörtgenin kenarlarının oranı 1:0,866'dır.

Urtakurgan'ın kazılarla ortaya çıkarılan planı, tavanın boyutunu ve biçimini saptamaya imkân verdi. Bunlar, giriş koridorunun sonundaki kare biçimli yuvalar (bu oyuklarda iki ahşap sütun duruyordu) ile bu yuvalardan, koridorun karşı duvarına kadar olan uzaklık arasındaki mesafe ile belirlenmektedir. 3,35 ve 2,89 m. olan bu iki uzunluk 1:0,866 oranına tamamen uyar. Böylece burada altıgen, ahşap bir "rusan"ın varlığı gösterilmiş olmaktadır. Öte yandan, küçük salon girişinin altıgenin çapraz ekseninden birisinin kenarında bulunduğu ve hemen hemen altıgenin kenarlarından birisine karşılık geldiği anlaşılmıştır.

Urtakurgan "rusan"ı dört ahşap sütunla destekleniyordu. Yukarıda belirtildiği gibi bunlardan ikisi, giriş koridorunun uzun koridora kavuştuğu köşe yuvalarında bulunuyordu. Bu sütunların birinden taban kaidesi ile sütun gövdesinin alt kısmı günümüze ulaşmış olup, bu detaylar da sütunun rekonstrüksiyonu için yeterlidir (krş. Resim 9). Küçük salonun girişinin kenarlarında duran diğer iki sütun yanmış olmakla birlikte duvar yüzeyinde kırmızı yanmış toprak izleri bırakmıştır. Sütunlar üzerine oturan A Tipi kirişlerin yüzleri aşağıya ve içeriye dönük olup zengin oymalarla bezenmiştir. Bir sonraki sırayı oluşturan B Tipi kirişler bir altıgen oluşturuyorlardı. Bu kirişlerin bol bezekli kenar parçaları, olasılıkla bezemelerinin daha iyi görülebilmesi için içe dönüktü. İzleyen beş sırayı oluşturan kirişler giderek küçülüyordu ve yalnız profillerle bezenmişti. Olasılıkla giderek küçülen üç dört altıgen daha vardı; bunların hepsi yanmıştır. Bunu, rekonstrüksiyona göre ortaya çıkan üst boşluğun çok büyük olması (1,3 m.'den daha geniş) nedeniyle düşünmekteyim. Zevkli bir şekilde bezenmiş ve boyanmış –yanmış ahşap üzerinde yer yer kırmızı boya izleri kalmıştır– olan bu kasetli tonoz komşu koridorların alçak tavanları üzerinde yükseliyordu. Ölçüleri fazla büyük olmadığından tonoz tüm yapının kompozisyon merkezi olma rolünü yerine getiriyordu (krş. Resim 10).

Tavanımız kirişlerinin zarif ve aynı zamanda sert profilinin Orta Asya mimarlığında benzeri yoktur. Ancak Afganistan'da, 5. - 6. yüzyıllara tarihlenen Bamian Budist mağara tapınaklarının mimarisi buradaki tavanla sı-

kı bir benzerlik gösterir. Birkaç tapınakta "rusan" tipindeki tonoz belli başlı elemanlarıyla taklit edilmiştir: Herbiri 45° ile yerleştirilen ve küçülen kareler sistemi, hatta duvar kenarlarında duran ve en alttaki kirişli kareyi taşıyan sütün sıraları. Sözde demirin kullanıldığı bu "konstrüksiyonun" bütünü asıl ahşap konstrüksiyonu tamamen taklit etmektedir. Bamian'daki tonozların taş çubukların Urtakurgan'daki kirişlerle aynı düz yüzeyli yuva ya da profil sistemine göre düzenlenmiş olması çok ilginçtir. Farklar küçük olup, Bamian'da taş çubuklarındaki profillerin daha sade oluşu ile sınırlı kalır.

Urtakurgan'da, bezeme ve tasvir motifleri kullanılmadan, ince-uzun ve birçok parçadan oluşan profiller yardımıyla plastik biçim verilmiş tavan kirişlerinin bulunmuş olması çok dikkat çekicidir. Bu kirişlerin incelenmesi çoğu zaman, onların dinsel-kültle ilgili ya da sihirle ilgili olduğu yorumlarına neden olursa da böyle bir sembolizmin varlığı kabul edilemez. Mimari formun bezeme amacıyla kullanılması anlayışı burada hiçbir şekilde sembolik çağrışımlarla karmaşıklaştırılmamıştır. Çoğu zaman Urtakurgan kirişlerindeki profiller konstrüksiyon tekniğinin ve kirişe etki eden kuvvetlerin karakterinin mantıklı bir ifadesidir. Profil oluşumu kirişin başlangıcının ve sonunun kuvvetlendirilmesi ile sınırlı kalmakta ve bu da kirişin ortada incelmesiyle sağlanmaktadır.

Başka bir ifadeyle profil oluşumu, sütunlara oturduğu yerlerde alt kirişlerle kuvvetlendirilen ahşap arşitrav strüktürü ortaya koymaktadır. Ancak kasetli tonozun özelliği –üst kirişlerin herbiri alttaki kirişlerin ortasına dayanır– yuvanın çevreleyen alana göre olan farkının en küçük değerle sınırlanması sonucunu doğurmuştur. Konstrüksiyon tekniği, mimari yüzeylerde bezeme aracına dönüşmüştür.

Kenarların oranı 1:0,866 olan dikdörtgenin, Antik Çağ yapı ustaları için çok yararlı olması gereken ayrı bir özelliği vardır. Tüm dönemlerde yapım eyleminde en ciddi ve en önemli evrelerden birisi mimari amacın yapı alanına aktarılabilmesi, başka bir deyişle planın zeminde gösterilmesi olmuştu. Henüz topografik araç-gereç ve düzeneğin bulunmadığı eski dönemlerde yapım (inşa) evresi hem sorumluluk gerektiriyordu hem de tehlikeliydi: Dik açıların zeminde oluşturulması sırasında hata yapılması tüm planın alt üst olması için yeterliydi. Dik açının zeminde kurulması aslında ilkel bir teknik idi ve "Mısır üçgeni" denilen bir teknikle gerçekleştiriliyordu: Uzunlukları arasındaki oran 3 : 4 : 5 şeklinde olan üç ipin ucunun bağlanması kendiliğinden bir dik açı oluşturuyordu. Ancak böyle bir açının iki kenarı gereken ölçüde uzatılmalıydı ve bazen bu uzatma çok fazla olabiliyordu; öte yandan ipin uzunluğu arttırılırken doğru yöne de uyulmalıydı. "Mısır üçgeninin" oluşturulması ve üçgenin kenarlarının

doğru yönde gerekli uzunluğa kadar arttırılması - bu zorlu uygulama, zeminde herhangi dikdörtgen bir mekânın planı çizilmek zorunda kalındığı her zaman güncel oluyordu. Ancak 1:0,866 oranlı dikdörtgen hoş bir istisna idi; düzleştirilmiş bir inşaat alanına "Mısır üçgeni" olmadan da kolayca "inşa edilebilirdi"; hem de bir ip ve iki kazık olmak üzere en ilkel düzeneklerle. Bu amaçla zeminde, gelecekteki mekânın ya da binanın AD uzunluğu tespit edilirdi (krş. Resim 8). Uç noktalardan hareketle ip ve kazıklar yardımıyla AD çaplı birer kemer atılırdı. Kemerler E noktasında kesişir; böylece ADE eşkenar üçgeni oluşurdu. Ayrıca A ve D noktalarından ip ve kazık yardımıyla (AD tabanına dikey olarak), çapı, üçgenin EF yüksekliği kadar tutan ve aynı şekilde E noktasından da tabanın yarı yüksekliğinde çapı olan kemerler atılırdı. Tabanın yarı yüksekliğini bulmak için ipi yarısına kadar toplamak yeterli olurdu. Kemerlerin kesişme noktaları B ve C noktalarını verirdi; bunlar da A ve D noktaları ile birlikte istenilen dikdörtgeni oluştururlardı. Bunun gibi son derece basit uygulamalar, zemin üzerinde istenilen büyüklükte bir dikdörtgen çizme imkânı veriyor ve tam olarak dik açıların oluşturulmasını garanti ediyordu.

1:0,866 oranındaki dikdörtgenin bu ilginç özelliği, çok önceden, İlkçağ ve Ortaçağ mimarlığında aynı dikdörtgenin sık kullanıma sahne olduğu görüşüne neden olmuştu. Gerçekten de yukarıdaki oranlara uygun yapılar daha Eski Mısır mimarlığından bilinmektedir. Ortaçağ doğu mimarlığında da sayısız örnekler vardır. Burada birkaçı sayılacaktır:

- Ürdün'de, 8. yüzyılın başlarına tarihlenen ve Emevîler döneminin bir eseri olan Kuseyr Amra Sarayı: Kemerlerle üç bölüme ayrılan ana salon konumuz olan oranları gösterir.[6]
- Medine Camii (705-715): Orijinal planı, dış duvarları da dahil olmak üzere, yukarıda belirtilen ölçülere sahip bir dikdörtgene taşınabilir.[7]
- Samarra kentinde Dzhausak saray kompleksindeki tören avlusu (Irak, 9. yüzyıl).[8]
- Nain kenti Ulu Camisinin avlusu (İran, yaklaşık 960) ve Nirişe yakınlarındaki cami avlusu (İran, 943).[9]
- Termez beylerinin 11. ve 12. yüzyıla tarihlenen sarayı: Burada, üç revaklı bir eyvan olan tören ve kabul salonunun oranları 1:0,866'dır.[10]
- 10. yüzyıla tarihlenen Kordaba Camii'nin sonradan değişiklik geçirmiş ilk avlusu: Avlunun çizimsel rekonstrüksiyonu analiz edilmiştir.[11]
- Türkiye'nin güneydoğusundaki Silvan Ulucamii'nin merkezî kısmı (yan galerileri hariç) (12. yüzyıl).[12]

- Merv yakınındaki al-Asker kentinde, 11. - 12. yüzyıla tarihlenen kervansaray: Dış alanı –38 x 33 m.– belirtilen oranları gösterir.[13]
- Dahistan'da (Güney Türkmenistan) 13. yüzyılın başlarına tarihlenen Saray Camii.[14]

Öyle anlaşılıyor ki, 1:0,866 oranındaki dikdörtgenin zeminde tespit edilmesi, plandaki uzun ve kısa eksenlerin inşaat alanına aktarılmasını kolaylaştıran yardımcı bir çalışma tekniğinden başka birşey değildi. Bu tekniğin işe yarar bir teknik olduğu, Güney Tacikistan'daki iki anıtsal konut yapısı örneğinden anlaşılabilir: 9. - 10. yüzyıllara tarihlenen Sulu Koşuk ve 11. - 12. yüzyıllara ait Yakkiper. Adı geçen yapılarda dörtgen dış duvarların hem iç hem de dış yüksekliğini belirler.[15]

Orta Asya'nın, planlarında 1:0,866 oranındaki dikdörtgenin –örtü tipinden bağımsız olarak– kullanıldığı geç dönem yapıları arasında şunlar da sayılabilir:

- Buhara'daki Kukeldaş Medresesi avlusu (16. yüzyıl),[16]
- Buhara Balyand Camii'nin dikdörtgen platformu(16. yüzyıl),[17]
- Şahi Sinda Külliyesi içindeki Şadi Mülk Anıtmezarı'nın dış alanı (Semerkand, 1373),[18]
- Tim kentindeki Ak Camii'nin dış alanı (15. yüzyıl/16. yüzyıl başları).[19]

Yukarıda verilen tüm örneklerde mimarî form açık olarak 1:0,866 oranındaki dikdörtgen üzerine inşa edilmiştir. Bu yapılarda aynı oranlı dikdörtgenin tesadüfen kullanılmış olması söz konusu olamaz. Aynı basit, ancak yüzyıllar boyunca kullanılmış ve geniş bir bölgeye yayılmış yapı tekniklerinden söz etmek yerinde olacaktır.

Ancak bu teknik, başka tip bir örtünün analizi ve rekonstrüksiyonu sırasında keşfedildi. Bu şu anlama gelir: 1:0,866 oranının aynı zamanda –her zaman olmasa da– bazı durumlarda örtünün karakterine işaret ettiğini kabul etmek için sebep vardır. Kısaca söylemek gerekirse, 1:0,866 oranı varolan mekânın altıgen formlu kasetli bir tonozla –"rusan"'la– örtüldüğüne işaret etmektedir. Kaybolmuş örtü konstrüksiyonu, korunagelmiş mekânların konstrüksiyonları ile –örneğin kapı veya pencere vb. sıralarıyla– bir şekilde ilişkili olsaydı, bu görüşü kanıtlamak daha kolay olacaktı. Aşağıda, bazı durumlarda böyle bir uygunluğun var olduğunu varsayacağız.

Antik Çağ'a ait, kendisinin keşfettiği mimarî formun daha önceleri hiç bilinmediğini ve yalnız teorik olarak "hesaplama yoluyla bulunduğunu" iddia eden araştırmacının pozisyonu her zaman risklidir. Böyle bir du-

rumda araştırmacıdan, her zaman ortaya koyamayacağı kanıtlar istenecektir. Bu arada altıgen "rusan"ın keşfi konusundaki Sovyet bilim dünyasında ilk olan bidirim, Sovyet meslektaşlarım arasında, çok temelsiz olan ve bu nedenle de yer vermeye gerek olmayan[20] bir tanesi dışında hiç itirazla karşılaşmadı. Bununla birlikte görevimin kolay olmayacağını itiraf ediyorum.

Pozitif bilimler alanında bir keşfin doğruluğu deneyin yinelenme imkânı ile tanımlanır. Defalarca yinelenmiş bir deney her seferinde aynı sonuçları vermiş ise, bu, keşfin başarılı olduğu anlamına gelir. Tersi bir durumda, deneysel sonuçların yeniden elde edilmesi mümkün olmuyorsa, bu, hileden değilse bile bir hatadan ya da rastlantıdan söz edilmesi gerektiğine işaret eder.

Mimarlık tarihinde deney yapılması ne yazık ki imkânsızdır; ancak deney yapamamanın yarattığı boşluk analojilerin incelenmesi ile doldurulabilmektedir. Analoji, belli başlı nitelikleri yönünden araştırılacak obje ile karşılaştırılabilen materyal demektir. Bizim örneğimizde sözü edilen nitelik, mekânların bizce bilinen oranlarıdır: İnşa alanlarının, avluların ya da çok odalı yapıların oranları değil de, ölçüleri, bunları kirişli bir tonozla, "rusan"la, örtmeye imkân tanıyan mekânların oranlarıdır.

Sekizgen Urtakurgan "rusan"ı gerçekten varsa, bu yalnızca bir kez ve özgün bir biçimde kullanılmış olamazdı. Bu durumda Arap öncesi Orta Asya'sının erken ve geç dönem yapılarının bu tip örtülerinin özellikleri aranmalıydı. Bunun gibi işaretlerin bulunması, Urtakurgan'da bir "rusan"ın gerçekten bulunduğunun bir kanıtı olacaktı.

Yukarıda değinilen tüm örneklerde 1:0,866 oranlı dikdörtgenin, toprakta tesbit edilmesi doğal büyüklükte, metrelerce uzanan mimarî birformun yapımı için zorunluydu. Küçük ve evin önceden bitirilmiş planında çizilen tek bir mekân böyle bir tesbite ve işaretlemeye gerek duymaz: Bu mekânın duvarları planın paralel ve planla dik açılı olarak çizilmiş eksenleri yardımıyla belirtilir. Ancak 1:0,866 oranlı dikdörtgen, planın toprağa çizilme yöntemi olarak kullanılmadıysa, bu, geriye planın başka türlü ve son bir yolla belirlenmiş olduğu anlamına gelir; bu da altıgen "rusan"ın tabanını oluşturmak idi. Bununla birlikte 1:0,866 sabit oranlı kenarlara sahip mekânların birçok kereler görülmesi rastlantı olarak yorumlanamaz. Bu olgunun başka bir açıklamasını bulmuş değilim.

Antik Çağ'dan, Ortaçağ'a uzanan dönemle başlayalım. Sovyet arkeologları 1970-1973 yılları arasında Afganistan'da, kalıntıları, Belh'in 40 km. kuzeybatısındaki Dilbercin Köyü'nün yakınında bulunan antik bir kentte kazılar yapmışlardır. Bu arada, hemen hemen 70 mekândan oluşan ve M.Ö. 2. - 1. yüzyıllara tarihlenen büyük bir konut yapısı kazılmıştır (krş.

Resim 11 a, plan fragmanı).[21] Burada dört mekân konumuz olan oranı gösterir: 9, 20, 23 ve 30 numaralı mekânlar. En küçük odanın (No. 20) uzunluğu 5,4 m'dir. Bitişik 9 ve 30 no.lu odalar biraz daha büyük olup (yaklaşık 7 m. uzunluğunda) tamamen birbirlerinin aynısıdır. Mekânları birbirine bağlayan kapının bir tarafı, her iki planda çizilmiş altıgenlerin bir köşesine karşılık gelmektedir. 23 no.lu mekân, dar kenarıyla, evin orta kısmını çepeçevre dolaşan koridora açılan bir iç eyvan görünümü verir. Uzunluğu yaklaşık 9 m.'dir. Üst örtünün en alttaki altıgeni burada ön ucuyla, eyvanın tüm genişliğini kaplayan –yaklaşık 8 m.– bir arşitrav kirişi üzerine oturmalıydı. Bu nedenle, arşitravın ortasının bir sütunla desteklenmiş olduğu görüşünden yola çıkılabilir.

Afganistan'ın kuzeyindeki antik Helen kenti Ay Hanum'da M.Ö. 2. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen küçük tapınak kuzeybatı kısmında (Resim 11 B)[22]; 1:0,866 oranlı ve 4,4 m. uzunluğunda bir kutsal mekân barındırır. Bu yapıda mekân formu ile üst-örtü arasındaki ilişki son derece net olarak ortaya çıkar, çünkü kutsal mekânın girişi ve girişin karşısındaki sunak nişleri damın en alt altıgeninin karşılıklı iki kenarı ile örtüşür. Dilbercin'de "küçük ev" denilen yapının 13 no.lu mekânı M.Ö. 2. yüzyıla ait bir başka örnektir (Resim 11 C).[23]

Tacikistan'ın güneyinde Saksanohur yerleşmesinde, araştırmacıların "saray-tapınak kompleksi" olarak tanımladıkları büyük bir yapıya ait kalıntılar kazılmıştır. Yine M.Ö. 2. yüzyıla tarihlenen yapı Ay-Hanum'un 40 km. kuzeyinde yer alır. Yapıda 1:0,866 oranında üç mekân bulunur (Resim 11 D, plan fragmanı). Mekânların uzunluğu yaklaşık 5,2 m.'dir. Aynı oranlara sahip dördüncü bir odanın girişi ise, kenarlarından birisinin en alt sekizgenin bir köşesine girdiği yerde[24] bulunmaktadır.

Kuşhan hükümdarlarının Halhayan'daki sarayı (güneydoğu Özbekistan, Denav yakınında) M.Ö. 1. yüzyılın sonundan M.S. 1. yüzyılın başlangıcına tarihlenmektedir (Resim 11 E). Simetrik bir düzenleme gösteren yapı ahşap sütunlu bir taç kapı (bit-hilâni tipi), tâç kapının arkasında yer alan bir salon, bu salonla bağlantılı bir kabul mekânı ile bir sıra oda ve koridoru kapsar. Herbiri kabul odasının yanında yer alan aynı tür iki odanın oranları 1:0,866'dır. Odalar, burada duvara işlenmiş sekiler bulunduğundan oturma amaçlı olarak kullanılıyordu. Bu odaların uzunluğu 6,7 m. idi.

Amu-Derya ırmağının Aral Gölü'ne döküldüğü yerin hemen kenarında yer alan Gavur Kala adlı kale 2. - 3. yüzyıla tarihlenmektedir. Kalenin kuzeybatı kesimi büyük bir yapıyı içine alıyordu. Bu büyük yapı ise 8,05 x 6,93 m. ölçülerinde bir salon –yine 1:0,866 oranında– barındırıyordu (Resim 11 F).[26] Bununla birlikte bu salonda uzun eksen üzerinde iki ah-

doğru yönde gerekli uzunluğa kadar arttırılması - bu zorlu uygulama, zeminde herhangi dikdörtgen bir mekânın planı çizilmek zorunda kalındığı her zaman güncel oluyordu. Ancak 1:0,866 oranlı dikdörtgen hoş bir istisna idi; düzleştirilmiş bir inşaat alanına "Mısır üçgeni" olmadan da kolayca "inşa edilebilirdi"; hem de bir ip ve iki kazık olmak üzere en ilkel düzeneklerle. Bu amaçla zeminde, gelecekteki mekânın ya da binanın AD uzunluğu tespit edilirdi (krş. Resim 8). Uç noktalardan hareketle ip ve kazıklar yardımıyla AD çaplı birer kemer atılırdı. Kemerler E noktasında kesişir; böylece ADE eşkenar üçgeni oluşurdu. Ayrıca A ve D noktalarından ip ve kazık yardımıyla (AD tabanına dikey olarak), çapı, üçgenin EF yüksekliği kadar tutan ve aynı şekilde E noktasından da tabanın yarı yüksekliğinde çapı olan kemerler atılırdı. Tabanın yarı yüksekliğini bulmak için ipi yarısına kadar toplamak yeterli olurdu. Kemerlerin kesişme noktaları B ve C noktalarını verirdi; bunlar da A ve D noktaları ile birlikte istenilen dikdörtgeni oluştururlardı. Bunun gibi son derece basit uygulamalar, zemin üzerinde istenilen büyüklükte bir dikdörtgen çizme imkânı veriyor ve tam olarak dik açıların oluşturulmasını garanti ediyordu.

1:0,866 oranındaki dikdörtgenin bu ilginç özelliği, çok önceden, İlkçağ ve Ortaçağ mimarlığında aynı dikdörtgenin sık kullanıma sahne olduğu görüşüne neden olmuştu. Gerçekten de yukarıdaki oranlara uygun yapılar daha Eski Mısır mimarlığından bilinmektedir. Ortaçağ doğu mimarlığında da sayısız örnekler vardır. Burada birkaçı sayılacaktır:

- Ürdün'de, 8. yüzyılın başlarına tarihlenen ve Emevîler döneminin bir eseri olan Kuseyr Amra Sarayı: Kemerlerle üç bölüme ayrılan ana salon konumuz olan oranları gösterir.[6]
- Medine Camii (705-715): Orijinal planı, dış duvarları da dahil olmak üzere, yukarıda belirtilen ölçülere sahip bir dikdörtgene taşınabilir.[7]
- Samarra kentinde Dzhausak saray kompleksindeki tören avlusu (Irak, 9. yüzyıl).[8]
- Nain kenti Ulu Camisinin avlusu (İran, yaklaşık 960) ve Nirişe yakınlarındaki cami avlusu (İran, 943).[9]
- Termez beylerinin 11. ve 12. yüzyıla tarihlenen sarayı: Burada, üç revaklı bir eyvan olan tören ve kabul salonunun oranları 1:0,866'dır.[10]
- 10. yüzyıla tarihlenen Kordaba Camii'nin sonradan değişiklik geçirmiş ilk avlusu: Avlunun çizimsel rekonstrüksiyonu analiz edilmiştir.[11]
- Türkiye'nin güneydoğusundaki Silvan Ulucamii'nin merkezî kısmı (yan galerileri hariç) (12. yüzyıl).[12]

- Merv yakınındaki al-Asker kentinde, 11. - 12. yüzyıla tarihlenen kervansaray: Dış alanı –38 x 33 m.– belirtilen oranları gösterir.[13]
- Dahistan'da (Güney Türkmenistan) 13. yüzyılın başlarına tarihlenen Saray Camii.[14]

Öyle anlaşılıyor ki, 1:0,866 oranındaki dikdörtgenin zeminde tespit edilmesi, plandaki uzun ve kısa eksenlerin inşaat alanına aktarılmasını kolaylaştıran yardımcı bir çalışma tekniğinden başka birşey değildi. Bu tekniğin işe yarar bir teknik olduğu, Güney Tacikistan'daki iki anıtsal konut yapısı örneğinden anlaşılabilir: 9. - 10. yüzyıllara tarihlenen Sulu Koşuk ve 11. - 12. yüzyıllara ait Yakkiper. Adı geçen yapılarda dörtgen dış duvarların hem iç hem de dış yüksekliğini belirler.[15]

Orta Asya'nın, planlarında 1:0,866 oranındaki dikdörtgenin –örtü tipinden bağımsız olarak– kullanıldığı geç dönem yapıları arasında şunlar da sayılabilir:

- Buhara'daki Kukeldaş Medresesi avlusu (16. yüzyıl),[16]
- Buhara Balyand Camii'nin dikdörtgen platformu(16. yüzyıl),[17]
- Şahi Sinda Külliyesi içindeki Şadi Mülk Anıtmezarı'nın dış alanı (Semerkand, 1373),[18]
- Tim kentindeki Ak Camii'nin dış alanı (15. yüzyıl/16. yüzyıl başları).[19]

Yukarıda verilen tüm örneklerde mimarî form açık olarak 1:0,866 oranındaki dikdörtgen üzerine inşa edilmiştir. Bu yapılarda aynı oranlı dikdörtgenin tesadüfen kullanılmış olması söz konusu olamaz. Aynı basit, ancak yüzyıllar boyunca kullanılmış ve geniş bir bölgeye yayılmış yapı tekniklerinden söz etmek yerinde olacaktır.

Ancak bu teknik, başka tip bir örtünün analizi ve rekonstrüksiyonu sırasında keşfedildi. Bu şu anlama gelir: 1:0,866 oranının aynı zamanda –her zaman olmasa da– bazı durumlarda örtünün karakterine işaret ettiğini kabul etmek için sebep vardır. Kısaca söylemek gerekirse, 1:0,866 oranı varolan mekânın altıgen formlu kasetli bir tonozla –"rusan"'la– örtüldüğüne işaret etmektedir. Kaybolmuş örtü konstrüksiyonu, korunagelmiş mekânların konstrüksiyonları ile –örneğin kapı veya pencere vb. sıralarıyla– bir şekilde ilişkili olsaydı, bu görüşü kanıtlamak daha kolay olacaktı. Aşağıda, bazı durumlarda böyle bir uygunluğun var olduğunu varsayacağız.

Antik Çağ'a ait, kendisinin keşfettiği mimarî formun daha önceleri hiç bilinmediğini ve yalnız teorik olarak "hesaplama yoluyla bulunduğunu" iddia eden araştırmacının pozisyonu her zaman risklidir. Böyle bir du-

rumda araştırmacıdan, her zaman ortaya koyamayacağı kanıtlar istenecektir. Bu arada altıgen "rısan"ın keşfi konusundaki Sovyet bilim dünyasında ilk olan bidirim, Sovyet meslektaşlarım arasında, çok temelsiz olan ve bu nedenle de yer vermeye gerek olmayan[20] bir tanesi dışında hiç itirazla karşılaşmadı. Bununla birlikte görevimin kolay olmayacağını itiraf ediyorum.

Pozitif bilimler alanında bir keşfin doğruluğu deneyin yinelenme imkânı ile tanımlanır. Defalarca yinelenmiş bir deney her seferinde aynı sonuçları vermiş ise, bu, keşfin başarılı olduğu anlamına gelir. Tersi bir durumda, deneysel sonuçların yeniden elde edilmesi mümkün olmuyorsa, bu, hileden değilse bile bir hatadan ya da rastlantıdan söz edilmesi gerektiğine işaret eder.

Mimarlık tarihinde deney yapılması ne yazık ki imkânsızdır; ancak deney yapamamanın yarattığı boşluk analojilerin incelenmesi ile doldurulabilmektedir. Analoji, belli başlı nitelikleri yönünden araştırılacak obje ile karşılaştırılabilen materyal demektir. Bizim örneğimizde sözü edilen nitelik, mekânların bizce bilinen oranlarıdır: İnşa alanlarının, avluların ya da çok odalı yapıların oranları değil de, ölçüleri, bunları kirişli bir tonozla, "rusan"la, örtmeye imkân tanıyan mekânların oranlarıdır.

Sekizgen Urtakurgan "rusan"ı gerçekten varsa, bu yalnızca bir kez ve özgün bir biçimde kullanılmış olamazdı. Bu durumda Arap öncesi Orta Asya'sının erken ve geç dönem yapılarının bu tip örtülerinin özellikleri aranmalıydı. Bunun gibi işaretlerin bulunması, Urtakurgan'da bir "rusan"ın gerçekten bulunduğunun bir kanıtı olacaktı.

Yukarıda değinilen tüm örneklerde 1:0,866 oranlı dikdörtgenin, toprakta tesbit edilmesi doğal büyüklükte, metrelerce uzanan mimarî bir formun yapımı için zorunluydu. Küçük ve evin önceden bitirilmiş planında çizilen tek bir mekân böyle bir tesbite ve işaretlemeye gerek duymaz: Bu mekânın duvarları planın paralel ve planla dik açılı olarak çizilmiş eksenleri yardımıyla belirtilir. Ancak 1:0,866 oranlı dikdörtgen, planın toprağa çizilme yöntemi olarak kullanılmadıysa, bu, geriye planın başka türlü ve son bir yolla belirlenmiş olduğu anlamına gelir; bu da altıgen "rusan"ın tabanını oluşturmak idi. Bununla birlikte 1:0,866 sabit oranlı kenarlara sahip mekânların birçok kereler görülmesi rastlantı olarak yorumlanamaz. Bu olgunun başka bir açıklamasını bulmuş değilim.

Antik Çağ'dan, Ortaçağ'a uzanan dönemle başlayalım. Sovyet arkeologları 1970-1973 yılları arasında Afganistan'da, kalıntıları, Belh'in 40 km. kuzeybatısındaki Dilbercin Köyü'nün yakınında bulunan antik bir kentte kazılar yapmışlardır. Bu arada, hemen hemen 70 mekândan oluşan ve M.Ö. 2. - 1. yüzyıllara tarihlenen büyük bir konut yapısı kazılmıştır (krş.

Resim 11 a, plan fragmanı).[21] Burada dört mekân konumuz olan oranı gösterir: 9, 20, 23 ve 30 numaralı mekânlar. En küçük odanın (No. 20) uzunluğu 5,4 m'dir. Bitişik 9 ve 30 no.lu odalar biraz daha büyük olup (yaklaşık 7 m. uzunluğunda) tamamen birbirlerinin aynısıdır. Mekânları birbirine bağlayan kapının bir tarafı, her iki planda çizilmiş altıgenlerin bir köşesine karşılık gelmektedir. 23 no.lu mekân, dar kenarıyla, evin orta kısmını çepeçevre dolaşan koridora açılan bir iç eyvan görünümü verir. Uzunluğu yaklaşık 9 m.'dir. Üst örtünün en alttaki altıgeni burada ön ucuyla, eyvanın tüm genişliğini kaplayan –yaklaşık 8 m.–bir arşitrav kirişi üzerine oturmalıydı. Bu nedenle, arşitravın ortasının bir sütunla desteklenmiş olduğu görüşünden yola çıkılabilir.

Afganistan'ın kuzeyindeki antik Helen kenti Ay Hanum'da M.Ö. 2. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen küçük tapınak kuzeybatı kısmında (Resim 11 B)[22]; 1:0,866 oranlı ve 4,4 m. uzunluğunda bir kutsal mekân barındırır. Bu yapıda mekân formu ile üst örtü arasındaki ilişki son derece net olarak ortaya çıkar, çünkü kutsal mekânın girişi ve girişin karşısındaki sunak nişleri damın en alt altıgeninin karşılıklı iki kenarı ile örtüşür. Dilbercin'de "küçük ev" denilen yapının 13 no.lu mekânı M.Ö. 2. yüzyıla ait bir başka örnektir (Resim 11 C).[23]

Tacikistan'ın güneyinde Saksanohur yerleşmesinde, araştırmacıların "saray-tapınak kompleksi" olarak tanımladıkları büyük bir yapıya ait kalıntılar kazılmıştır. Yine M.Ö. 2. yüzyıla tarihlenen yapı Ay-Hanum'un 40 km. kuzeyinde yer alır. Yapıda 1:0,866 oranında üç mekân bulunur (Resim 11 D, plan fragmanı). Mekânların uzunluğu yaklaşık 5,2 m.'dir. Aynı oranlara sahip dördüncü bir odanın girişi ise, kenarlarından birisinin en alt sekizgenin bir köşesine girdiği yerde[24] bulunmaktadır.

Kuşhan hükümdarlarının Halhayan'daki sarayı (güneydoğu Özbekistan, Denav yakınında) M.Ö. 1. yüzyılın sonundan M.S. 1. yüzyılın başlangıcına tarihlenmektedir (Resim 11 E). Simetrik bir düzenleme gösteren yapı ahşap sütunlu bir taç kapı (bit-hilâni tipi), tâç kapının arkasında yer alan bir salon, bu salonla bağlantılı bir kabul mekânı ile bir sıra oda ve koridoru kapsar. Herbiri kabul odasının yanında yer alan aynı tür iki odanın oranları 1:0,866'dır. Odalar, burada duvara işlenmiş sekiler bulunduğundan oturma amaçlı olarak kullanılıyordu. Bu odaların uzunluğu 6,7 m. idi.

Amu-Derya ırmağının Aral Gölü'ne döküldüğü yerin hemen kenarında yer alan Gavur Kala adlı kale 2. - 3. yüzyıla tarihlenmektedir. Kalenin kuzeybatı kesimi büyük bir yapıyı içine alıyordu. Bu büyük yapı ise 8,05 x 6,93 m. ölçülerinde bir salon –yine 1:0,866 oranında– barındırıyordu (Resim 11 F).[26] Bununla birlikte bu salonda uzun eksen üzerinde iki ah-

şap sütun duruyordu. Sütunların demir kaideleri *in situ* olarak korunagelmiştir.

Sütunların varlığı burada ahşap kasetli tonozun bulunma olasılığını ortadan kaldırır ve aynı zamanda salonun tavanının düz olduğuna ve tavanın ortasında belki dikdörtgen bir açıklığın –"komplivium"– bulunduğuna işaret eder. Yayınlanan rekonstrüksiyon denemelerinde de tavan bu şekilde düşünülmüştür. Yalnız, Orta Asya mimarlık tarihinde, uzun bir dönem boyunca varlığını korumuş büyük mekânlarda dam örtüsünün değiştirilmiş olduğu örnekler bilinmektedir. Bizim örneğimizde, damın değişiklik geçirmiş olduğu iddiası dolaylı yoldan doğrulanır. Gavur Kala salonundaki taş kaideler, Gavur Kala'nın yakınında bulunan ve M.Ö. 5. - 4. yüzyıllara tarihlenen Kalalı-Gır Sarayı sütunlarıyla aynıdır. Buna göre, Gavur-Kala'nın ağır kasetli tonozunun bir yangın ya da deprem sonucu tahrip olduğu ve tonozun yerine, basit bir konstrüksiyon olmakla birlikte birkaç heykele gereksinim gösteren kirişli tavan koyulduğu düşünülebilir.

İslâmiyet öncesi erken Ortaçağ anıtları konumuzla ilgili çok daha fazla malzeme sunmaktadır.

Barak-tam Sarayı M.S. 4. yüzyıl başı, 5. yüzyıl sonunda Harezm'in güneybatı bölgesinde inşa edilmiştir. İki katlı olan yapının üst katının büyükçe bir kısmında, duvarlarında kemer biçimli büyük nişlerin bulunduğu tören salonu yer alır.[27] Salonun ölçüleri (8 m. x 7 m.) 1:0,866 oranındadır. Barak-tam'daki bu salon ahşap kasetli tonoz yerine genişçe iki kemerle örtülmüştü. Kemerler zeminde herbir duvarın ortasından çıkıntılar biçiminde başlıyor ve salonun ortasında kesişiyordu. Kalıntıları bulunmuş bu ilginç tonoz salonun köşe kısımlarını açıkta bırakıyordu. Barak-tam'ı araştıranlar salonun hatırı sayılır büyüklükteki bu kısımlarının güneş, yağmur ve kardan ne şekilde korunduğu sorusuna yanıt getirememişlerdir. Burada Gavur Kala'da olduğu gibi ilk ahşap kasetli örtünün yerine bir başka dam koyulduğunu düşünmekteyim. Barak-tam salonunda birbiriyle kesişen kemer çıkıntılarının (sadece bunlar) 1:0,866 dikdörtgeninin sınırlarını aşması (Resim 12 H) dolaylı bir kanıt olabilir. Salona açılan kapının bir köşesi en alttaki büyük altıgenin bir köşesiyle örtüşür. Bu demektir ki, kapı, yukarıda verilen diğer örneklerde olduğu gibi, altıgenle tanımlanan (oluşturulan) iç mekânın dışında ve fakat dikey bir kapı direğinin kör kubbenin köşe duvarı desteklerinden biri olarak kullanılabileceği şekilde duruyordu.

Harezm'deki Teşik Kala (M.S. 5. yüzyıl) yüksek bir yapay platform üzerinde yükselmekte olup dışarıda dört tarafında, "gofren" denilen kalın ve bodur yarım sütunlarla donatılmıştır. Girişin sağında yer alan ve kabul

salonu olarak kullanıldığı kuşkusuz olan tören mekânının uzunluğu 5 m.'den biraz daha fazla olup bir "taht nişi" ile süslenmiştir (Resim 12 G, plan fragmanı).[28]

Harezm'de yer alan ve İslâmiyet öncesi döneme ait üç yapı daha bizim için önemlidir. Birincisi Ayas Kala yerleşmesindeki 3 no.lu evdir (Resim 12 A). Oturma amaçlı bu kalede 1:0,866 oranlı iki oda vardı. Her ikisi de büyük olan bu odaların boyutları farklı olmakla birlikte oranları bakımından birbiriyle bağlantılıdır: Bir odanın uzunluğu ile diğerinin genişliği 6,3 m. uzunluklu aynı doğru çizgisini gösterir. Aynı odaların tüm kapılarının –bir tanesi dışında– en alt altıgenlerin sınırları dışında ve en az baskı ile karşı karşıya oldukları yerde olmaları da ilginçtir. Bu ve diğer yapı M.S. 1. yüzyıla tarihlenmektedir.[29]

İkinci yapı Çanbaskala yerleşmesinde bulunmaktadır (Resim 12 C). Burada daha küçük olan iki odanın oranları 1:0,866'dır. İki odadan daha büyük olanı görünüşe göre oturma odası idi. 3 m. uzunluğundaki ikinci oda yapının girişinde nöbet yeri olarak kullanılıyordu. Burada da oturma odasının girişi, dörtgen içine yerleştirilmiş altıgenin dışında ve kapının bir köşesi ile altıgenin örtüşeceği şekilde durmaktadır. Kapı açıklığı dikdörtgen odanın uzun kenarının, odanın köşesi ile dörtgene yerleştirilmiş altıgenin en yakın köşesi arasında bulunan parçası ile örtüşür. Kasetli altıgen tonoz hipotezi olmadan bu örtüşme (buna benzer diğer kapı örnekleri de) açıklanamaz.[30]

Üçüncü yapı olan, Ayas Kala 2 yakınındaki M.S. 6. yüzyıla tarihlenen "a" çiftlik evi en ilginç ve de esrarengiz olanıdır (Resim 12 B, plan fragmanı).[31] Burada merkezi yeri büyük bir kabul salonu alır. Salonun kuzey tarafına, yanları açık ve derince bir "taht eyvanı" eklenmiştir. Çiftliğin sahibi ve efendisi bir zamanlar bu eyvanda farklı bir yükseklikte oturuyordu. Orta ve Yakındoğu mimarlığında çok yaygın olan "avlu-eyvan sistemine" ait bir örnek karşımızdadır. Adı geçen sistem, avlu (veya bizim örneğimizde salon) ve avlu ekseni kenarında yer alan, avlu ya da salona bakan tarafı açık ve çoğu kez yüksek bir taht-eyvan ile tanımlanmaktadır. "a" çiftlik evinin merkezî salonunun ölçüleri 11,5 x 10 m. olup 1:0,866 oranına tam tamına uyar. Kazılarda anlaşıldığına göre, salon girişinin bir tarafı eyvan-salonun ekseni kenarında durmakta ve altıgenin bir köşesiyle örtüşmektedir. Aslında yalnız salonun boyutları kuşkuya yol açar: 11,5 x 10 m. ölçülerine göre tüm kirişli tonozun yüklendiği en alttaki altıgen halkanın kirişleri hemen hemen 6 m. uzunluğunda olmalıydı. Ancak kirişlerin yeterli kalınlıkta olması durumunda böyle bir uzunluğa –sınıra yaklaşmış olmasına rağmen– ulaşılması mümkündü.

Erken Ortaçağ'a, –M.S. 5. - 6. yüzyıllar–, tarihlenen ve 1:0,866 oranını gösteren bir salon Güney Tacikistan'daki Kafir Kala'da bulunur. Konumuz olan salon (Resim 12 D) Barak-tam'daki ile aynı ölçülere sahip olup iki girişlidir. Girişlerin biri, dikdörtgenin içine yerleştirilen altıgenin dışında, diğeri ise (kubbeli yuvarlak mekâna açılır) altıgenin içinde yer alır, ancak burada da kapı açıklığının bir köşesi altıgenin bir köşesi ile örtüşür.[32]

Şahristan'da, Urtakurgan Sarayı'ndan başka Hilhucra adını taşıyan daha büyük ve aynı zamanda daha eski bir başka saray daha yer almaktadır. Sarayın birinci katında yaklaşık 13 x 11 m. büyüklüğünde geniş bir kabul salonu bulunur. Dört ahşap sütun geniş salonu her iki yönde üç nefe bölmekte idi (Resim 12 F). Sütunlarla oluşturulan merkezî dikdörtgen 1:0,866 oranına ve 4,33 x 3,75 m. ölçülerine sahiptir. Bu örnekte bunun sonucu olarak salonun tüm dam örtüsü değil de yalnız, ışık menfezi olan orta kısmı, altıgen formlu kiriş-kasetli tonoz görünümü taşıyordu. Tonoz da duvarlar üzerine değil sütunlara dayanıyordu. Böyle bir konstrüksiyona normal, yani kare ve köşeli kasetli tonozun alışılagelmiş olduğu yörelerde sıklıkla karşılaşılır.[33] "Rusan" tipinde, sütunlarla taşınan kasetli altıgen bir tonozun Urtakurgan'daki kabul salonu durumundaki ana salonu süslediği savunulabilir. Girişin sağında duran bu büyük salonda (Krş. Resim 13 E) dört ahşap sütuna ait izler bulunmuştur. 5,37 x 4,65 ölçüleriyle yine 1:0,866 oranını gösteren bir dörtgen oluşturmakta idi bu ahşap sütunlar. Ancak Hilhucra'dan farklı olarak kasetli tonoz salonun yalnızca 1/9'luk kısmını örtmüyor, salonun önemli bir bölümünü kaplayıp salonun üzerinde etkili ve belki de zengin bezemeli basamaklı piramidiyle heybetli bir şekilde yükseliyordu.[34]

Urtakurgan'ın girişinin solunda, içinde sütun ya da filayağı bulunmayan büyük bir oda (7,35 x 8,5 m) yer alır. Bu nedenle başlangıçta bu mekânı, duvarlarında görülen resim izlerinin görüşümüzü doğrulamadığını anladığımız halde, avlu olarak düşündük. Bu çelişki mekânın oranını analiz yoluyla ortadan kaldırıldı: İyi bilinen 1:0,866 oranı söz konusuydu yine. Böylece burada da –bir yapıda üçüncü kez olmak üzere– "rusan" tipi kasetli ve altıgen formlu bir tonozun varlığı düşünülebilir (Resim 13 E).

Şahristan'ın en ilginç yapısı, yalnızca görkemli kabuller, şölenler ve benzeri için inşa edilmiş bir yapı olan "küçük saray"dır. Kent suruna yaslanan saray, büyük bir avlunun yanında yükselen basamaklı üç sıradan oluşuyordu. Alt sıra bir vestibül ile birbirleriyle bağlantılı üç yemek salonunu çevreliyordu (salonlardan birisi dışarıya doğru açıktı ve böylece "eyvan" görünümü veriyordu). Orta sırada küçük hizmet mekânları ile

bir koridor vardı. Üst sıranın merkezini, geniş bir kemerle avluya doğru açılan tören locası oluşturmakta idi. Sıralar, içeriden rampalarla birbirine bağlanıyordu.

Bu sıradışı yapı, mekân oranlarına göre değerlendirilecek olursa, "rusan" tipi kasetli altıgen tonoz burada dört kez kullanılmıştı:

1. 5,4 x 4,68 m. ölçülerine sahip "eyvan-salon"da: Eyvan, uzun ekseni kenarında dışarıya açıktır; bu nedenle bu tarafta en alttaki taşıyıcı kirişi bir veya iki sütunun desteklediği kabul edilebilir.
2. Büyük salonun ortasındaki dört sütunun arasında kalan yer: Urtakurgan'daki büyük salon örneğinden tanıdığımız bu teknik burada daha küçük ölçülerle karakterize olur – 3,45 x 3 m.
3. Üçüncü sırada, locanın yanındaki oda: Dikdörtgen biçimli büyük bir penceresi olan oda başlangıçta ikinci sıraya ait bir eleman iken zemini yüksetilmiş ve buradan locaya giden bir kapı açılmıştır. Odanın uzunluğu 4,17 m. ve genişliği 3,61 m. olup (başlangıçtaki) giriş kapısı tanıdığımız tarzda düzenlenmiştir: Altıgen ile bu altıgeni sınırlayan dikdörtgen arasındaki ara mekânda, bu mekânın köşedeki uzun tarafında.

Son olarak, avluya dönük olan ve bu bakımdan taht eyvanı rolündeki üst locanın da "rusan" tipinde kasetli altıgen tonozla örtülü bulunduğu düşünülebilir. Ancak ölçüleri (5,25 x 4,2 m.) 1:0,866 oranındaki dikdörtgene tam olarak uymamaktadır, mekân ince uzun bir şekil gösterir. Çizimden anlaşılabileceği gibi, mekân içine yerleştirilmiş altıgen, üç kenarıyla mekânın ölçüleriyle ve dördüncü kenarıyla da locanın geniş açıklığı ile örtüşür. Loca penceresinin genişliğinin, altıgeninin bir kenarının genişliğine eşit olduğu anlaşılmıştır. Pencerenin iç köşeleri altıgenin karşılık köşeleri ile örtüşmekte ve pencere tablası da buralarda altıgenin büyüklüğüne uymaktadır. Kazılarda, loca penceresinin köşelerinde duran ahşap payanda kalıntıları ele geçmiştir. Payandaların duruşu altıgenin köşeleriyle örtüşür. Bunların en alt altıgen kiriş kemerinin köşe destekleri olduğu kabul edilebilir. Loca ortaya çıkarılırken burada, çapraz geçme yerleri bulunan, yanmış çok sayıda ahşap kiriş bulunmuş olması dikkat çekicidir. Kiriş kenarlarına 60°'lik açıyla yerleştirilmiş bu geçmelere o zaman kimse fazla önem vermemişti.

Semerkand'ın 60 km doğusundaki Serafşan vadisinde Pencikent antik kentine ait kalıntılar yer alır. Kazısı birkaç on yıl boyunca sürdürülmüş bu Sogd kenti 5. - 8. yüzyıllar arasında yaşamış ve Arap istilası sonucu tahrip edilmişti.

Pencikent'in yoğun bir yerleşme gösteren mahallelerinde bizi ilgilendiren oranlarda –yani "rusan" tipi kasetli altıgen tonozla örtülü olabilecek– mekânlara rastlanır. Aşağıda bunlardan birkaçı tanımlanacaktır.

6. dörtlükteki ("obje") 41 no.lu kabul salonu (Resim 12 E):

7,6 x 6,58 m. büyüklüğündeki bu mekân ölçüleri bakımından Baraktam Sarayı ve Tacikistan'daki Kafir Kala'daki salonlarla büyük benzerlik gösterir, ancak yayınlara göre[35] değerlendirilecek olursa burada dört sütuna ait kalıntılar günümüze ulaşmıştır. Açıktır ki birden fazla çözüm imkânı bulunabilir. Salonun 1:0,866 oranı mutlaka tavan konstrüksiyonu ile ilgili olmak zorunda değildir ve planın zeminde tesbiti tekniğiyle (yukarıya bakınız) bağlantılı olabilir. Sütunlar, duvarlara oturan kasetli altıgen tonozun tahrip olmasından sonra ortaya çıkmış olabilir. Sonunda kasetli tonoz doğrudan sütunlar üzerine yerleştirilmişti. Çizim bu son iki olasılığı göstermektedir.

Sosyal kompleks (obje 9)[36] (Resim 13 B):

Bu mekân grubu büyük bir oda, odanın uzun ekseni kenarına konumlanmış, "sufe" denilen geniş sekileri bulunan, derin ve tonozlu bir eyvan ile ana mekâna yine bu mekânın uzun ekseni üzerine koyulmuş bir kapıyla bağlanan ve eyvanın karşısında enine duran ince-uzun bir odadan oluşur. Ana mekân 6,46 x 5,6 m. ölçülerinde olup tam olarak 1:0,866 oranındaki dikdörtgeni vermektedir. Bu mekânın girişi köşede, yine dörtgenin bir köşesi ile dörtgenin içine koyulmuş altıgenin bir köşesi arasında bulunur. Giriş bu konumuyla Canbas Kala evindeki ve Şahristan'daki "Küçük Saray" odasındaki girişe benzer. Öyle anlaşılıyor ki burada da kasetli tonozun en alttaki dayanaklarından biri kapı direği olarak kullanılıyordu.

3 no.lu dörtlükteki –ya da objedeki– küçük bir giriş galerisi, galerinin konstrüksiyonunu ve ölçülerini gerçeğe hemen hemen yakın olarak saptamaya olanak verdi (Resim 13 C). Cephesinde iki sütuna sahip bir loca olan bu yapıda, sütunlar arasındaki mesafe 2,45 m., yanlardaki mesafe ise 1,7 m.'dir. Locanın, sütunların oluşturduğu eksenden duvara kadar olan derinliği 2,75 m. idi. O halde tavanın orta bölümü eksenlere uyacak şekilde 2,7 x 2,34 m. ölçülerinde, bir başka deyişle 1:0,866 oranında olmalıydı. Galerinin rekonstrüksiyon denemesini yayınlayan W. Woroninin[37] tavanın ortadaki bölümünü sekizgen olarak göstermişti. Böyle olunca galeri düzgün altıgen formunu bozacaktı. Oysa düzgün bir altıgen, bu ölçüler içine ideal bir şekilde çizilebilir.

Yukarıdaki örneğimizde altıgen "rusan"ın minyatür örneği salt dekoratif öğe olarak kullanılmıştı. Bu özelliğiyle, "hauzak" denilen ve Orta As-

ya'nın daha sonraki dönemleri, İslam mimarlığı için karakteristik olacak küçük dekoratif ahşap kubbeleri öncelikli olarak kullanır.

Eski Pencikent'in merkezinde, araştırmacıların gerekçe göstermeden tapınak olarak tanımladığı kamusal nitelikli iki büyük yapı bulunmaktadır.[38] Her iki yapı da birçok tadilat geçirmiş olmasına rağmen özgün mimarî yapısını korumuştur: Tüm genişliğiyle dışarıya açık ve açık tarafında genişçe bir galeri ile (salonun kendisinden çok daha geniş olan) donatılmış büyük bir eyvan-salon. Galeri yanlardan masif filayaklar ile kapanır. Salonun arkasında, salona çapraz olarak konumlandırılmış ve salona bir kapı ile bağlanmış daha küçük bir mekân bulunur. Bağlantıyı sağlayan kapı her iki mekânın ekseni üzerindedir. Salonda, kapının yanında, nişler yapılmıştı ve nişlerin içinde bir zamanlar heykeller duruyordu. Bina 1'de salon ve arka oda yandan ve arkadan birkaç dar ve tonozlu oda ile çevrelenmişti. Bina 11'de ise görünüşe göre bu odaların yerine açık bir teras vardı. İki yapı da kapalı büyük avluların derinliğinde yer alıyordu.

Bina 1'deki araştırmalar, giriş galerisinin arka duvarının tüm uzunluğu boyunca kalınlaştırıldığını, bunun da salon ile yan odaların girişlerinin birkaç metre uzamasına neden olduğunu[39] göstermiştir. Oranların değiştirilmesine kadar salonun ölçüleri 8,05 x 6,98 m.; kenarların birbirine olan oranı da 1:0,866 idi. Salonda, bir zamanlar tavanı desteklemiş olan ahşap sütunlara ait dört taş kaidenin korunagelmiş olması görüntüyü bulanıklaştırır. Öte yandan aynı kaidelerin tesadüfi düzenlenişi –sütun kaideleri salonun merkezinde durmamaktadır– bunların başlangıçtan bu yana orada olmadıklarına işaret etmektedir.

Öte yandan salon planına yerleştirilmiş altıgen, köşelerinden ikisiyle kapıdan arka odaya geçerken yanda yer alan nişlerin birer kenarı ile örtüşmektedir, bu da rastlantıyla açıklanabilecek bir durum değildir (Resim 13 H). Altıgen "rusan"ın, eyvan tipinde yalnızca üç tarafı duvarla kapalı mekânı örttüğü diğer tüm örneklerde olduğu gibi burada da hiç olmazsa iki sütun, en azından 8 m. uzunluğundaki ön taşıyıcı kirişi destekliyor olmalıydı. Bu sütunlara en büyük altıgenin dış köşelerinin oturduğunu kabul ettiğimizde yanlış yapmış olmayız.

Buhara'nın yaklaşık 40 km. kadar kuzeyindeki Varahşa kenti 5. - 8. yüzyıllarda Buhara hükümdarlarının merkezi idi. Kentte bir sitadel, saray ve evler ortaya çıkarılmıştı.[40] Varahşa Sarayı, birçok tadilat geçirmiş karmaşık bir yapılar topluluğu görünümünde olup, araştırmacılar sarayın tarihi ve mimarisi ile ilgili tüm sorunları aydınlatamamıştır. Sarayın en ilginç mekânlarından birisi de, duvar resimlerinin görüldüğü "kızıl salon" idi. "Kızıl Salon"u araştıranlar ölçülerini saptamışlar (hemen hemen 8 m.

genişliğinde) ve salonda hiç sütun bulunmamasından yola çıkarak, salonun kasetli ahşap bir tonozla örtülü olduğu varsayımını ortaya taşmışlardı.[41] Bu varsayımda işaret edilen, Kafkasya'da ve Pamir bölgesinde günümüze ulaşan, alışılagelmiş kare ya da dikdörtgen tipte "rusan" idi.

Ne yazık ki, yapılan yayınlarda, kuzey duvarının korunmamış olması nedeniyle, "Kızıl Salon"a ait farklı ölçüler ve çizimler verilmiştir. Ancak tüm örneklerde, mekânın kare olmadığı ve bu nedenle de kare "rusan"ın var olamayacağı açıktır. Görülen rekonstrüksiyon denemesi (Resim 13 D) W. Nilsen'in verilerini esas almaktadır.[42] W. Nilsen, "Kızıl Salon"un kuzeye doğru açık olduğunu (burada iki filayak duvar yerini almıştır) ve 8,6 x 4,7 m. ölçülerine sahip olduğunu; bunun da 1:0,866 oranına uygun düştüğünü kabul eder. Ben, bu örneği çelişkili çıkış verilerinden dolayı yeterli bir kanıt saymıyorum.

Geç döneme, İslâm dönemine ait diğer örnekleri incelemeye geçilebilir. Bu örnekler, göreceli olarak azdır.

Tacikistan'ın kuzeydoğusundaki Horku dağ yerleşmesinde, 10. - 12. yüzyıl ahşap mimarisine ait ender bir anıt günümüze ulaşmıştır. Sonradan tuğla bir duvarla etrafı çevrilen bu küçük yapı Amir Hamza Hasti Pozho adını taşımakta olup, İslâm din adamına ait bir "mezar" olarak kabul edilmektedir. Mezar yapısı, 4,53 m. uzunluğunda ve 3,94 m. genişliğinde bir mekân olup kuzey ve doğu tarafında pişmemiş topraktan tuğlalara, güney ve doğuda ise duvarların yerine ahşap galerilere sahipti (Resim 13 F). Horku'daki "mazar"ın sütunları, Orta Asya'da başka hiçbir yerde rastlanmayan alışılagelmemiş bir form gösterir. Düz ve dik açılı fil ayaklardan çıkan yarım sütunlardır bunlar. Oymalarla bezeli bu desteklerin antik kökeni, bezemeye dönüşmüş Korint başlıklarının kolayca görülebildiği sütun başlığı formuyla gösterilmektedir. Sütunlu galerilerde, oyma Arapça yazıtlarla bezeli arşitrav kirişi yer alır. Duvarlarda tahtalarla oluşturulmuş friz olan kiriş yine karşımıza çıkacaktır. Arşitrav üzerinde sekiz adet oyma konsol bulunur (her bir tarafta iki tane olmak üzere).

Horku mezar yapısı ayrıntılı bir tanımlama gerektirir.[43] Ölçüleri 1:0,866 oranına uyar. Bu, yapıda bir zamanlar var olan "rusan" tipindeki altıgen tonozun da kanıtıdır. Plan şeması içine çizilen altıgenin köşeleri, karşılık gelen sütunlarla örtüşür. Ancak oyma konsollar bazı bakımlardan bu tespite uymaz: Kasetli tonoz türündeki örtü böyle konsolların varlığını zorunlu kılmaz. Bununla birlikte Horku'daki araştırmalarım, yapının farklı dönemlere ait (başlıcası 10. - 12. yüzyıllar) ve değişik kökenlerden gelen öğelerden oluşan mimarî bir karışım olduğunu göstermiştir.

Biçemdeki benzerliğe karşın Horku sütunları ve konsolları değişik yörelerden getirilmiştir. Bu nedenle konsolların varlığı (yalnız bu konsol-

lar galerinin görünümüyle hiçbir şekilde uygunluk göstermez), galerinin –daha doğrusu yarım galerinin– bir zamanlar kasetli altıgen bir tonozla örtülü bulunduğu tezi ile çelişmez.

Sayod kentinin (Güney Tacikistan) yakınındaki büyük ve gösterişli ev 9. - 10. yüzyıllara tarihlenmektedir. Alçı ile bezenmiş odalardan birisi 1:0,866 oranına sahip olup, uzunluğu 4.10 m. ve genişliği de 3,55 m.'dir (Resim 13 G). Burada bulunan kubbe nişi formundaki alçı parçaları, kasetli tonozun altıgen çerçevelerinin dekoratif olarak bezendiğine ve böylece asıl konstrüksiyonun gizlenmiş olduğuna işaret eder.[44]

Varahşa'nın batı kesiminde, hemen kent surunun bitişiğinde 10. yüzyıla tarihlenen birkaç ev kazılmıştır. Evler, sıradan zanaatkârların alçakgönüllü konutları olmaktadır.[45] Bununla birlikte bu konutlarda, saraylarda rastlandığı gibi, evin ortasında, odaya açılan derin "taht nişli" bir konuk odası bulunmaktadır. Bir örnekte nişli loca konuk odasının ekseni üzerinde, diğer bir örnekte ise yana kaymıştır. Son örnekte (Resim 14 A) konuk odasının ölçüleri 5,1 x 4,41 m. olup karşımıza yine tam olarak 1:0,866 oranı çıkar. Dört kapıdan üçü, dörtgen içine yerleştirilmiş altıgenin sınırının dışındaki köşelerde durur.

Orta Asya'nın kuzeyinde 12. yüzyılda ve 13. yüzyılın başlangıcında, Moğol istilasına yenik düşen Harzemşahlar Devleti yaşamıştı. Çok sayıdaki anıttan bizi ilgilendiren birkaç basit köy çiftliği olacaktır. Bu yapıların adları (numaraları) kazılma sıralarıyla ilgilidir.

Kavat Kala Vahası'ndaki 60 no.lu ev simetrik düzeninin açıklığı ile kendini gösterir[46] (Resim 14 B). Ev, küçük bir ön mekân ve uzunlamasına bir konuk odasının işgal ettiği orta kesim ile herbiri birbiriyle bağlantılı mekândan oluşan iki simetrik kanat içerir. İki kanatta, birbirlerinin tamamen aynısı olan kuzeydeki iki oda 3,4 x 2,94 m. ölçüleriyle 1:0,866 oranını gösterir.

Daryalık-kul yerleşmesindeki 21 no.lu ev[47] (Resim 14 C) kötü durumda günümüze ulaşmıştır. Resim, evin rekonstrüksiyon denemesini gösterir. Yine de, çizimin sağ alt köşesinde yer alan oturma odasının ölçüleri kuşkuya yer bırakmaz: 4,63 x 4,0 m. olan ölçüler böylece 1:0,866 oranındadırlar.

Yukarıda bir sıra örnekte gösterildiği gibi bu odanın, köşede duran tek kapısı odanın kendi köşesi ile oda içine yerleştirilmiş altıgenin en yakın köşesi arasındaki boşlukta açılmıştır.

Daryalık-kul yerleşmesindeki "büyük ev" aslında birbirleriyle bağlantılı küçük evlerden oluşan bir grup görüntüsü verir. Bunlardan bir tanesi (Resim 14 E bu evi bir başka kompleksle birlikte göstermektedir) iki odadan oluşmaktadır. Odalardan herbiri "rusan" tipinde kasetli altıgen to-

nozla örtülmüş olabilirdi. Büyük oda 3,7 x 3,2 m. ölçüsünde, küçüğü ise 3,2 x 2,77 m. idi. Karşımızda iki oda arasında oransal bir ilişki bulunması ilgi çekicidir.[48]

Daryalık-kul yerleşmesindeki 3 no.lu ev bir önceki evin yakınındadır. Ev; tek, ikili veya üçlü gruplar şeklinde düzenlenmiş on mekândan oluşmaktaydı[49] (Resim 14 F, plan fragmanı). 1:0,866 oranını gösteren iki ev başka oturma komplekslerine ait olup birbirleriyle bağlantılı değildirler. Bununla birlikte ölçüleri tamamen aynıdır: 3,25 x 2,9 m. Odalar, yine bunlarla bağlantılı olmayan kare planlı bir "köşe odasının" kenar uzantısı üzerinde bulunurlar. Ölçülerinin ortak olmalarına karşın kapıların konumuyla birbirinden farklılaşır: Bir odanın girişi genellikle olduğu gibi dikdörtgen içine yerleştirilen altıgenin çevresinin dışındaki köşeye koyulmuştur. Diğer odanın girişi ise duvarların birisinin ortasında yer alır ve altıgenin bir köşesiyle örtüşür – şimdiye kadar karşımıza ender olarak çıkmakla birlikte, ağır kasetli tonozun kapının üst eşiğine dayandığını gösterir. Tonozun köşesi doğrudan bir destek kiriş üzerinde duruyordu, ancak böyle bir teknik –ender olarak ortaya çıktığı için– gelecek vaad etmeyecekti.

Kavat Kala Vahası'ndaki 43 no.lu ev, merkezinde uzunca bir fuaye ile kuzey tarafında giriş vestibülü bulunan dikdörtgen planlı bir yapıydı.[50] Fuaye oturma mekânları ve kilerlerle çevrilmişti. Mekânlardan ikisi bizim için önemlidir (Resim 14 D, plan fragmanı). Bir tanesi, eksen üzerindeki girişlerle ortadan kesilmiş olmasına rağmen oturma amaçlıdır. Daha iyi yalıtılmış olan ikincisi depo olarak kullanılmıştı. Her iki mekânın ölçüleri de 4,15 x 3,59/3,60 m. olup 1:0,866 oranını verir. İki mekân da aynı doğrultuya –uzun eksenleri doğu-batı yönünde olmak üzere– sahiptir.

Böylece 1:0,866 oranındaki ölçülere sahip ve benim Orta Asya Antikçağ ve Ortaçağ mimarlık anıtları arasında gerek yayınlar içinde ve gerekse yerinde yaptığım araştırmalarla bulmayı başardığım mekânların dökümü sona ermektedir. Aslında bu türde çok daha fazla mekânın bulunduğunu düşünmekteyim. Aynı şekilde adı geçen oranın, yukarıdaki mekânların bir zamanlar kiriş-kasetli tonoz, daha doğrusu altıgen formlu kubbeyle –söz konusu kubbe formu 13. - 15. yüzyılların yapı uygulamalarında tamamen kaybolmuştur– örtülmüş bulunduğunun işareti olarak yorumluyorum. Bu kayboluş Moğol istilası ve bu istilanın neden olduğu yapım tekniklerinin ve alışkanlıklarının yitimi ile ilişkilendirilebilir. Öte yandan, yapı ustalarından, "rusan" tipinin normal tonozları olan dörtgen ve sekizgen tonozlarının yapımına göre daha fazla beceri ve özen isteyen kasetli altıgen tonoz yapımının göreceli olarak zor oluşunun da rolü olabilir. Beğeni değişikliğinin bir ifadesi olmak üzere bu tekniğin kaybol-

muş olması da göz ardı edilmemelidir. "Rusan" tipindeki son altıgen tonozların kentsel yapılarda değil de, daha sade taşra ve köy konutlarında görülüyor olması rastlantı değildir. Bu dönemde Orta Asya'nın vadi yörelerinde, ister dörtgen ister sekizgen olsun, kirişli tonozun yok olma sürecinin başlaması da yine rastlantı değildir.[51] Böylece bir zamanlar yaygın olarak kullanıldığı anlaşılan antik bir yapı formu neredeyse kalıntı bırakmadan yok olmuştur. Kasetli altıgen tonozun uzak bir hâtırasının 15. - 17. yüzyıllarda (ve daha sonra) inşa edilen medrese, cami ve mezar tonozlarını taçlandıran ışık silindirlerinde korunageldiği savunulabilir. Açıklaması yapılamayan bir geleneğe dayalı olarak aşağıya doğru açık olan bu "fenerler" genellikle altıgen formda ortaya çıkarlar.

Almanca'dan çeviren: Ümit Öztürk

Notlar:

1) N. N. Negmatov, U. P. Pulatov, S. G. Chmelnizkij, *Urtakurgan i Tirmizaktepa,* Dusanbe 1973.
2) M. Ilina, *Drevnejsie tipy zilisc Zakavkaz'ja,* Moskva 1946; E. Diez, *Die Kunst der islamischen Völker,* Berlin 1915, s. 57; A. Stein, *Ruins of Desert Cathay,* London 1912; A. von Le Coq, *Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittel Asiens,* Berlin 1925, Fig. 293-244.
3) O. Ch. Chalpachcjan, *Grazdanskoe zodcestvo Armenii,* Moskva 1971, s. 57-63; V. L. Voronina, "Zilisce Vanca i Jazguleme", *in: Architektura respublik Srednej Azii,* Moskva 1951, s. 258 ff.
4) Ksenofont, "Anabasis", *in: Vestnik drevnej istorii,* 1947, Nr. 2 s. 304.
5) Vitruvij, *Desjat' knig ob architekture,* kn. 2, gl. I.4, Moskva 1936.
6) Oleg Grabar, *Die Entstehung der Islamischen Kunst,* Köln 1977, res. 59.
7) a.g.y., res. 34.
8) K. Otto-Dorn, *Kunst des Islam,* 1964, res. XV.
9) *Vseobscaja istorija architektury,* t. 8, Moskva 1969, s. 150, res. 4; Oleg Grabar, a.g.y., res. 49.
10) *Vseobscaja istorija architektury,* t. 8, s. 226, res. 6.
11) K. Otto-Dorn, *Die Kunst des Islam,* 1980, res. XX.
12) a.g.y., res. XXX.
13) G. A. Pugacenkova, *Puti razvitija architektury juznogo Turkmenistana pory rabovladenija i feodalizma,* Moskva 1958, s. 223.
14) a.g.y., s. 264.
15) a.g.y., s. 156 ve s. 212.
16) *Vseobscaja istorija architektury,* t. 8, s. 315, res. 9.
17) a.g.y., s. 311, res. 5.
18) *Materialy i issledovanija po istorii i restavracii architekturnych pamjatnikov Uzbekistana,* Taşkent 1967, s. 96.

19) G. A. Pugacenkova, "Neizvestnye architekturny pamjatniki gornych rajonov Uzbekistana", *in: Iskusstvo zodcich Uzbekistana,* III, Taşkent 1965, s. 68, res. I.

20) V. L. Voronina, *Konstrukcija i chudozes tuennyj obraz v architekture Vostaka,* Moskva, 1970, s. 155, Fn. 2 : "Urtakurgan Sarayı'nın (Kuzey Tacikistan) bir mekânının kasetli altıgen kiriş konstrüksiyonu türündeki örtü rekonstrüksiyonu tartışmalıdır."

21) *Drevnjaja Baktrija,* Moskva 1976, s. 152, res. 91.

22) G. A. Pugacenkova, *Iskusstuo Baktiii epochi kusan,* Moskova, 1979, s. 60, res. 67. Resimde verilen ölçek doğru değildir.

23) *Drevnjaja Baktrija,* s. 154, res. 92.

24) B. Litvinskij, C. Muchitdinov, "Anticnoe gorodisce Saksanochur (juznyj Tadzikistan)", *in: Sovetskaja archeologija* 1969, Nr. 2.

25) G. A. Pugacenkova, *Chalcajöan,* Taşkent 1966, s. 46, res. 23.

26) B. Ja. Staviskij, *Iskasstvo Srednej Azii. Drevnij period,* Moskva 1974, s. 129, res. 99.

27) S. P. Tolstov, *Po drevnim del'tam Oksa i Jaksarta,* Moskva 1962, s. 240, res. 151.

28) W. A. Nilsen, *Stanovlenie feodal'noj architektury Srednej Azii (V. - VIII. vv.), Taşkent* 1966, s. 127, res. 44.

29) E. E. Nerazik, *Sel'skoe zilisce v Chorezme (I. - XIV. vv.),* Moskva 1976, s. 45, res. 21.

30) a.g.y., s. 25, res. 8.

31) a.g.y., s. 61, res. 31.

32) *Archeologiceskie raboty v Tadzikistane,* vyg. X. (1970), Moskva 1973, Tafel 20. "İnançsızların Kalesi" anlamına gelen "Kafir Kala", Orta Asya'da yaygın bir addır. İslâm öncesine ait efsanevî olaylarla ilgili olan yerler bu şekilde adlandırılıyordu.

33) U. P. Pulatov, *Cil'chudzra,* Dusanbe 1975, res. 9. Yazar, kitabın konusu olan anıttaki kazılara yoğun bir şekilde katılmadığından, kitabında hatalar yapmıştır; s. 9'daki plan da yanlıştır: Salonun batı tarafında, yazarın salona ait bir duvar olarak düşündüğü duvar parçası aslında yükseltilmiş yer demek olan "sufe"nın kalıntısından başka bir şey değildir. Bu "sufe" doğu ve batı tarafı boyunca uzanıyordu.

34) N. N. Negmatov, U. P. Pulatov, S. G. Chmelnizkij, a.g.y.; N. N. Negmatov, S. G. Chmelnizkij, *Srednevekovoj Sachristan.*

35) B. Ja. Staviskij, "Raskopki kvartala zilisc znati v jugo-vostocnoj casti Pendzikentskogo gorodisca". *Trudy Tadzikskoj archeologiceskoj ekspedicii,* t. IV, Moskva/Leningrad 1964, s. 160, res. 26.

36) V. L. Voronina, "Architektura drevnego Pendzikenta". *Trudy Tadzikskoj archeologiceskoj ekspedicii,* t. IV, s. 157, res. 5.

37) a.g.y., s. 83, res. 26.

38) S. G. Chmelnizkij, "Obscestvennye zdanija v drevnev Pendzikente", *in: Pamjatniki kul'tury. Novye* otkrytija, Moskva 1977, s. 407-416.

39) *Zivopis' drevnego Pendzikenta,* Moskva 1954, Tafel II.

40) V. A. Siskin, *Varachsa,* Moskva 1963.

41) a.g.y., s. 58 vd.

42) W. A. Nilsen, a.g.y., s. 62, res. 20.

43) Horku (Çorku)'daki "mezar" gerçek bir sanat şaheseri olmasına rağmen başlı başına hiçbir yayında gerektiği gibi değerlendirilmemiştir. Böyle bir yayının öncüsü olabilecek yayınlarda hem içerik ve hem de çizim bakımından birçok yanlışlık bulunmakta ve anıtla ilgili yeterli bir fikir verilmemektedirl (M. Ruziev, "Reznove derevo chanuki Chazret-i Bobo", in: *Iskusstvo* 1965, Nr. 12; V. L. Voronina, "Reznoe derevo Corku",

in: *Architekturnoe nasledstvo,* 1967, nr. 16; aynı yazar, *Konstrukcija i chudozestuennyj obraz v architekture vostoka,* s. 13-18; A. Muchtarov, *Rez'ba po derevu v doline Zeravsana,* Moskva, 1966.

44) Sayod yerleşmesindeki kazılara Arkeolog E. Gulyamova başkanlık etmiştir. Kendisinin anıtla ilgili bir yayını hazırlık aşamasındadır.

45) V. A. Siskin, a.g.y., s. 100, res. 48.

46) E. E. Nerazik, a.g.y., s. 74, res. 39.

47) a.g.y., s. 97, res. 53.

48) a.g.y., s. 98, res. 54.

49) a.g.y., s. 101, res. 56.

50) a.g.y., s. 79, res. 42.

51) Orta Asya'da kirişli tonozun, daha doğrusu kirişli kubbenin, kabul edildiğinden daha yaygın bir uygulama olduğunu düşünen bilim adamları: V. A. Siskin, a.g.y., s. 59; W. A. Nilsen, a.g.y., s. 54.

Ortaçağ Türk Mimarlığı Çerçevesinde, Anadolu Selçuklu Mescitlerinin Kubbeye Geçiş Alanı Üzerine İnceleme*

Tarkan Okçuoğlu
İstanbul Üniversitesi

Anadolu Selçuklu mescitleri genel olarak kare bir altyapı ile, bunun üzerine oturan kubbeden meydana gelen yalın bir tasarıma dayanmaktadır. Kare ve daire olarak iki farklı geometrik biçimin birbirine eklemlenmesi, aşılması gereken teknik bir sorun olarak ortaya çıkar. Selçuklu mimarları küçük ölçekli ve sade görünümlü mescitlerde, kubbeye geçiş öğeleri aracılığıyla mekân mimarlığını değerlendirip zenginleştirmeyi başararak bu sorunu çözmüş görünüyor. Bu çalışmada Anadolu Selçuklu mescitlerinde altyapıdan üstyapıya geçiş sorunu yapısal ve görsel açıdan incelenip değerlendirilmeye çalışılmıştır.

XIII. yüzyılda inşa edilen mescitlerde geçiş alanları için üretilen çözümleri daha iyi anlamak ve açıklamak için, geçiş öğelerinin tarihsel gelişimini ve statik özelliklerini genel olarak ele almak yararlı olacaktır.

Geçiş Öğelerinin Tanımı ve Tarihsel Gelişimi

Tromp

Tromp, kubbenin yükünü duvarlara veya kemerlere aktaran üç boyutlu bir yapı öğesi olarak tanımlanabilir. Tromplar içbükey kuruluşları ile, üst basıncı bütün bir yüzeye yayarak, aktarımı birbirine bitişik kuvvet

* Bu çalışma, İ.Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda yapılmış "Anadolu Selçuklu mescitlerinde kubbeye geçiş alanının değerlendirilmesi" adlı yüksek lisans tezinin özeti niteliğindedir.

eğrileri ile duvarlara ulaştırırlar (Resim 15). Biçim olarak genellikle bir kemerin veya iç içe bir kemer dizisinin konturları ile çerçevelenmiş görünümde olan bu geçiş öğesi, Türk mimarlığında yapı ve bezeme açısından değişik biçimlerde ortaya çıkar. Sade tromp, iki duvarın birleşme bölgesinde, bir koninin veya bir kürenin parçası olarak belirmektedir. Pandantifin yapım ilkelerine aykırı olarak, tromp genellikle kubbeyi destekleyen kasnağın içine yerleştirilmiştir. Bazı örneklerde ise, trompun kendisi kubbe kuruluşunun bir parçası durumundadır. Türk mimarlığında çok çeşitli biçimlerde görülen tromp, taşıyıcı bir mimari öğe olmanın yanında, derin kuruluşu, yarattığı ışık-gölge etkisi ile süsleyici bir öğe olarak da belirmektedir. Örneğin Gazneliler'in Sengbest Arslan Cazip Türbesi'nde (1028/ H. 419) kullanılan köşe kemerlerinin içi, taşıyıcı bir işlev gözetmeden, mekânın zengin tuğla işçiliğine katkıda bulunacak dekoratif bir unsur olarak kullanılmıştır.

Tromp, doğuda, İran ve Türkistan'da ortaya çıkmış bir mimari öğedir. En erken örneklerine yaklaşık olarak M.S. I. yüzyıla tarihlenen, Türkmenistan'daki Part başkenti Nissa'da yapılan kazılarda rastlanmıştır. Araştırmacılar trompun, daha sonraki gelişmelere prototip oluşturduğu ilk örneklerin İran'da, Sasani yapılarında ortaya konduğunda uzlaşırlar: Firuzabad Sarayı (III. yüzılın başlan) ve Servistan Sarayı'nda (V. yüzyıl) birbirlerinden farklı tekniklerle yapılan iki uygulama, kubbeye geçiş probleminde trompun kullanımı adına önemli adımlardır. Tromp, Sasani mimarlığından sonra İran ve Orta Asya'da gelişmesini sürdürmüştür. X. yüzyılda Oğuzlar'ın Baba Ata şehri kalesinde, VI.-VII. yüzyıllara tarihlenen bir yapıda tromplu kubbeli mekânların bulunduğu bilinmektedir.[1] Karahanlı mimarlığında 978 yılına tarihlenen Tim Arap Ata Türbesi'nde görülen tromp uygulaması önceki örneklere göre daha gelişmiş bir konstrüksiyon göstermektedir. Burada, yüzeysel trompların iki yanına yerleştirilen, konsol görünümündeki çeyrek küre biçiminde çıkıntılar, trompların sekizgene dönüştürdüğü altyapıyı daha da yuvarlaklaştırarak kubbeye geçişi kolaylaştırmaktadır. Bu çok önemli gelişme daha sonra İran'da Büyük Selçuklular tarafından ele alınmıştır: İsfahan Mescidi Cuma'sında 1080 yılında Melikşah tarafından inşa ettirilen kubbede, Tim Arap Ata Türbesi'nin tromp sisteminin daha anıtsal ölçülerde değerlendirildiği görülmektedir. Yukarıdaki örneklerde görülen, kare altyapıyı yuvarlak üstyapıya eklemlerken, ilk aşamada tromplar aracılığıyla sekizgene dönüştürme, ikinci aşamada trompların iki yanına yerleştirilen trompçuklarla kubbenin dairesel kesitine daha yakın bir çokgen elde etme geleneği, Anadolu'ya yerleşen ilk Türk devletleri ve Anadolu Selçukluları tarafından da sürdürülmüştür.

Çalışmamızda, yukarıda açıkladığımız tromp sistemine üçlü tromp kuruluşu terimi önerilerek, bu kuruluşun "tromp"un bir çeşitlemesi olarak farklı ve kendine özgü bir geçiş yöntemi olduğu vurgulanmaya çalışılmıştır. Anadolu'da bu uygulamanın ilk örnekleri, Artuklular tarafından inşa edilen Silvan Ulu Camii (1157/H. 552) ve Kızıltepe Ulu Camii'nde (1204/H. 601) görülür. Aynı zamanlarda Anadolu'da hüküm süren Danişmentliler'in inşa ettiği Tokat Yağıbasan Medresesi (1151-52/H. 546) ve Niksar Yağıbasan Medresesi'nde de benzer çözümler kullanılmıştır.

Üçgenler Kuşağı

Biz burada, üçgene dayalı geçişleri, dış görünüşlerini dikkate alarak, "üçgenler kuşağı" ve "üçgen yüzeyli yelpaze geçişler" olarak adlandırıyoruz. Üçgenler kuşağı, sivri tarafları köşeye gelecek biçimde duvarların birleştiği yerlerden başlayarak eksenlere doğru simetrik olarak açılan üçgen yüzeylerden meydana gelir. Üçgen yüzeyler bir yandan kubbeden gelen yükleri duvarlara aktarırken, bir yandan da aralarında kurulan, itme kuvvetlerinin dengesine bağlı ilişki ile yukarıdan gelen yükü hafifletirler, sağlam bir geçiş alanı yaratırlar (Resim 16, 17). Geçişler, duvarlar ve kubbe arasına, bazı örneklerde kasnak içine, bazı örneklerde de kasnağın hemen altına yerleştirilmiştir. Üçgen yüzeyli yelpaze geçişler, üçgenlerin sivri uçlarının aşağıya gelecek biçimde üçlü, dörtlü veya beşli gruplar halinde bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Konya Karatay Medresesi (Resim 18) (1251/H. 649), Konya İnce Minareli Medrese (1265/H. 664), Sivas Buruciye Medresesi (1271/H. 670), Afyon Çay Medresesi (1278/H. 677) üçgen yüzeyli yelpaze geçişlerin kullanıldığı önemli örneklerdir. Bu düzenleme, Anadolu Selçuklu mescitleri içinde ise yalnızca Sivas Buruciye Medresesi'nin mescit bölümünde bulunur. Üçgenler kuşağına kaynak oluşturan ilk örnekler Orta Asya Türk sanatı çevresinde görülmektedir. Grünwedel, Komul dolaylarında İli-Köl'de Uygur Türkleri'ne ait Budist tapınaklarını incelemiş, burada bulunan kubbeli mekânların birinde, kubbeye geçişte kullanılan üçgen yüzeye dikkat çekmiştir. Burada, köşeye oturtulan ve tabanı köşeyi yumuşatarak, kubbeye geçişi sağlayan tek bir üçgen görülmektedir.[2] Üçgenler kuşağı, Türkler'in Uygur tapınaklarından beri tanıdıkları, ancak Anadolu Selçukluları eli ile özgün biçimini bulan bir geçiş öğesi olarak değerlendirilmelidir. Söz konusu geçiş öğeleri dekoratif yönleri ile önem taşırlar. Süslemeye elverişli düz ve geniş yüzeyleri, mozaik çini ve tuğla süslemeyle bezenmiş, böylece kare altyapıdan kubbe yuvarlağına geçiş yapısal olarak sağlanırken,

görsel geçiş üst düzeye ulaştırılmıştır. Kuvvetli bir ışık-gölge etkisi veren üçgenler kuşağı, keskin geometrik ifadesi ile, sade geometrik şemalardan yola çıkarak en girift süslemeleri ortaya koyabilen Anadolu Selçuklularının gelişmiş dekoratif anlayışının bir ürünü sayılabilir.

Sanat tarihi yayınlarında, geçiş öğeleri üzerine bir terminoloji kargaşası görülür. Özellikle üçgen biçimine dayanan geçişler, pek çok farklı isimle anılmaktadır. Söz konusu geçiş öğesi, sıklıkla pandantif ile karıştırılmıştır. Oysa, içbükey bir kuruluş gösteren pandantif ile düz bir yüzeyden gelişen üçgenler kuşağı farklı bir gelişim göstermektedir. Batılı araştırmacıların konu üzerine araştırmalarını incelediğimizde kullanılan terimleri şöyle sıralayabiliriz: M. Rumpler, "pyramide angulaire, E. la Roche, "Türkisches Drieck", J. Rosintal, "grand triangle soutenant", D. Jones-G. Michell, "Turkish pendentive", R. J. Mainstone, "pendentive". Afife Batur ise, yukarıdaki terimleri değerlendirerek "düzlem üçgen" terimini önermiştir.[3]

Pandantif

Pandantif, kubbenin veya kasnağın tabanından aldığı yükü, düşey eğrilerle duvarlara iletir. Yukarıdan aşağıya aktarılan düşey yüklerin yanı sıra, kubbe veya kasnak ile altyapının bağlantı noktasındaki dairesel tabanın etrafında yatay olarak gelişen ve birbirini dengeleyen kuvvetler de söz konusudur[4] (Resim 19). Tromptan farklı olarak, pandantif kasnağın içinde yer almamaktadır. Söz konusu geçiş öğesinin geometrik tasarımı, kubbenin çapı ile aynı çaplı bir öğe veya kubbenin örttüğü karenin dışına çizilen daire çapında bir öğe biçiminde iki şekilde olabilmektedir[5]. İlk olarak Doğu Akdeniz'de kullanılan pandantif, I.-IV. yüzyıllarda Suriye'de gelişmesini sürdürmüş, Bizans mimarlığının asal öğelerinden biri olmuş ve Ortaçağ Anadolu Türk mimarlığında başarı ile kullanılmıştır. Pandantif, İran ve Orta Asya'da tercih edilmeyen bir geçiş öğesidir[6]. İran'da Büyük Selçuklular döneminde ana kubbelerde kullanılmamış, ikinci derecede önem taşıyan bölümlerde uygulama alanı bulmuştur. Örneğin İsfahan Mescidi Cuması'nda (1092/H. 485), Melikşah kubbesi (1080/H. 473) ve Terken Hatun kubbesi (1088/H. 481) tromplar üzerine otururken, revak bölümünde kullanılan daha küçük boyutlu kubbelerde trompun yanı sıra pandantiflere de yer verilmiştir. Pandantifin, Anadolu'daki ilk Türk devletleri tarafından kullanımı incelendiğinde, Danişmentliler'in pandantifi birçok yapıda tercih ettikleri görülür. Merkezi kubbesi ile Türk mimarlık tarihinde önemli bir yeri olan Tokat Garipler Camii'nin (XI. yüzyıl), 7,5

m. çapındaki kubbesine geçiş pandantifle sağlanmıştır[7]. Bu yapıda pandantifler, merkezi kubbenin oturduğu kare kesitli ayaklar üzerinde yükselir. Günümüze ancak yıkıntıları kalan, Niksar Yağıbasan Mescidi (1157/58 H. 552) adı ile bilinen, ancak Danişmentli Emiri Nizameddin Yağıbasan'ın türbesi olan yapıda, kubbeye yerden 2 m. yükseklikte başlayan pandantiflerle geçilmiştir. Pandantif Anadolu Selçuklu yapılarında, İran ve Orta Asya'ya oranla daha çok kullanılan bir geçiş öğesi olmuştur. Bu dönemde inşa edilen pandatifli yapılar arasında, Kayseri Ulu Camii (1205/H. 635), Amasya Burmalı Minare Camii (1237-38/H. 635) ve Amasya Gök Medrese Camii (1266/H. 665) sayılabilir.

Anadolu Beylikleri ve Osmanlı Mimarlığında Geçiş Öğeleri

XIV. yüzyılda, özellikle Anadolu Beylikler döneminin ilk yıllarında, kubbeye geçiş alanında Anadolu Selçukluları'nın ürettiği çözümlerin uygulanması sürdürülmüş, bunun yanında, gelişen Osmanlı Devleti ile karşılıklı etkileşim içinde yeni denemelere de girişilmiştir. Aydınoğulları Beyliği'nin en önemli yapılarından Selçuk İsa Bey Camii'nin (1374/H. 776) mihrap önü kubbesinin üçgen yüzeyli yelpazeli geçişleri, mozaik çini dolguları ile de Selçuklu geleneğini sürdürür. Balat İlyas Bey Camii'nin (1403/H. 806) üçgenler ve mukarnaslar ile hareketlenen trompları ise Menteşeoğulları'nın Osmanlı mimarlığının erken dönemleri ile güçlü bir etkileşim içinde olduğunu gösteriyor.

XIV. ve XV. yüzyıllarda Osmanlı mimarlığında, kare planlı altyapı üzerine dairesel bir üstyapı oturtma problemi, geleneksel geçiş öğelerinin her türlü formuyla ele alınıp araştırılmıştır[8]. Pandantif, tromp, üçgenler kuşağı ve bu öğelerin çeşitlemeleri, kuruluş döneminden itibaren ele alınmış, üçgenler kuşağı XV. yüzyılın ikinci yarısından sonra ikinci derecede önem taşıyan mekânlarda kullanılıp, daha sonra mimarlıkta bir bezeme öğesi olarak yerini alırken, pandantif ve trompun olanakları araştırılıp değerlendirilerek, XVI. yüzyılda, özellikle Mimar Sinan'ın katkıları ile merkezi mekân kuruluşunda çok önemli yenilikler ortaya konmuştur.

Anadolu Selçuklu mimarlığında diğer geçiş öğeleri kadar yaygın olmayan pandantif Osmanlı mimarlığının erken dönemlerinde de, özellikle cami erde yaygın bir kullanım göstermez. Daha çok, son cemaat yeri gibi ikinci derecede önem taşıyan yerlerin örtüsünde tercih edilen bir öğe durumundadır. Edirne Eski Camii (1414/H. 817), pandantifin doğrudan ibadet mekânında en erken kullanıldığı camilerden biridir. Burada, mih-

rap ekseninde üçgenler kuşağı ve tromp, yan sahınlarda pandantif kullanılmıştır. XV. yüzyılın sonlarına doğru, Fatih döneminden itibaren, pandantif birinci derecede önem taşıyan mekânlara girmiş (Üsküdar Rum Mehmed Paşa Camii (1471/H. 876)), XVI. yüzyılın başlarında da yaygın kullanımı başlamıştır (İstanbul Bayezid Camii (1505/H. 911)). Pandantif, XVI. yüzyıldan itibaren Osmanlı mimarlığında kubbeye geçiş öğeleri arasında ilk sırayı korumuş, bu mimarlığın simgesi haline gelen merkezi planlı camilerde ve diğer yapılarda ana kubbe, hemen daima pandantiflerle değer kazanan bir duruma gelmiştir.

İslam mimarlığında yaygın bir geçiş öğesi olan tromp, Osmanlı mimarlığında da önemle ele alınmıştır. Geleneksel öğeleri en iyi şekilde değerlendirip mimarlıkta hızlı bir ilerleme gösteren Osmanlılar, trompu statik ve dekoratif bakımdan geliştirmişlerdir. Altyapı üstyapıya bağlanırken, geçişler yivler ve mukarnaslarla dolgulanıp, düşey etki estetik bir biçimde çözümlenmiştir. İstanbul Davud Paşa Camii'nde (1485/H. 890) altyapıdan kubbeye geçiş tromplarla sağlanmıştır. Sivri kemerli trompların üzengi seviyesinden aşağılara kadar inen mukarnaslı dolguları ile görsel bir zenginlik kazanmıştır. Gebze Çoban Mustafa Paşa Camii (1523/H. 930), Haseki Camii (1539/H. 946) ve Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii'nin (1551/H. 959) sivri kemerli trompları istiridye yivli tromplar olarak belirmektedir. Yivlerin altında, duvarların birleştiği yerler belli bir düzeye kadar mukarnas dolguludur.

XVI. yüzyılda, kubbeden altyapıya geçişte en önemli katkı, ilk olarak Mimar Sinan'ın bazı büyük camilerde uyguladığı küçük köşe yarım kubbeleridir. Bunlar Batı'da eksedra olarak anılan, köşelerde mekânın genişlemesine olanak veren küçük örtü öğeleridir. Kiliselerde yaygın olarak kullanılan örtü öğelerinin en önemli uygulaması İstanbul'da Ayasofya'da görülür. Edirne Selimiye Camii (1575/H. 983) ve Azapkapı Sokullu Camii (1577/H. 985) Mimar Sinan'ın küçük köşe yarım kubbelerini başarı ile mekân kuruluşuna kattığı yapılardır.

Üçgenler kuşağı XIV.-XV. yüzyıllarda yaygın olarak kullanılmıştır. Osmanlı mimarlığında üçgenler kuşağı, biçim ve strüktür olarak Anadolu Selçuklu mimarlığından farklılıklar gösterir. Üçgenler kuşağının dekoratif olanakları ele alınıp değerledirilmiş ve bir önceki yüzyıla göre çeşitlilik yaratılmıştır. Bursa Alaeddin Camii (1326/H. 726) boyutları ve kubbeye geçiş öğeleri açısından Anadolu Selçuklu mescitleriyle benzerlik göstermektedir. Yapıda, kubbeye geçişte görülen üçgenler kuşağı Selçuklu mescitlerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Bursa Yeşil Camii'nde (1424/H. 828) kullanılan üçgenler kuşağı, Selçuklu dönemindeki örneklerden farklıdır. Bu yapıda, üçgen birimler yoğun olarak bir araya getiri-

lerek bileşik bir görünüm almıştır. Araştırmacılar tarafından "prizmatik üçgenler kuşağı" olarak da tanımlanan geçişi oluşturan birim öğeler, "badem" veya "baklava" olarak da adlandırılır. Kubbeye geçişte diğer bir özellik de, üçgenler kuşağının tromplar üzerine oturmasıdır. Trompların veya köşede yer alan tek bir üçgenin üzerine oturan üçgenler kuşağı, XV. yüzyılda yaygın olarak kullanılan kademeli bir geçiş strüktürüdür. Kademeli geçişlerde, Bursa Muradiye Camii (1426/H. 830)'nde olduğu gibi, üçgenler kuşağının altında, köşelerde yer alan üçgen yüzeyin mukarnaslarla dolgulu olduğu da görülür.

Anadolu Selçuklu Mescitlerinde Geçiş Öğeleri

XIII. yüzyılda yaygın olarak inşa edilen Anadolu Selçuklu mescitleri, bir mahalle cemaatinin gereksinimlerine cevap verecek ölçekte küçük (genellikle bir kenarı 7-8 m. uzunluğunda) ve mütevazi yapılardır. İşlevleri gereği anıtsal bir kuruluş göstermez, camiler, medreseler, kervansaraylar gibi devletin prestijini yansıtma iddiası taşımazlar. Yalın görünümlerine karşın, bu yapılar farklı denemeleri bünyelerinde barındırmaları nedeniyle mimarlık tarihi açısından önem taşır. Özellikle, bazı Anadolu Selçuklu mescitlerinde görülen son cemaat yeri, bu denemelerin ilk uygulamalarından olup, gelişmesini XIV. yüzyıldan itibaren, Batı Anadolu beyliklerinde sürdürecek ve en olgun örneklerini Osmanlı mimarlığı çerçevesinde gerçekleştirecektir[9]. Yine bu yapılar, küp biçiminde bir altyapı ve onu taçlandıran kubbeden meydana gelen tasarımları ile, Osmanlı mimarlığının kuruluş döneminden sonuna kadar yaygın olarak üretilmiş tek kubbeli camilerin öncüleri olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada ise söz konusu yapılarda kubbeye geçiş alanı incelenmekte, bu konudaki terminoloji sorunu göz önüne alınarak yeni bir tipoloji denemesi yapılmaktadır[10]. İncelenen sorun kare bir altyapının üzerine yuvarlak planlı bir kubbenin nasıl yerleştirildiği, diğer bir deyişle kare ve daire olarak iki ayrı geometrik biçimin nasıl uzlaştırıldığıdır. Anadolu Selçukluları gerek mescitlerde, gerek diğer yapı tiplerinde kubbeye geçiş sorununu pandantif, tromp ve üçgenler kuşağı gibi geçmiş dönemlerden tanınan yöntemlerle çözmüşlerdir. Ancak, bu öğelerin komşu kültürlerden farklı biçimde ele alındığı ve Anadolu'ya özgü çözümler üretildiği gözlenmektedir. Anadolu Selçuklu mescitleri Konya, Akşehir ve Afyon çevresinde yoğunlaşmaktadır. İncelenen 35 Anadolu Selçuklu mescidinde, 19 mescitte tromplar (13'ü üçlü tromp kuruluşu), 12 mescitte üçgenler kuşağı, 1 mescitte eğik düzlemli baklavalar kuşağı, 1 mescitte üçgen yü-

zeyli yelpaze geçişler ve 2 mescitte pandantifler kullanılmıştır[11]. Sayısal olarak ilk sırada trompun yer aldığı, üçgenler kuşağının trompa yakın bir yaygınlık gösterdiği, pandantifin ise pek az tercih edildiği görülüyor. Anadolu Selçuklu'larının her yapı tipinde sıklıkla trompu tercih etmiş olması, Büyük Selçuklu yapı geleneğine bağlı olmalarıyla açıklanabilir. Türkler Anadolu'ya yayılmaya başladıklarında, Orta Asya'da kullanılmayan, Büyük Selçuklu mimarlarının yeğlemedikleri bir geçiş öğesi olan pandantifin bu bölgede yaygın kullanımına tanık olmuş olmalılar. Anadolu'da pandantif, teknik sorunları çözülüp geliştirilmiş ve Bizans mimarlığında asal bir geçiş öğesi olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda, Türk'ler tarafından da kolayca benimsenip uygulanmış görünüyor.

Mescitlerde, kubbeye geçiş alanı sade ve akılcı bir mimarlık anlayışı içinde ele alınmış, süsleme ikinci derecede önem taşımıştır. Geçiş öğeleri mimari ifadesini malzemenin doğal görünümü, tuğla örgü, oranların uyumu ve geçiş öğelerinin görsel etkisi ile ortaya koyarak iç mekânı zenginleştirmiştir. Bazı mescitlerde kubbe içlerinin zengin tuğla süslemeleri, geçiş öğelerinde de devam ederek eğrisel geçişte görsel bütünlük sağlanmıştır. Çini kullanımı geçiş alanında çok az görülür. Sivas Gök Medrese mescidinin (1271-72/H. 670) kasnağı çini bezelidir. Akşehir Küçük Ayasofya Mescidi'nin (1263/H. 633) yuvarlak kasnağını süs kufisi yazı ve sırlı süs çanakları donatır.

Pandantifler ve tromplar mekânı değerlendiren mimari etkiyi köşelerde ortaya koyan öğeler olarak, duvarlardan kubbenin içbükey kuruluşuna ulaşan görsel geçişleri uygun biçimde sağlamışlardır. Kasnak, üçgenler kuşağı, eğik düzlemli baklavalar kuşağı bir süreklilik içinde, üstte mekânı dolanan ve onu değerlendiren öğeler olmuşlardır. Özellikle üçgenler kuşağı kuvvetli ışık-gölge etkisi ile plastik bir ifade ortaya koyarak mekânı taçlandıran bir geçiş öğesi olarak değerlendirilebilir.

Anadolu Selçuklu mescitlerinin altyapısı tuğla, moloz taş-tuğla, kesme taş-tuğla veya tuğla-kesme taş-moloz taş malzeme ile inşa edilmiştir. Duvarın değişebilen örgüsüne karşılık, kubbe ve geçiş öğelerinin taşa göre daha hafif bir malzeme olan tuğladan inşa edildiği görülür. Tamamen kesme taş kaplamalı olarak inşa edilen Konya Taş Mescit (1215/H. 612) geçiş öğeleri de taş olan tek örnektir.

Selçuklu ustaları, mescit mimarlığında kubbeye geçiş alanında giriştikleri denemeler sonucunda belirli bir standartlaşmaya ulaşmış görünüyor. Kubbeye geçişler, malzeme, üslup, oran ve bezeme açısından kendi içinde tutarlı. Küçük ölçekli, yalın ifadeli yapılarda mekân, geçiş öğelerinin derinlik ve ışık-gölge etkisi veren mimari kuruluşlarıyla görselleşiyor, değer kazanıyor. Sonuç olarak, Anadolu Selçuklu mescitlerinde, kübik

altyapı ile içbükey kubbe kuruluşunun uyumu, akılcı bir mimarlık anlayışını yansıtan kubbeye geçiş öğeleri ile teknik ve görsel olarak başarıyla gerçekleşmiştir denilebilir.

ANADOLU SELÇUKLU MESCİTLERİ

		Malzeme	Kubbe kuruluşu ve kasnak kullanımı	Geçiş öğesi	Süsleme
Konya Taş Mescit	1215 (H. 612)	Taş	Kubbe yıkılmıştır, yapı çatı ile örtülü	Üçlü tromp kuruluşu	Tromplarda mukarnaslar ve yan nişler vardır
Konya Halka Begüş Mescidi	XIII. yüzyılın ilk çeyreği	Kesme taş ve düzensiz taş	Tuğla kubbe çevresinde kullanılan kuşaklı kasnak	Üçgenler kuşağı	
Konya Beşarebey Mescidi	1219 (H. 616) Zeyneddin Beşarebey	Tuğla	Tuğla kubbede kullanılan sekizgen kasnak	Üçlü tromp kuruluşu	Tromplar mukarnaslıdır. Kubbe içinde tuğlalar balıksırtı şeklinde örülmüştür
Konya Erdemşah Mescidi*	1220 (H. 617) Hacı İsmail oğlu Şemseddin Erdemşah	Tuğla örgülü duvarlar yenilenmiştir.	Tuğla kubbe sıvalı	Tromp	
Konya Tercüman Mescidi	1220 yılı dolayları	Düzensiz taş ve tuğla	Tuğla kubbe çevresinde kullanılan kuşaklı kasnak	Üçlü tromp kuruluşu	
Konya Şekerfüruş Mescidi	1220/21 (H. 617) Hasan bin Şaban (Şekerfüruş)	Taş ve tuğla	Kurşun kaplı kubbenin basık ve kabaralı olduğu eski resimlerde görülür.	Tromp	
Akşehir Altın Kalem Mescidi	1223 (H. 620) Hacı İsfendiyar oğlu Eminüddin Yusuf	Devşirme taş ve tuğla	Tuğla kubbe çevresinde kullanılan sekizgen kasnak	Üçlü tromp kuruluşu	
Akşehir Ferruhşah Mescidi	1224 (H. 621) Ferruhşah bin kulu el-Konevi	Devşirme taş ve düzensiz taş	Tuğla kubbe içte sekizgen kasnaklı	Tromp	
Anamur Ak Mescit	1225 (H. 620)	Düzensiz taş ve tuğla	Tuğla kubbe basık bir kuruluştadır.	Tromp	
Akşehir Güdük Minare Mescidi**	1227/ (H. 624) Eminüddin Hacı Hasan bin Abdullah	Devşirme taş ve düzensiz taş	Tuğla kubbe çatı ile örtülü	Üçlü tromp kuruluşu	
Akşehir Küçük Ayasofya Mescidi	1236 (H. 633) Şemseddin bin Ömer	Taş	Tuğla kubbe içten yuvarlak kasnaklı, dıştan çatı ile örtülü	Üçgenler kuşağı	Kasnakta süs kufisi yazı ve süs çanakları görülür. Kubbe içinde tuğlaların çiçek örgüsü şeklinde dizilmesi görülür.

* Resim 20.
** Resim 21.

Konya Karatay Mescidi	1248 yılı dolayları Emir Kemaleddin Rumtaş	Kesme Taş ve tuğla	Tuğla kubbe	Üçgenler kuşağı	Kubbe içinde tuğlalar balıksırtı şeklinde örülmüştür.
Konya Hoca Hasan Mescidi	XIII. yüzyılın ikinci çeyreği	Tuğla	Kubbenin çevresinde kuşaklı bir kasnağın yer aldığı eski resimlerde görülür.	Üçlü tromp kuruluşu	
Konya İç Karaarslan Mescidi	XIII. yüzyılın ikinci çeyreği	Tuğla	Tuğla kubbe sekizgen kasnaklı	Üçlü tromp kuruluşu	
Konya Beyhekim Mescidi	XIII. yüzyılın ikinci çeyreği Beyhekim	Kesme taş, düzensiz taş ve tuğla	Tuğla kubbenin çevresinde kullanılan kuşaklı kasnak	Eğik düzlemli baklavalar kuşağı	Kubbe içinde tuğlalar balıksırtı şeklinde örülmüştür.
Konya Zevle Sultan Mescidi	XIII. yüzyılın ikinci çeyreği	Tuğla	Kubbenin, tuğla kabaralı olduğu eski resimlerde görülür	Pandantif	
Konya Zenburi Mescidi	XIII. yüzyılın ikinci çeyreği	Tuğla	Kubbenin çevresinde kuşaklı bir kasnağın yer aldığı eski resimlerde görülür	Üçlü tromp kuruluşu Tromplar mukarnas dolguludur	Kubbe içinde tuğlalar balıksırtı şeklinde örülmüştür.
Konya Abdülaziz Mescidi	1253/54 (H. 651)	Taş ve tuğla	Kubbenin çevresinde kuşaklı bir kasnağın yer aldığı eski resimlerde görülür	Üçlü tromp kuruluşu	
Konya Dibekli Mescit	XIII. yüzyılın ortaları	Tuğla	Tuğla kubbenin çevresinde kullanılan kuşaklı kasnak	Üçgenler kuşağı	Kubbe içinde tuğlalar balıksırtı şeklinde örülmüştür.
Konya Sakahane Mescidi	XIII. yüzyılın üçüncü çeyreği	Kesme taş ve tuğla	Tuğla kubbe çift sıra kabaralıdır	Üçgenler kuşağı	
Konya Abdülmümin Mescidi*	XIII. yüzyılın üçüncü çeyreği	Kesme taş ve düzensiz taş	Tuğla kubbe üç sıra kabaralıdır.	Pandantif	
Konya Sırçalı Mescit	XIII. yüzyılın son çeyreği	Düzensiz taş	Tuğla kubbe çevresinde kullanılan kuşaklı kasnak	Üçgenler kuşağı	Kubbe içinde tuğlaların yatay ve düşey dizilmesi görülür
Akşehir Kileci Mescidi	XIII. yüzyıl	Devşirme malzeme	Kubbe yıkılmıştır	Tromp	

* Resim 22.

Konya Tekkebağı Mescidi	XIII. yüzyıl	Tuğla	Tuğla kubbenin çevresinde kuşaklı bir kasnak dolanır	Tromp	
Akşehir Kalaycı Mescidi	XIII. yüzyıl	Devşirme taş ve düzensiz taş		Üçlü tromp kuruluşu	
Akşehir Kızılca Mescit	XIII. yüzyıl	Devşirme malzeme	Kubbe içten sekizgen kasnaklı, bugün çatı ile örtülü	Üçlü tromp kuruluşu	Kubbe içinde tuğlalar balıksırtı şeklinde örülmüştür.
Akşehir Hacı Hamza Mescidi	XIII. yüzyıl	Düzensiz taş	Kubbe sekizgen kasnaklı	Üçlü tromp kuruluşu	
Konya Cemel Ali Mescidi	XIII. yüzyıl	Kesme taş ve tuğla	Kubbenin çevresinde kuşaklı bir kasnağın yer aldığı eski resimlerde görülür	Üçlü tromp kuruluşu	Kubbe içinde tuğlalar balıksırtı şeklinde örülmüştür.
Konya Bulgur Tekkesi Mescidi*	XIII. yüzyıl	Kesme taş ve tuğla		Üçgenler kuşağı	Kubbe içinde tuğlaların çiçek örgüsü şeklinde dizilmesi görülür
Konya Tahir ile Zühre Mescidi	XIII. yüzyıl	Taş ve tuğla	Tuğla kubbe	Üçgenler kuşağı	Kubbe içi tuğlaların çiçek örgüsü şeklinde dizilmesi görülür
Afyon Kuyulu Mescit	XIII. yüzyıl	Kesme taş	Kubbe sekizgen kasnaklı	Üçgenler kuşağı	
Akşehir Taş Medrese mescit bölümü	1250 (H. 633) Sahib Ata	Taş	Kubbe içten yuvarlak kasnaklı dıştan sekizgen kasnaklı	Üçgenler kuşağı	
Sivas Buruciye Medresesi mescit bölümü	1271/72 (H. 670)	Taş		Üçgen yüzeyli yelpaze geçişler	
Sivas Gök Medrese mescit bölümü	1271/72 (H. 670) Sahib Ata	Taş		Üçgenler kuşağı	Kasnak ve kubbe içinde çini süsleme yer alır
Erzurum Çifte Minareli Medrese mescit bölümü	XIII. yüzyılın üçüncü çeyreği			Üçgenler kuşağı	

Notlar:

1 M. Cezar, *Türklerde Şehir ve Mimarlık,* İstanbul, 1975, s. 85.

2 A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstatten in chinesisch Turkestan,* Berlin, 1925, s. 220.

3 J. Rosintal, *Pendentifs, trompes et stalactites dans l'architecture orientale,* Paris, 1928, s. 40; M. Rumpler, *La coupole dans l'architecture byzantine et musulmane,* Strasbourg, 1956; D. Jones-G. Michell, "Squinches and pendentives: Problems and Definitions", *Art and Archaeology Research Papers,* III, Londra, 1972, s. 22; R. J. Mainstone, "Squinches and pendentives: Comments on problems of definitions", *Art and Archeology Research Papers,* IV, Londra, 1973, s. 135; A. Batur, *Osmanlı Camilerinde Eğrisel Örtüler ve Geçiş Öğeleri - Sorunlar,* İstanbul, 1980.

4 R. J. Mainstone, a.g.y., s. 133.

5 D. Kuban, *Mimarlık Kavramları,* İstanbul, 1994, s. 40-41.

6 D. Kuban, *Sanat Tarihimizin Sorunları,* İstanbul, 1975, s. 79.

7 T. Cantay, "Bir Kuzeybatı Anadolu Gezisinden Notlar", *Sanat Tarihi Yıllığı,* VII, İstanbul, 1977, s. 26.

8 Osmanlı mimarlığında geçiş öğeleri hakkında geniş bilgi için bkz. Afife Batur, "Osmanlı Camilerinde Geçiş Öğelerinin evrimi-Mimar Sinan'ın Katkısı", *II. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi,* III. cilt, İ.T.Ü., İstanbul, 1986, s. 208.

9 Son cemaat yerinin gelişimine ilişkin bazı çalışmalar şunlardır: M. Katoğlu, "XIII. Yüzyıl Konya'sında Bir Camii Grubunun Plan Tipi ve Son Cemaat Yeri", *Türk Etnografya Dergisi,* IX, Ankara, 1967, s. 81-100; S. Dilaver, "Anadolu'da Tek Kubbeli Selçuklu Mescitleri'nin Mimarlık Tarihi Yönünden Önemi", *Sanat Tarihi Yıllığı,* IV, İstanbul, 1971, s. 17-28; Ü. Yücel, *Camilerde Son Cemaat Yerinin Mimari Önemi ve Gelişmesi,* İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Basılmamış Lisans Tezi, 1960.

10 Kubbeye geçiş alanı üzerine yapılan çalışmalar esas olarak 1928 yılında J. Rosintal'in *Pendentifs, trompes et stalactites* adlı kitabı ile başlamış, bu eserde geçiş öğelerinin tarihsel gelişimi ele alınarak, bir sınıflandırmaya gidilmiştir. 1972 yılında D. Jones ve G. Michell, *Art and Archeology Research Papers* süreli yayınındaki "Squinches and Pendentives: Problems and Definitions" adlı makalelerinde, o güne kadar İslam mimarlığı üzerine yazılan belli başlı eserlerdeki geçiş öğelerine farklı yaklaşımlarda bir kavram kargaşası gözlemleyerek, bu soruna çözüm olarak kendi tanım ve çözümlerini önermişlerdir. 1973 yılında R. J. Mainstone, D. Jones ve G. Michell'ın makalesine göndermede bulunarak aynı sorunu incelemiştir. Türkiye'de kubbe ve kubbeye geçiş alanında yapılan araştırmalarda ise, Prof. Dr. A. Batur'un 1980 tarihli *Osmanlı Camilerinde Eğrisel Örtüler ve Geçiş Öğeleri - Sorunlar* adlı çalışması ve I. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi'ndeki "Biçimler ve Osmanlı Camilerinde Geçiş Öğelerinin evrimi, Mimar Sinanın Katısı" adlı bildirisi özellikle belirtilmelidir. A. Batur, bu eserlerinde geçiş öğelerinin gelişimine bağlı olarak kubbenin gelişimini değerlendirmiştir.

11 İncelenen yapılar metnin sonuna eklenen tabloda bulunmaktadır.

Karaman İbrahim Bey İmaretine Ait Bir Kapı Kanadındaki Kadın Figürünün Çağı ve Anadolu Ortamındaki Yeri

Günkut Akın
Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi

Karaman hükümdarı İbrahim Bey'in (1424-1464) imaretine ait olan ve İstanbul'daki Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde 248 envanter numarasıyla sergilenen kapı kanadı. 1,65 x 0,93 m. boyutlarındadır. Üç düşey ahşap levhanın, (Resim 24) ön yüzde kabaraları bulunan çivilerle, arkadaki iki yatay kuşağa çakılmasıyla oluşan kanadın sol üst ve alt köşelerinde milleri, sağda anahtar deliği ve kilit tahribatı bulunmaktadır. Söz konusu kanadın, kimi yayında pencere kepengi olarak da nitelenmesi[1], olasılıkla onun bir kapı için yetersiz görünen yüksekliği nedeniyledir. Oysa aşağıda karşılaştırmak için verilecek iki örnekte de görüleceği gibi, Karaman'daki kapının yüksekliği dönemin standartlarına uygundur. Ayrıca kimi kez, kapının geçerken eğilmeye zorlayacak kadar alçak tutulması, ardındaki mekâna bağlı olarak uygulanan bir saygı önlemi niteliği taşıyabilir. Konstrüksiyon açısından bakıldığında ise, bu ende ve yükseklikte bir pencere kepenginin çift kanatlı olması daha doğrudur ve bu nedenle daha yaygındır. Kaldı ki, bu denli yoğun bezemeli ve ikonografik içeriğe sahip bir kanadın pencerede kullanılmış olması yadırgatıcıdır. 1898'de İstanbul'a getirildiğinde, sergilendiği Çinili Köşk'ün 1938 tarihli kataloğunda da, söz konusu obje "tek kanatlı ağaç kapı" olarak tanımlanmıştır[2]. Bu yazıda öne sürülecek olan yorum da, onun bir kapı olarak kullanıldığı varsayımını desteklemektedir.

Rölöve üzerinde yapılan ölçümlerde, imaretin ana eyvanının her iki yanında yer alan mekânların giriş açıklıkları ile eldeki kapı kanadı eninin birbirine uygun olabileceği izlenimi edinilmiştir (Resim 25). Eldeki kapının mili solda olduğuna göre, onun eyvanın solundaki kapı olduğunu

varsayma olanağı vardır[3]. Ayrıca, merkezi mekâna açılan ve sağdakinde olduğu gibi, üzerindeki kemer aynasında bulunan taş yazıtta vakfiyenin bir özetini taşıyan bu kapının konumu, çok özenli bir tasarım ve işçiliğe sahip olan elimizdeki kanada uygundur. Ancak yine de, bu tartışmayı nesnel bir tabana oturtmak için, rölöve ile yetinmemek ve imarette yapılacak bir incelemenin verilerini de değerlendirmek gerekecektir.

İbrahim Bey İmareti'ne ait kapı kanadı, üst bölümünde ayrıca sivri kemerli bir iç çerçeve oluşturan dikdörtgen bordüre sahiptir. Alt hizası kemerin üzengisinden geçen yatay bir yazı şeridi, dikdörtgen yüzeyin yaklaşık dörtte birlik üst bölümünü aşağıdan ayırır. Bu şeritte yer alan ve rumi dallarıyla iç içe geçmiş bir sülüsle yazılmış olan Arapça sözcükler, "Devamlı İzzet, İkbal ve Devlet" anlamına gelmektedir[4]. Yazıt kuşağı ile üzerindeki sivri kemer arasındaki üçgen yüzeyde arabesk dolgu içinde, bağdaş kurmuş bir figür bulunmaktadır (Resim 26). Yüzeyi kazınmış olmasına karşın, üç dilimli tacı ve içki kasesini tutma durumundaki sağ kolu, onun bir hükümdar betimi olduğunu göstermektedir[5]. Kapının bordürsüz olan alt kenarında ise, beş adet iri sekizgen, enine dikdörtgen bir çerçeve içinde yanyana durmaktadır. Yukarıdaki yazıt kuşağı ile alttaki bu sekizgen kuşağı arasındaki düşey dikdörtgen alan kapının asıl panosunu oluşturmaktadır. Bu panonun ortasında, çapı dikdörtgenin eni kadar olan büyük bir daire bulunmakta ve bunun bordürü, asal eksenlerde birer düğümle dikdörtgen çerçevenin üzerine taşmaktadır. İki yandaki düğümler, içleri çiçekli küçük birer rozettir. Düşey eksende ise, yukarıda boş ve düz yüzeyli iri bir daire, altta ise aynı ende bir damla biçimi yer almaktadır. Damlanın içindeki çömelmiş insan betimi bu yazının konusunu oluşturmaktadır (Resim 27).

Dikdörtgen panonun ortasındaki büyük dairenin içi iki tabakalı bir rölyefe sahiptir. Ön yüzeyde "yıldız sistemi"[6] adı verilen geometrik bir kafes vardır. Ara boşluklar biraz daha derin düzlemdeki bitkisel arabeskle doldurulmuştur. Bu dolgularda kündekâri tekniğini çağrıştıran bir biçimde, geometrik çerçevenin içinde kalan, kapalı motifler söz konusudur[7].

Kapının asıl dikkat çekici özelliği, çok sayıda figür içermesidir. Ortadaki daire ile dikdörtgen panonun arasında kalan köşelerde, yukarıda kanatlı iki aslan, aşağıda iki hibrid yeralır (Resim 28). Hibridler, sözkonusu kapıya ilişkin birçok yayında grifon olarak adlandırılmalarına karşın, kartal başlı değiller. Soldakinde keçi başı tanımı daha uygun düşüyor. Sağdakinin başı ise, tanımlanamayacak nitelikte. Daha önce sözü edilen hükümdar betimi, kanatlı iki aslan ve iki hibrid, yalnızca dış konturları olan kabartmasız ve iç çizgisiz düz yüzeyler olarak biçimlenmiş[8]. Bu tür

bir tekniğin ilk yapımdan mı, yoksa daha sonraki bir müdahaleden mi kaynaklandığını saptamak güç. Sözkonusu figürler, kabartmalı işlenmeleri durumunda, sanılanın tersine, olasılıkla daha az vurgulu bir nitelik taşıyacaklar ve kapının tasarım dengesini daha az etkileyeceklerdi; çünkü kapı üzerinde bulunan tek kabartmalı figürde görüldüğü gibi, burada çok alçak bir kabartma sözkonusudur ve ayrıca üzerindeki arabesk dalları onu fonuyla bütünleştirmektedir. En azından, yalnızca gövdenin ana çizgileri gösterilmiş olsa bile, şimdi karşımızda bulunan tek parça yüzeye göre, görsel vurgulama daha az olacaktı. Nitekim, aşağıda söz edilecek olan Berlin'deki benzer örnekte, üzeri işlenmiş olan alçak kabartmalı figürler, Karaman kapısına göre daha az dikkat çekicidirler. Kapıdaki tek kazınmamış veya diğerlerinden farklı olarak kabartmalı işlenmiş olan damlanın içindeki figür, –üzerinde durulacak olan ikonografik içeriği gözönünde bulundurulmadan, salt kapının biçimsel düzeni açısından değerlendirildiğinde– küçük boyutlu olduğu (11 cm. yüksekliğinde) ve bu nedenle kompozisyon bütününe baskın çıkma tehlikesi bulunmadığı için kabartmalı yapıldığı düşünülebilir. Ancak bu durumda, neredeyse onunla aynı boyutta olan yukandaki hükümdar betiminin niye düz yüzeyli olduğu açıklanamaz. Kısacası, salt biçimsel kaygıların irdelenmesi figürlerin düz yüzeyli oluşunun ilk yapımdaki uygulamanın sonucu olduğu savını desteklemiyor. Kaldı ki, bu tür bir uygulamanın başka benzeri yoktur. Ayrıca kapının bütünündeki özenli işçiliğe karşın, sözkonusu figürlerde, yer yer yüzeyden daha derine inen, hoyrat kazıma izleri görülüyor.

Kitabesinde yapım tarihi belirtilmeyen, ancak vakfiyesi 1432 tarihli olan imaretin sözkonusu olan kapısını, ait olduğu yapının tarihini hiç gözönünde bulundurmadan 12. veya 13. yüzyıla tarihleme eğilimi vardır[9]. Ayrıca 1989'da Berlin'deki Prusya Kültür Varlıkları Devlet Müzeleri'nce satın alınan bir başka kapı nedeniyle, Karaman kapısı ilk kez karşılaştırmalı bir üslupsal değerlendirmeye de konu olmuş ve yine aynı yüzyıllara tarihlenmiştir[10]. Bu tarihlemede, tasarım, ikonografi ve iki tabakalı ahşap oyma tekniğindeki ortaklıklar nedeniyle, Karaman'dakinin karşı kanadı olabileceği öne sürülen Berlin kapısının (Resim 29) Zengi/Artuklu çevresinin bir ürünü olduğu varsayımından yola çıkılmış ve Berlin kapısı için kabul edilen yapım yeri ve tarih Karaman kapısı için de öngörülmüştür. Böylece bu sav, Karaman kapısının içinde yer aldığı 15. yüzyıl yapısıyla aynı tarihte üretilmediği ve devşirme olduğu savını da içermektedir[11].

Karaman örneğindeki gibi üç düşey levhadan oluşan Berlin kapısında orta bölüm orijinal değildir. Yine de iki yan levhada başlayan çizgilerin tamamlanmasıyla ortaya çıkan restitüsyonda tasarımın temel ilkelerinin Karaman kapısıyla aynı olduğu görülüyor. Karaman'da dikdörtgen pano-

nun üst köşelerinde bulunan aslanlar burada yazı şeridinin üstündeki lünetin içine alınmıştır; alt köşelerde yine gri on veya benzeri birer hibrid bulunuyor. Ortadaki büyük dairenin içinde arabesk dolgulu bir yıldız örgüsü var. Ancak, orta levha orijinal olmadığı için, düşey eksende yer alan, lünet içindeki figür ile orta diskin üstündeki daire ve altındaki damla biçimli düğümlerin içlerindeki betimler hakkında kesin birşey söyleme olanağı yok. Ayrıca Karaman kapısında, alt bitimde yeralan beş sekizgen Berlin örneğinde bulunmamakta. Ancak Berlin kapısının asıl özelliğini oluşturan ve üretildiği yerin belirlenmesinde neredeyse tek veri olarak kullanılan iki yandaki ejderler Karaman'daki kapıda yok[12]. Bu olgu, Berlin kapısındaki üretim yerine bağlı tarihlemenin, Karaman kapısı için de geçerli olduğu savını onaylamamızı zorlaştırıyor. Kaldı ki Karaman kapısı, yalın ve korunaklı motifleri, oranlarının yetkinliği ve iki tabakalı dokunun rölyef derinliği ile Berlin kapısına göre çok daha düzeyli bir tasarım ve işçilik ürünüdür[13]. Özellikle orta madalyondaki yıldız sistemini oluşturan şeritler, keskin konturları ve ortalarından geçen çizgiyle, Berlin kapısından çok farklı olan ve Anadolu-Türk mimarlığındaki taş işçiliğini çağrıştıran bir plastik etkiye sahiptir[14]

Sözkonusu iki kapıyla aynı tasarımsal özellikleri gösteren üçüncü örnek, Ankara Etnografya Müzesi'nde sergilenen ve Ankara Öğle Camisi'ne ait olan kapıdır[15] (Resim 30). Her üç kapının boyutları birbirine çok yakındır (Karaman: 1,65 x 0,93 m., Berlin: 1,68 x 1,02 m., Ankara: 1,73 x 0,90 m.). Berlin örneğinde bulunmayan, Karaman kapısının altındaki sekizgenli dizi, Öğle Camisi'nde de var. Öğle kapısında dikdörtgen panonun üst köşelerinde yer alan kanatlı aslanlar dışında başka figür yok. Yalnız Berlin'de lünet içine alınmış olan bu aslanlar burada Karaman kapısıyla aynı konumda. 13. yüzyıla tarihlenen bu kapı da, Karaman kapısındaki plastik etkiye sahip değil.

Salt biçimsel benzerliğe dayalı bir üretim yeri saptaması ve tarihlendirme yapılacaksa, Anadolu'daki iki örneğe karşın Kuzey Mezopotamya'da başka hiçbir örneği bulunmayan sözkonusu kapı tipinin, nereden geldiği bilinmeyen Berlin'deki üçüncüsünü de Anadolu bağlamında değerlendirmek, eldeki verilere göre daha doğru görünmektedir. Zengin ormanlarla kaplı Toroslar'da yaşayan ve ahşap işçiliğinde uzmanlaşmış Tahtacı gruplarının devleti olan Karamanlılar'da, Kuzey Mezopotamya'da üretilmiş bir kapıyı devşirmek için pek bir neden yok[16]. Bu bölgede karaman döneminden kalma birçok örnek[17] yanında, içinde yaşadığımız yüzyıldaki yöresel mimarlığa kadar yansıyan bezemeli kapı geleneği var. Kaldı ki İbrahim Bey İmareti'nin, yine İstanbul'da bulunan dış kapılarını da Karamanlı bir usta olan İlyasoğlu Ömer yapmıştır[18]. Kuşkusuz bu

konuda daha nesnel bir yargıda bulunabilmek için Karaman kapısını 13. ve 15. yüzyıllardaki Anadolu örnekleriyle karşılaştırarak, ayrıntıya inen bir biçimsel çözümleme yapmak gerekir. Örneğin, kapının birbirinin içinden dönerek çıkan rumi dallarından oluşan bordür frizi, imaretin yine 15. yüzyıla tarihlenen çeşmesinin friziyle büyük bir benzerlik gösterir[19]. Kaldı ki başarılı tasarımların, yalnızca ortaya çıktıkları zaman ve yerle sınırlı kalmayan, yeni uygulamalarda tekrar tekrar öykünülen uzun bir etki dönemine sahip olması doğaldır. Bu açıdan 13. yüzyılda oluşmuş bir kapı tasarımının, 15. yüzyılda tekrarlanmaması için bir neden yok. Ayrıca, Selçukluların yalnızca egemenlik alanını değil, politik ve kültürel mirasını da devralan Karamanlılar'da yer yer 13. yüzyıl biçimlerine bağlı kalındığını da biliyoruz[20].

Sonuç olarak, bu yazıda üzerinde durulan Karaman İbrahim Bey İmareti'ne ait kapının, içinde yer aldığı yapıyla aynı tarihte yapılmadığını ve devşirme olduğunu ileri sürmek için elde yeterli veri yoktur. Kuşkusuz onun, figürlü bezemeden artık uzaklaşılmış olan 15. yüzyılda yapılmış olduğunu kesinleme olanağı da bulunmamaktadır. Ancak bu yazıda, üzerindeki çömelmiş insan figürünün ikonografisinden yola çıkılarak, kapının çağı ve Anadolu ortamıyla ilişkileri kurulacak ve böylece –devşirme olsun olmasın– onun, içinde yer aldığı yapıyla ve tarihteki Karamanlı insanının dünyasıyla anlamsal bir bütünlük içinde bulunduğu gösterilmeye çalışılacaktır.

Çömelmiş figürün içinde yer aldığı dikdörtgen pano, kapsadığı her öğenin içeriğini, konumunun diğer öğelerin konumlarıyla olan ilişkisinden aldığı bir ikonografik bütün olarak görülebilir. Bu nedenle sözkonusu ikonografik ilişkiler ağında yer almayan hükümdar betimi dikdörtgen panonun dışındadır. Evrenin yetkin düzeninden bir kesit[21] sergileyen ortadaki büyük diskin düşey ekseni doğrultusunda bulunan yukarıdaki daire ve alttaki damla biçimli madalyonlar taç kapılarda gördüğümüz karşıt odaklar olmalı. Güneş ve ay, erkek ve kadın, gök ve yer/yeraltı kavramsal çiftlerinin oluşturduğu bu tür betimler taç kapılarda, ilk ikisinde yatay, üçüncü çiftte ise düşey bir eksende yeralıyorlar[22]. Karaman kapısında üstteki dairesel madalyon hiçbir ipucu vermeyecek biçimde kazınmıştır; ancak aşağıdaki damlanın içindeki çömelmiş figürün bir kadın betimi olduğu gözönüne alındığında, yukarıda daha önce bir erkek betimi bulunduğunu varsayma olanağı vardır. Anadolu-Türk ikonografisine göre bu iki figürün aynı zamanda gök ve yeri de simgeledikleri düşünülebilir. Nitekim yukarıdaki figürün iki yanındaki aslanlar güneşe (solar) veya göğe ait varlıklardır[23]. Onların göksel bağlamlarını vurgulamak için küçük kanatları vardır. Buna karşın aşağıdaki kadın figürünün iki yanındaki ka-

ışık yaratıklar/hibridler, Önasya/Asya ikonografisindeki sfenkste olduğu gibi[24], yere veya daha çok da yerden yeraltına "geçiş" durumuna aitler. Kendileri de birer "geçiş" varlığı, birer hibrid. Dairesel madalyon ile damla arasındaki fiktif düşey çizgiyi bir evren ekseni olarak gördüğümüzde de, buradaki kadın figürü Anadolu-Türk mimarlığının taçkapılarındaki evren ağacı betimlerinin aşağıda son bulduğu "perspektifli delik küre"[25] anlatımlarının konumuna sahiptir. Bu küre de bir "geçiş" küresidir. Onun içinden geçen eksen aşağıda karanlık güçlerin bulunduğu yeraltına ulaşır.

Kapının tek kazınmamış figürü olan, damla içindeki çömelmiş insan, bir kadın betimidir. Gerçi çıplaktır, ancak genital ayrıntı verilmemiştir. Yine de, yukarıda söz edilen karşıt odaklı ikonografik kuruluş ilkesine ek olarak, oturuş biçimi de onun bir kadın olduğunu gösteriyor. Ayrıca buradaki figür, saç biçimine dayalı cinsiyet belirleme yaklaşımının tekrardan gözden geçirilmesi gerektiğini düşündürüyor. Şimdiye kadar yalnız erkeklere özgü olduğu varsayılan, ortadan ikiye ayrılmış, kabarık ve ense hizasında biten saç[26], burada bir kadın betiminde kullanılmıştır.

Çömelme, kollar arkaya yaslandığında veya dizler üzerinde yatay olarak bağlandığında, dengeli ve rahat bir oturuş biçimi olarak, mobilyasız kültür çevrelerinde çok yaygındır. Oysa burada, kollarla dizlerin arkaya itilmesi dengeyi bozmakta ve sözkonusu oturuş biçimine zorlanmış bir nitelik kazandırmaktadır. Türk oturuş biçimleri ikonografisinde[27] yeri olmayan bu oturuşa, 15. yüzyıla ait bir yazıdaki[28] jinekolojik hastalıklara ilişkin bir resimde (Resim 31) rastlıyoruz. Ancak Karaman kapısında olasılıkla doğurma durumundaki bir oturuş biçimi betimlenmiştir.

Sözkonusu kapı üzerindeki kadın figürünün bir başka özelliği de, gövdesi üzerinde düzensiz yerleştirilmiş, konturları çizgisel olarak çukurlaştırılmış, daire veya elips biçimli küçük beneklere sahip olmasıdır. Bu tür beneklerle, Anadolu Neolitiği'nden, Eski İmparatorluk öncesi Mısır'a, Pazırık kurganlarından Abbasi hayvan betimlerine ve Avrupa Ortaçağı'ndan Safavi minyatürlerine kadar, (Resim 32, 33, 34, 35) zaman ve mekân açısından çokyaygın bir alanda, figürlere doğaüstü bir nitelik kazandırma amaçlanmıştır[29]. Sözkonusu beneklerin yalnızca hibridlerde, doğaüstü yaratıklarda, tılsımlı veya kutsal nitelik taşıyan hayvan ve insan gövdelerinde görülmeleri ilginçtir ve Karaman kapısındaki kadın figürünün de sıradan bir betimlemeyi aşan bir amacı olduğunu düşündürürler.

Betimlemedeki evrensel kalıplara uygunluk yalnızca beneklerle sınırlı değildir. Sözkonusu kadın figürünün oturuş biçimi de aynı yaygınlığa sahiptir. Antik dönemin Akdeniz kültürlerinde karşımıza çıkan arsız, saldırgan ve teşhirci kadın betimleri olan "Baubo" tipi[30] (Resim 36) ve Avrupa

Ortaçağı'nda özellikle dinsel yapıların cephelerinde görülen ve "Sheela-Na-Gig" adı verilen tip[31] (Resim 37), Karaman kapısındaki kadın figürüne çok benzeyen bir görünüme sahipler. İrlanda kökenli bir terim olan Sheela-Na-Gig tipinde betimlenen kadınların en belirgin özelliği çirkin olmaları; yüzleri belirtilmiyor, göğüsleri yok denecek kadar düz, kol ve bacakları kötü biçimlenmiş, ayrıca uzun üst beden ve geniş kalçaya göre oldukça kısa[32]. Bu betimleme Karaman'daki örneğe bütünüyle uymaktadır.

İlk örnekleri 11. yy. sonunda İspanya'da, hac yolu üzerindeki kilise cephelerinde görülen sözkonusu kadın betimlerinin amacı, kötü olana ancak türdeş birşeyle karşı koyulabileceği varsayımından hareketle, hacıları korumak[33]. Cinselliği ve kadını günah kaynağı olarak gören[34], kilise kökenli bu anlayış, aynı zamanda Avrupa'nın Hıristiyanlık öncesi inançlarının ve otantik doğa-insan ilişkilerinin tasfiyesi niteliği de taşıyan ve 15. yy.'dan itibaren ortaya çıkan cadı kovuşturmalarının temelini oluşturmuştur[35]

Karamanlılar'ın Avrupa ile ilişkilerindeki yoğunluk hiç de azımsanacak gibi değildir. İbrahim Bey döneminde bir taraftan –Osmanlılara karşı– Bizans yoluyla Macarlarla[36], İstanbul'un alınmasından hemen önce ise, Venediklilerle[37] bağlantılar kurulmuş, diğer taraftan da Akdeniz'de kontrol ettikleri önemli limanlar ve bunların Toroslar üzerindeki ulaşım yolları nedeniyle Avrupalı tüccarlar ve Kıbrıs Krallığı ile sürekli ilişkiler-sözkonusu olmuştur[38]. İmaretin vakfiyesinden "filûri" adı verilen Avrupa parasının Karaman bölgesinde geçerli olduğu anlaşılmaktadır[39]. Aynı şekilde Venedik ölçü ve tartıları da geçerlidir[40] Karamanlı egemenlik alanındaki önemli kentlerden olan Niğde'deki Sungurbey Camisi'nin Gotik pencereli doğu taç kapısında bulunan, daha geç tarihli bir yazıt, İbrahim Bey'in oğullanna aittir[41].

Kuşkusuz bu veriler İslâm dünyasındaki tek örneği oluşturan Karaman kapısındaki kadın figürünün Avrupa kökenli bir modele dayandığını ileri sürmek için yeteri değildir. Ayrıca, Ortaçağ'da başlayıp giderek fettan kadına dönüşen[42], Avrupa'ya özgü kadın imgesinin izlerini Anadolu'nun geçmişinde aramak anlamlı da değildir. Ancak, özellikle 15. yüzyıl ve öncesinde Anadolu ile Avrupa arasında ortak noktalar[43] aranacaksa, bunun biçimsel ayrıntılarda değil, kadının ve erkeğin kendini doğanın bir parçası olarak algıladıkları ve bu nedenle kadının bu tür bir doğallıkla betimlenmesinin hiç de yadırganmadığı[44] bir dünyanın ortaklığında aranması gerekir. Aynı bağlamdaki diğer bir ilginç gözlem olanağı da, böyle bir dünyadan kopuş sürecine ilişkindir. Doğuda ve Batıda bu sürecin aşamaları farklı biçimler almış ve farklı zamanlarda ortaya çıkmıştır.

Ancak sonuçta sözkonusu olan, süregelen maddî ve metafizik anlam kalıplarını tasfiye ederek insanın doğayla ve kendi doğasıyla ilişkilerini kısıtlayan "uygarlaşma süreci"dir[45].

Karaman kapısındaki kadın figürü, sanki Anadolu Neolitiği'ndeki anatanrıça veya toprakana betimlerinin 7000 yıl sonraki bir ardılı. Özellikle Hacılar'da, VI. tabakadaki Q5 evinde bulunmuş olan heykelcik[46] (Resim 38), oturuş biçimiyle ona çok benziyor. Bu tür heykelcikler için iki değişik yorum yapılmış. Birinci yoruma göre bunlar hamile kadınları betimliyorlar. Hacılar örneği, doğurmayı kolaylaştırıcı oturuş durumu ile olasılıkla doğrudan doğumu anlatıyor[47]. Diğer yorumda ise, bu tür terrakotta figürinlerin yalnızca doğumu değil, ölümü de simgeledikleri ve yeniden doğurmak üzere ölüyü içine alan birer "toprakana" betimi oldukları ileri sürülüyor[48]. İkinci yorumda birinciden farklı olan hitonik (yere ait) boyut. Nitekim, yukarıda sözü edilen Hacılar figürini oturmak için gerekli dengeye sahip değil. Birinci yoruma göre yüzükoyun, ikinci yoruma göre sırtüstü yatan bir durum için betimlenmiş. Ancak her iki durumda da, yerle özdeşleştirme belirgin.

7000 yıllık bir sürekliliğin olanaklı olup olmadığı sorusunu bir yana bırakıp, Karaman kapısındaki kadın figürü için 15. yüzyıla ve Karamanlı ortamına özgü bir yorum yapılabilir mi? Bu beyliğin özellikle erken dönemi üzerine fazla olmayan bilgimizi, tarihteki Türkmen ve bu yüzyıla kadar onların mirasını sürdüren Tahtacı grupları hakkındaki bilgimizle bütünleştirdiğimizde, ortaya oldukça açıklayıcı bir görünüm çıkıyor. Karamanlıları Türkmen niteliklerini temsil etmeye en fazla hakkı olan beylik olarak görmek yanlış olamaz. Henüz Müslüman olmuş veya olmamış, ancak her iki durumda da, İslamiyet öncesi inançlarını az veya çok sürdüren, büyük ölçüde göçebe veya yan yerleşik, Asya'da oluşmuş göçebe değerlerine bağlı ve yerleşikliğin getirdiği biçimleri yadsıyan Türkmenler'in kültürü[49], Ege'den başlayıp bütün Toroslar'da süren Tahtacıların kapalı ve uzlaşmaz dünyasında[50] devam etmiştir. Karaman Beyliği'nin kuruluşu aynı zamanda 13. yüzyılın Türkmen ayaklanmaları ve bu eylemde önemli rol oynayan Babailer hareketiyle ilişkili görülür[51]. Babailer'in sözcülüğünü yaptığı heterodoks Türkmen ortamı, aynı zamanda Bektaşiliğin ortaya çıktığı yerdir[52]. Bu tarikat, İbrahim Bey İmareti'nin yapıldığı 15. yüzyılda artık oluşumunu tamamlamış, ayin düzenini ve ilkelerini kesinleştirmiştir[53]. Ancak Bektaşi tarikatının ortaya çıkışı, Anadolu heterodoksluğunun kurumsal niteliğe kavuştuğu bir ara aşamadan başka birşey değildir. Aynı inanç grupları bu tarikattan önce de, –kimi gruplarda olduğu gibi, ondan bağımsız olarak– sonra da, benzer ayin düzenine ve ilkelere sahip olmuşlardır[54].

Hacı Bektaş'ın 15. yüzyıl sonunda kaleme alınmış olan, Vilâyetnâme adlı menakıbnamesinde karşımıza çıkan "Kadıncık Ana", doğaüstü bir bağlamda hamile kalışıyla[55] İbrahim Bey İmareti'ne ait kapı kanadında yer alan doğurma durumundaki kadın figürüyle ortak bir çerçevede değerlendirilebilir. Kadıncık Ana'nın Vilâyetnâme'deki varlığı, doğacak çocuklara doğaüstü bir nitelik kazandırmak için menkabenin gereksindiği bir anlatı kalıbını gerçekleştirme amacına bağlıdır[56]. Çünkü bir insanın doğaüstü bir nitelik taşıması için, önce doğaüstü bir doğumla dünyaya gelmesi gerekmektedir.

Etnologların "bakire doğum" adını verdikleri ve evrensel yaygınlığı bulunan bu anlatı kalıbının[57] temel motifleri Kadıncık Ana menkabesinde de karşımıza çıkar: Çocuksuz yaşlı çift (Kadıncık Ana ve İdris), doğaüstü nitelikler taşıyan yabancı (mihman = konuk) erkek (Hacı Bektaş) ve cinsel birleşme dışında bir nedenle (burun kanı) oluşan hamilelik[58]. Bektaşiliğin iki kolundan birini temsil eden Çelebiler, soylarını bu doğaüstü hamilelikten doğan oğullara dayandırırlar. Diğer kolu oluşturan Babalar'a göre ise, Hacı Bektaş'ın "bel oğlu yok, yol oğlu vardır"[59]. Nitekim tarikata kabul törenlerinde, bir ana-babanın doğal birleşmesinin ürünü olan "talip" bu konumunu terk ederek, tekke şeyhi olan "baba"nın "oğul"luğuna geçer[60] ve böylece Vilâyetnâme'deki doğaüstü doğuma göndermede bulunan bir ritüel yineleme gerçekleşir.

Bektaşilikte ve onun otantik biçimlerini sürdüren Alevi ve Tahtacıların kırsal çevrelerinde birbirine çok benzeyen tarikata kabul törenleri[61], sosyal statü değişimini simgeleyen geçiş ayinleri (rites de passage)[62] olarak evrensel bir kalıba uyarlar. Bu törenlerde aday, normal varlığından kopup, kutsal mekândaki (meydan) zaman dışı ortamdan geçer ve yeni statüsüne kavuşur. Bunun için, onu daha önceki varlığının kirinden arındıran ritüel temizlenme (abdest), daha öncek giysilerini bırakıp yenilerini giyme (kefen veya kaba) ve kurban kesme gibi koşullar sözkonusudur. Ölüm ve yeniden doğuma ilişkin simgesellik geçiş ayinlerine çok uygun bir anlatım olanağı sağlar ve bu nedenle, evrensel bir yaygınlıkla karşımıza çıkar[63]. Nitekim, Bektaşi, Alevi ve Tahtacı geçiş ayinlerinde kefen giymiş olan, boynunda kesilecek koyunun yününden örülmüş ip (tığbend) bulunan ve gözleri bağlı "talip", yine gözleri bağlı olan koyun ile "meydan"ın en kutsal yeri olan "dâr"da biraraya getirilerek, aslında kurban edilenin talip olduğu anlatılır[64]. Bu simgesel ölümden sonra ise, ayinin yeniden doğum aşaması başlar. Aday, ayakları eşik yönünde olmak üzere yüzükoyun yere yatırılır, dizleriyle üzerine çöken bir kadın, etekleriyle onun bacaklarını örter. Baba'nın kutsal değnekle omuzuna vurmasından sonra, aday yerden kalkar ve böylece yeniden doğar[65] Burada

ğulcu bir kültürün anlatımıdır: "Girene kapımız açık, yiyene malımız mubah"[77].

Olasılıkla yalnız Karaman İmareti'nde değil, 14. ve 15. yüzyılların diğer Türkmen Beylikleri'ndeki imaret ve zaviyelerde de, ağırlıkları değişmekle beraber, ikili ibadet vardır. İbrahim Bey'in çağdaşı II. Murat'ın Bursa'daki ve 19. yüzyılda hâlâ tekke olarak kullanılan[78] Edirne'deki imaretleri, Karaman'dakinden pek de farklı değildir. Ancak caminin, sadece bir bölümünü kapsadığı buy apılardaki, eski Türk inançlarını sürdüren ikinci ibadetin değil biçim ve içeriğini, varlığını bile saptamak zordur. Karaman İmareti'nde de görüldüğü gibi, ne vakfiye, ne de yazıtlarda bu konuda resmi bir açıklama vardır[79]. Bu nedenle burada denendiği gibi, dolaylı ipuçlarının değerlendirilmesi gerekmektedir.

İbrahim Bey İmareti'ne ait kapı kanadındaki kadın kabartması, İslâm dünyasında, kamuya açık bir yapıda bulunan bu türden tek figür olarak, hem heterodoks ibadetin de içinde yer aldığı böyle bir ortamda anlam kazanıyor, hem de imaretin bu türden işlevinin anlaşılmasına katkıda bulunuyor. Bektaşi geleneği çerçevesinde yorumlama olanağı veren buradaki kadın, "geçiş"in kapısıdır: gündelik dünyanın gerçek mekânından, ayin sırasında aşkın yaşantılara sahne olan kutsal mekâna; tarikat dışılıktan tarikata; ölümden yeniden doğuma "geçiş". O aynı zamanda, düşey eksenin alt bitimindeki konumuyla yeryüzünden yeraltına "geçiş"in kapısıdır[80]. Üzerindeki beneklerle kendi de, somut gövdesinden doğaüstü bir gövdeye geçmiştir. Belki de bu nedenle, bütün diğer figürler kazındığı halde, ona dokunulmamıştır; tılsımlıdır, tekin değildir. Kadının iki yanındaki hibridler de, iki hayvan türü arasındaki biçimleriyle geçiş yaratıklarıdır.

Hibridler, kanatlı aslanlar, kozmolojik simgeler toprakanayı çağrıştıran kadın, elinde egemenlik kasesi tutan hükümdar Anadolu'dan Asya'nın içlerine kadar olan alanda binlerce yıllık geçmişe yaslanan biçimlerdir. Mimari açıdan 15. yüzyıl özellikleri de taşıyan, ancak özellikle iç mekânda daha çok bir 13. yüzyıl yapısını andıran imaret de okülüsü, merkezi havuzu, eyvanları ve yükseltilmiş anikonik balkonuyla Selçuklular'dan çok daha eskiye giden biçimleri sürdürmektedir. Aynı şey, Asya'nın bütün dinleriyle içli-dışlı olmuş Türkmenler'in İslamiyet'ten çok daha önceye giden inanç dünyası için de söylenebilir. Kapının bezeme dağarı, yapının mekânsal dili ve içindeki vecdî ayin birbirini bütünlemektedir. Böyle bir ortamda, kapının devşirme olduğundan sözetmek anlamını yitiriyor. Çünkü önceleri aynı dünyayı paylaştıkları halde, özellikle 15. yüzyılda giderek yeni ufuklara açılan Osmanlılar'la karşılaştırdığımızda, hâlâ aynı Türkmen gruplarını temsil eden Kara-

manlılar'ın ortamı, eski biçimlerin sürmesine daha elverişli bir nitelik taşıyor.

Osmanlı Karamanlı çatışması, düşman kardeşlerin bir paylaşım savaşı olmanın ötesinde yorumlanabilir mi? Osmanlılar'ın Karamanlılar'a karşı yalnız devleti değil, halkı da hedef alan ve daha öncekileri aşan bir şiddet uygulamaları[81], kültürü yoketmeyi amaçlayan bilinçli bir sürgün politikası izlemeleri[82], ve halkın kendini toparlamasına izin vermeyen bir tahrire başvurmaları[83], kendilerinin Türkmenleri artık hiçbir zaman temsil edemeyeceklerini anlamalarının verdiği öfkeden mi kaynaklanıyor[84]? Belki de bu acımasız yoketme eylemi, "uygarlaşma süreci"nin, kendini doğanın bir parçası olarak tanımlayan kültürlere karşı giriştiği tasfiye hareketinin Anadolu'daki erken görünümlerinden biridir. Kadıncık Ana ve ona gönderme yapan Karaman kapısındaki betim, beki bir tür anaodaklı (matrifokal)[85] kadın algılayışına ilişkin anıların da içinde bulunduğu, eskil ama doğayla barışık bir dünyanın ürünüdür ve bu dünyayı yaratan maddi koşulların değişmediği yerlerde, çeşitli müdahalelere karşın daha uzun zaman halk arasında izlerini sürdürmüştür.

Notlar:

Yazarın notu: Bu yazı, 9-13 Mayıs 1994 tarihleri arasında Topkapı Sarayı'nda düzenlenen ve "Tarih Öncesinden Günümüze Anadolu Kadınının Sosyal ve Kültürel Konumu" başlığını taşıyan XIII. Sanat Tarihi Araştırmaları Haberleşme Semineri'ne sunulan bildirinin genişletilmiş biçimidir. Bu çalışmada, sanat tarihi kapsamındaki birikimlerinden yararlandığım Sayın Prof. Dr. Semra Ögel'e, müzede fotoğraf çekme izni veren Türk ve İslâm Eserleri Müzesi Müdiresi Sayın Nazan Ölçer'e ve bu konuda yardımlarını esirgemeyen Müze görevlisi Sayın Gönül Tekeli'ye teşekkür ederim.

1 Gönül Öney, "Architectural Decoration and the Minor Arts": *The Art and Architecture of Turkey* (yay. E. Akurgal), Oxford 1980, s. 178; Ayrıca Müzedeki tanıtım yazısında da söz konusu obje, pencere kanadı olarak nitelendirilmiştir.

2 Ernst Kühnel, *İstanbul Arkeoloji Müzelerinde Şaheserler*, cilt: 3: *Çinili Köşk'de Türk ve İslâm Eserleri Koleksiyonu*, Berlin ve Leipzig, 1938, s. 37, Levha 11. Aynı katalogda Karaman İbrahim Bey İmareti'nin çift kanatlı dış kapısının bir kanadı da yer almaktadır. Bunun boyutları 2,90 x 1,10 m'dir: Aynı eser, Levha 14; Gerek bu yazının konusunu oluşturan kapı kanadı, gerekse ondan çok daha yalın olan bu iki kanat, 14.8.1948'de İstanbul Arkeoloji Müzesi'nden Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ne devredilmiştir: İbrahim Hakkı Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleriyle Karaman Tarihi, Ermenek ve Mut Abideleri*, İstanbul, 1967, s. 410; Ayrıca imaretin göremli çini mihrabı da 1907 yılında Karaman Kaymakamı tarafından İstanbul'a gönderilmiştir: Aynı eser.

3 Rölöve için bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Karamanoğulları Devri Vesikalarından İbrahim Bey'in Karaman İmareti Vakfiyesi", *Belleten* 1 (1937), Resim: 7; Eldeki kapı kanadının ait olduğu varsayılan açıklık, rölövede "C" harfiyle gösterilmiştir.

Baba'nın Hacı Bektaş'ı, kadının ise Kadıncık Ana'yı temsil ettikleri düşünülebilir.

Geçmişi Anadolu ve İslâmiyet öncesine giden bu tür ayinler, 15. yüzyılda Karamanlı toplumunun ağırlıklı bölümünü oluşturan Türkmen/Tahtacılara ait inanç dünyasının önemli bir parçasıydı. Ancak, yeniden doğum ritüelinin, İbrahim Bey İmareti'ne ait kapı kanadındaki kadın figürüyle ilişkisinin kurulabilmesi için, bu tür heterodoks bir ibadetin, sözkonusu imaretin işlevleri arasında bulunup bulunmadığının saptanması gerekir. 14. ve 15. yüzyıllarda Anadolu'daki birçok yapı tipinin resmen taşıdığı ad olan "imaret"in[66], toplumun yoksul tabakaları için bir yardım kurumu olma işlevi, daha sonraki yüzyıllarda ön plana çıkmıştır. Ancak yine imaret adı verilen Erken Osmanlı döneminin çok işlevli, zaviye-camilerinde[67] olduğu gibi, bu adın genellikle hem sünnî, hem de heterodoks ibadetleri birlikte barındıran[68] bir yapı türü için kullanılan, kamufle edici bir niteliği olduğu düşünülebilir. Plan açısından bakıldığında, İbrahim Bey İmareti 13. yüzyıl medreselerinden pek de farklı değildir. Bu plan tipi aynı zamanda zaviye ve hankâh gibi tarikat yapılarıyla ve giderek 14. ve 15. yüzyılların zaviye-camileriyle büyük benzerlikler göstermektedir. Ana eyvanda yeralan ve görkemli mihrabı 1907'den beri İstanbul'da bulunan cami gerçi önemli bir konumdadır. Ancak yüksekilği havuz ve okülüslü merkezi mekâna göre oldukça sınırlı tutulmuştur ve kapladığı alan açısından, çok sayıda mekâna sahip olan, iki katlı imaretin karmaşık planı içinde fazla ağırlıklı değildir[69].

İbrahim Bey İmareti'nin 1432 tarihli vakfiyesinde yapının işlevleri belirlenmiştir: "... yoksullar, miskinler, garib olsun olmasın İslâm'ın hangi taifesinden olursa olsun, sâdâttan, şeyhlerden, fakihlerden, yolculardan gelenler için yatma ve istirahat yeri, bir mescid, bir dâr-ül-huffaz ve dâr-ül-kurra ve misafirler için yemek yeri"[70]. Özetle vakfiyeye göre burada yeme, yatma, namaz kılma, Kur'an okuma ve öğrenme işlevleri sözkonusudur. Yolcu ağırlamak, yemek ve yatacak yer vermek, zaviye, hankâh ve tekke gibi tarikat yapılarının da işlevidir. Yine aynı vakfiyedeki personelin ücret miktarına ilişkin verilerde[71] ise, burada sünnî kadronun yanında, Bektaşi hiyerarşisinde gündelik görevlere göre ünvan alan[72] bir tarikat kadrosunun varlığı da görülüyor:

KARAMAN, İBRAHİM BEY İMARETİ'NDE
ÇALIŞANLARIN MAAŞ BORDROSU
(gümüş dirhem üzerinden)

Vakfiye'deki anlatıma göre sıralama:

Kadro adı:	**maaş:**
Hafız	225
İmam	450
Müezzin	375
Şeyh	750
Müderris	375
Ahçı	300
Ferraş	450
Kilerci	600
Kandilci	225

Maaş mitarına göre sıralama:

Kadro adı:	**maaş:**
Şeyh	750
Kilerci	600
Ferraş	450
İmam	450
Müezzin	375
Müderris	375
Ahçı	300
Kandilci	225
Hafız	225

Tarikat kadrosu:		**Sünni kadro:**
Kilerci	: Kilerevi Babası	İmam
Ferraş	: Meydancı/Meydanevi Babası	Müezzin
Ahçı	: Aşevi Babası	Müderris
Kandilci	: Çerağcı	Hafız

Buradaki şeyhlik, Osmanlı zaviye-camilerinde ve Hacı Bektaş Tekkesi'nde de karşımıza çıkan bir görevdir, ve belki bir tür kethüdalıktır[73]. Kilerevi, Meydanevi ve Aşevi Babalığı ise, Bektaşi hiyerarşisinde zaman zaman sıraları değişebilen en yüksek ünvanlardır[74]. Bu tür bir tarikat kadrosunun varlığını gözönünde bulundurmadan, kilercinin nasıl imamdan fazla ve imaretin temizlik işlerine bakan ferraşın onunla aynı ücreti aldığını açıklama olanağı yoktur. Böylece vakfiyesine göre cami, Kur'an okulu ve konukevi işlevlerine sahip olan İbrahim Bey İmareti'nin aynı zamanda heterodoks ayinlere açık bir tür cemevi veya tekke işlevi de taşıdığı düşünülebilir. Kaldı ki Türkmenler'de hem İslami, hem de İslamiyet öncesi inançlara ilişkin ibadet biçimlerinin birlikteliğini gösteren erken veriler İbrahim Bey İmareti'nden yüz yıl önceye gider[75]. Hatta 14. yüzyılın ilk yarısında Antalya Ahileri'nde İslamiyet'le birlikte, Bektaşiliği çağrıştıran biçimler buluyoruz[76]. Bu bir tür "Anadolu Müslümanlığı"dır. İmaretin cümle kapısındaki ahşap kanatlar üzerindeki yazıt da, ço-

4 Konyalı, a.g.e., s. 411.

5 Bağdaş kurma ikonografisi için bkz. Emel Esin, "Bağdaş ve Çökmek. Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi", *Sanat Tarihi Yıllığı* 3 (1969-70), s. 231-240; İçki kâsesi tutan hükümdar ikonografisi için bkz. Aynı yazar, "The Cup Rites in Inner-Asian and Turkish Art"= *Forschungen zur Kunst Asiens. In Memoriam Kurt Erdmann* (yay. O. Aslanapa), İstanbul, 1969, s. 224-261.

6 Semra Ögel, *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*, Ankara, 1966, s. 86 vd; Aynı yazar, "Einige Bemerkungen zum Sternsystem in der Steinornamentik der anatolischen Seldschuken"= *Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens in Memoriam Ernst Diez* (yay. O. Aslanapa), İ.Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul, 1965, s. 166-172; Aynı yazar, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, İstanbul, 1986, s. 93 vd; Aynı yazar, *Anadolu'nun Selçuklu Çehesi*, İstanbul, 1994, s. 93 vd.

7 G. Öney söz konusu kapıda kullanılan tekniği, "taklit kündekari"nin "tamamen rölyefli kündekari" alt başlığına sınıflıyor: G. Öney, "Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", *Sanat Tarihi Yıllığı* 3 (1969-70), s. 140.

8 F. Sarre buradaki, yalnızca dış konturları beirtilen düz yüzeyli betimlemenin orijinal olduğunu varsayar ve bu yüzeylerin belki de eskiden boyalı olduğunu ileri sürer: Friedrich Sarre, *Erzeugnisse islamischer Kunst. Teil II: Seldschukische Kleinkunst*, Leipzig, 1909, s. 29.

9 G. Migeon, Mezopotamya Sanatına özgü bir biçim dünyasına yakın bulur ve 13. yüzyıla tarihler: Gaston Migeon, *Manuel d'Art Musulman, cilt 2: Les Arts Plastiques et Industriels*, Paris, 1907, s. 121; F. Sarre, Musul'daki Bedrettin Lulu'nun Kara Sarayı ve Bağdat Tılsımlı Kapı'daki figürlerle karşılaştırarak, 12. yüzyıl sonu - 13. yüzyıl başına tarihler: Sarre, a.g.e., s. 29; Ancak her iki yazar da kapının hangi yapıya ait olduğunu bilmemekteydiler. E. Kühnel'in kapının Karaman'dan geldiğini bildiği halde, onu "Selçuklu" olarak nitelemesi ve 13. yüzyıla tarihlemesi, belki de imaretin kime ve hangi tarihe ait olduğunu bilmemesinden kaynaklanabilir: Kühnel, a.g.e., s. 17; G. Öney ise 15. yüzyıla ait imaretin kapısını, tartışmadan 13. yüzyıl sonuna tarihler: Öney, *Architectural Decoration*, s. 178, 202.

10 Michael Meinecke, "Islamische Drachentüren", *Museums Journal* 4 (Ekim 1989), s. 54-58.

11 Aynı eser, s. 55.

12 Karaman kapısını Kuzey Mezopotamya bağlamında değerlendirme (9) numaralı dipnotta değinildiği gibi, G. Migeon ve F. Sarre'nin bu yüzyılın başında ileri sürdükleri görüşün bir devamıdır. Oysa o dönemde karşılaştırma için kullanılan iki örnek olan Bağdat'taki Tılsımlı Kapı (1221-22) ve Bedrettin Lulu'nun (1233-59) Musul'daki Kara Saray böyle bir bağlantı kurulması için hiç de yeterli değildir. Çok bilinen Tılsımlı Kapı dışında Kara Saray için bkz: Friedrich Sarre ve Ernst Herzfeld, *Archäologische Reise im Euphrat und Tigrisgebiet*, cilt: 2, Berlin, 1920, s. 212, Levha: CVI, 2; M. Meinecke Tılsımlı Kapı dışında, yeni satın alınan kapıyla aynı müzede sergilenen Cizre Ulucamisi'nin kapı tokmağındaki ejder figürlerini ve El-Cezerî'nin Diyarbakır Artuklu Sarayı'nın kapılarına ilişkin çizimindeki kapı tokmaklarını kullanarak, eski savı desteklemekte ve okuyucuya Berlin'deki iki objeyle koleksiyonda anlamlı bir bütünlük oluştuğu izlenimini vermek istemektedir: Meinecke, a.g.e., s. 56. Oysa Anadolu, ne ejder ne de diğer figürler açısından Kuzey Mezopotamya'dan aşağı kalmayan bir yoğunluğa sahiptir. Anadolu-Selçuklu sanatındaki ejder figürleri için bkz: Gönül Öney, "Dragon Figures in Anatolian Seljuk Art", *Belleten* 33 (1969), s. 171-216.

13 F. Sarre, Karaman kapısını "İslâm Ortaçağı'nın en güzel dekoratif ahşap işçiliklerinden biri" olarak değerlendirir: Sarre, a.g.e., s. 28.

14 Gerek işçilik, gerek motif açısından Aksaray Sultan Han'ın kapısıyla karşılaştırmak için bkz: Ögel, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi,* s. 102 ve Resim için s. 78, 79.

15 Kühnel, a.g.e., s. 37.

16 Üstelik bu, devşirme ilkelerine de aykırı olurdu. İslâm dünyasında devşirme, pratik nedenler dışında, yalnızca Müslüman olmayan kültürlerin ürünleriyle yapılmıştır.

17 Ernst Diez, Oktay Aslanapa, Mahmut Mesut Koman, *Karaman Devri Sanatı,* İstanbul, 1950, s. 211-212.

18 Bu kapılar Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde 244 envanter numarasıyla sergilenmektedir. Kühnel, a.g.e., s. 14 sağ.

19 Karşılaştırmak için bkz: Metin Sözen, *Anadolu Medreseleri, cilt: 2: Selçuklular ve Beylikler Devri,* İstanbul, 1972, s. 292, Fotoğraf 1.

20 Örneğin Karaman'daki Hatuniye Medresesi (1381/2) Taçkapısı, Sivas'taki 1271/2 tarihli "Gökmedrese Portalinin kopyasıdır": Semra Ögel, "Bir Selçuk Portalleri Grubu ve Karaman'daki Hatuniye Medresesi Portali", *Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Yıllık Araştırmalar Dergisi 2,* 1957, s. 118.

21 Ögel, *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı,* s. 146.

22 Sivas Darüşşifası'nda mukarnas nişinin iki yanında yeralan kabartmalarda, solda güneş içinde erkek sağda ay halkası içinde kadın başı kabartması vardır= Gönül Öney, "Sun and Moon Rosettes in the Shape of Human Heads in Anatolian Seljouk Architecture", Anatolica 3 (1969-70), s. 197; Gök ve yer/yeraltı karşıtlığı ise düşey eksenli kompozisyonlarda betimlenmektedir. Erzurum'daki Çifte Minareli Medrese'nin taç kapısında yeraltı ejderlerle simgelenirken, çoğu evren ağacı veya ekseni, aşağıda yeri simgeleyen bir küreyle son bulmaktadır: Ögel, *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı,* s. 47.

23 Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Arslan Figürü", *Anadolu* 13 (1969), s. 27 vd; Göksel aslan imgesi 18. yüzyıl Divan Şiirinde bile sürer. Nedim için onlar, feleğin aslanıdır. Orhan Şaik Gökyay, "Divan Edebiyatında Şehirler", *Varia Turcica 9, Türkische Miszellen/R. Anhegger Armağanı,* İstanbul, 1987, s. 176-177

24 Katharina Otto-Dorn, "Türkische Grabsteine mit Figurenreliefs aus Kleinasien", *Arts Orientalis* 3 (1959), s. 70, Levha: 3/9, 11; Heinz Demisch, *Die Sphinx,* Stuttgart, 1977, s. 224.

25 Ögel, *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı,* s. 47.

26 Bu kritere göre yalnızca erkeklere özgü olduğu düşünülen bu saç biçimine karşın, örgülü saç hem kadın, hem de erkeklere ait olabilmektedir. Örneğin Niğde Alaaddin Camisi'ndeki iki figür, yaygın ikonografiye göre erkek ve kadın oldukları halde, ikisi de örgülü saçlara sahipler. Bu değerlendirmeye göre kadın ve erkek saç biçimleri arasında bir asimetri mevcuttur. Kadınların yalnızca örgü saçlı, erkeklerin ise hem örgü, hem de kısa, ortadan ayrılmış kabarık saçlı betimlendikleri varsayılmaktadır.

27 Esin, *Bağdaş ve Çökmek,* s. 231-252.

28 Sabuncuoğlu Şerefeddin, *Cerrâhiyetü'l-Hâniyye,* Amasya 870 (1466), İstanbul Millet Kütüphanesi, Ali Emiri 79, Y. 113 a.

29 Çatalhöyük leopar kabartmalarındaki benekler bağlamında J. Mellaart doğaüstü bir amacı ima ediyor: James Mellaart, *The Neolithic of the Near-East,* Londra, 1975, s. 110 ve Resim 61; Çatalhöyük'te bulunmuş olan kimi kadın figürlerinin vücudundaki desenler de bu bağlamda değerlendirilebilir: Ian A. Todd, *Çatal Höyük in Perspective,* California, 1976, s. 92; Mısır'da bir erkek heykelindeki çukurlaştırılmış benekler (cupulae)

birer vulva simgesi olarak yorumlanmıştır: Siegfried Giedion, *Ewige Gegenwart/Der Beginn der Arcbitektur,* Köln, 1965, s. 64, Resim 41; Abbasi döneminde özellikle at ve süvari betimlerinde ortaya çıkan bu benekler, döğmeye benzetilmiştir: Katharina Otto-Dorn, *Kunst des Islams,* Baden-Baden, 1980, s. 133; Beşinci Pazırık kurganındaki bir keçe üzerindeki hibridin gövdesinde: Karl Jettmar, *Die frühen Steppenvölker,* Baden-Baden, 1964, s. 112, şekil 95; Dublin Ulusal Müzesi'ndeki Ortaçağ'dan bir kadın figüründe: Georges Devereux, *Baubo/Die mythiscbe Vulva,* Frankfurt a.M., 1981, s. 116, şekil 20; Bir 17. yüzyıl İran minyatüründeki cinlerin gövdelerinde: Laleh Bakhtiar, *Sûfi/Expressions of tbe Mystic Quest,* Londra, 1976, s. 44.

30 Devereux, *Baubo;* Elli yıllık bir araştırma ve düşünme sürecinin ürünü olan bu kitap, tarihsel ve etnolojik örneklerden yola çıkarak, cinselliğin birçok boyutunu psikanalitik açıdan sorgulayan bir anlam çözümleme klasiğidir. Onun, çoğu kez Karaman kapısındakiyle aynı oturuş biçimine sahip bir betimleme tipinde odaklanan çalışması, buradaki yazı açısından çok ilginç olmakla birlikte, eski Türk cinsel davranışlarının şimdiye kadar hiçbir ciddi araştırmaya konu olmaması, onu değerlendirmemizi engelliyor.

31 Aynı eser, passim.

32 Aynı eser, s. 87, 190 vd.

33 Horst Bredekamp, "Wallfahrt als Versuchung / San Martin in Frómista": *Kunstgeschichte-aber wie?* (yayl. C. Fruh, R. Rosenberg, H.-P. Rosinski), Berlin, 1989, s. 221-258.

34 Aynı eser, s. 236 vd.

35 Wolfgang Behringer, "Vom Unkraut unter dem Weizen/Die Stellung der Kirchen zum Hexenproblem": *Hexenwelten, Magie und Imagination* (yay. R. van Dülmen), Frankfurt a.M., 1987, s. 19.

36 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri,* 2. baskı, Ankara, 1969, s. 25.

37 Aynı eser, s. 29.

38 Aynı eser, s. 28 dipnot: 2, s. 36.

39 Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleriyle Karaman Tarihi,* s. 431 dipnot: 1.

40 Uzunçarşılı, *Anadolu Beylikleri,* s. 29.

41 Albert Gabriel, *Monuments Turcs d'Anatolie,* cilt: 1, Paris, 1931, s. 134.

42 Sigrid Schade, "Kunsthexen - Hexenkünste": *Hexenwelten, Magie und Imagination* (yay. R. van Dülmen), Frankfurt a.M., 1987, s. 210.

43 "... ondördüncü ve onbeşinci yüzyıllarda Şark ile Garp ayrılığı sonraki devirlerde olduğu kadar bariz değildir, hattâ Şark'la Garp arasında bu devirde bir çeşit zihniyet ve görüş birliğinden bile bahsedilebilir. Vakaa bu birliğin şuuruna varılmış olduğunu söyleyemeyiz; ama iki dünyayı birbirinden ayıran hususiyetlerin de şuuruna henüz varılmamıştır": Mazhar Ş. İpşiroğlu, Sabahattin Eyüboğlu, *Fatih Albumuna Bir Bakış,* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları (tarihsiz), s. 6.

44 İbrahim Bey İmareti gibi 15. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Siyah Kalem'in resimleri hem metafizik içeriğe hem de doğa gerçekçiliğine sahip olma açısından söz konusu kadın figürü ile ortak bir anlatım diline sahiptir. M. Ş. İpşiroğlu ve S. Eyüboğlu, bu tür bir gerçekçiliğin Avrupa ile benzerliğine işaret ederler ve bundan kopuşu tarihlendirirler. Onlara göre Siyah Kalem'in resimleriyle "... belki Şark resmi, bambaşka bir yodan, Avrupa Rönesansının vardığı tabiat görüşünün eşiğine gelmiş bulunuyor. Türlü tezahürleriyle bu eşikte bulunan Fatih devrinde bu ressamın gördüğü rağbette, bu realizm öncülüğünün payı olsa gerektir. Bununla beraber, böyle bir ressamı Osmanlılar ancak

İstânbul'un fethine kadarki devrede kendilerine yakın hissedebilirler. Fetihten sonra Siyah Kalem'in *başin* dünyasını Osmanlılar'ın bir hayli yadırgadıkları düşünülebilir: Aynı eser, s. 62-63; Buradaki "haşin" kavramı ile yazarlar yukarıda sözü edilen türden bir gerekçiliği tanımlıyorlar.

45 Avrupa'da Yeni Çağ ile başlayan, gerek düşünce ve davranış kalıplarını, gerekse insanlararası ilişkileri bütünüyle değiştiren "uygarlaşma süreci"ni mikro ölçekte inceleyen bir toplumbilimsel çalışma için bkz: Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilization,* 2 cilt, Frankfurt a.M., 1976.

46 James Mellaart, *Excavations at Hacılar,* Edinburgh, 1970, cilt 2, pls. CXXIX-CXXX, fig. 201; Bu heykel 6. bin yılın ortalarına tarihleniyor.

47 Aynı eser, cilt 1, s. 171: "... a position facilitating childbirth and it is likely that the young goddess is shown giving birth."

48 Jürgen Thimme, "Die religiöse Bedeutung der Kykladenidole", *Antike Welt* 8/2 (1965), s. 73-77.

49 Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar,* 2. baskı, Ankara, 1966, s. 178-181.

50 Yusuf Ziya (Yörükan), "Tahtacılar" *İstanbul Darülfünunu İlâhiyat Fakültesi Mecmuası,* sayı 12-14 (1929-1930) ve aynı yazar "Tahtacılar, Tahtacılarda Dinî ve Sırrî Hayat", aynı dergi, sayı 15, 17, 19, 20 (1930-1931); İbni Bibi'nin naklettiği, Karaman'ın babasının Ermenek'e kömür getirip satması, bu yüzyıla kadar süren tipik bir Tahtacı uğraşıdır: İ. Hakkı Uzunçarşılı, *Anadolu Beylikleri,* s. 1.

51 Aynı eser; Claude Cahen, *Osmanlılardan Önce Anadolu'da Türkler,* İstanbul 1979, s. 274-276; Ahmet Yaşar Ocak, *Babaîler İsyanı,* İstanbul, 1980, s. 156 vd.

52 Fuad Köprülü, *Osmanlı İmparatorluğunun Kuruluşu,* 2. baskı, Ankara, 1972, s. 165-172; aynı yazar, *Türk Edebiyatında...,* s. 178; A. Yaşar Ocak, a.g.e., s. 180.

53 A. Yaşar Ocak, "Kalenderiler ve Bektaşilik": *Doğumunun 100. Yılında Atatürk'e Armağan (İ.Ü. Ed. Fak.),* İstanbul, 1981, s. 297.

54 Örneğin, Hacı Bektaş ocağını tanımayan Tahtacılar "sürek itibariyle Alevi'dirler": Y. Ziya Yörükan, a.g.e., sayı 12 (1929), s. 61.

55 *Vilâyetnâme, Menâkıb-ı Hünkâr Hacı Bektâş-ı Velî* (yay. Abdülbâki Gölpınarlı), 2. baskı, İstanbul, 1990, s. 63-64.

56 Doğaüstü nitelikler taşıdığına inanılan velilerin yaşamını ve kerametlerini efsanevi bir dille anlatan menakıbnameler, eleştirel bir bakış açısıyla okunmak koşuluyla tarihsel bir kaynak niteliği taşıyabilmekle beraber, gerçekdışı gibi görünen bölümleriyle de kültür tarihi açısından değerli veriler sunabilirler: Ahmet Yaşar Ocak, *Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menâkıbnâmeler (Metodolojik Bir Yaklaşım),* Ankara, 1992, s. 34-35, 65-66; Ayrıca menâkıbnâme incelemelerinde, yapısalcı yöntemin metni, her biri kendi içinde kapalı bir ilişkiler ağına sahip olan farklı anlatı düzlemlerinin oluşturduğu bir yapı olarak gören yaklaşımı da son derece yararlı olabilir: Tahsin Yücel, *Yapısalcılık,* İstanbul (tarihsiz).

57 Edmund Leach, "Virgin Birth", *Proceedings of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland for 1966,* Londra, 1967, s. 39-49; E. Leach'ın verdiği birçok örnek dışında, Eski Ahid'den bir karşılaştırma için bkz: A. Y. Ocak, *Menâkıbnâmeler,* Ek IV.

58 Vilâyetnâme, s. 63-64; Bakire doğum motifi Vilâyetnâme'deki olgusal anlatımın arkasında ikinci bir tabaka oluşturan simgesel anlatı düzleminde, –mitosa özgü bir yinelemeyle– bir kez daha ortaya çıkar ve daha metnin başında Hacı Bektaş'ın kendi doğu-

mu da aynı anlatı kalıbı içinde sunulur: Çocuksuz yaşlı çift: Zeynep Hatun ile Sultan Musa/Muhammed soyundan yabancı erkek: Aliyy-al-Rızâ/doğal olmayan hamilelik nedeni olarak geri tükürülen şerbet: Vilâyetnâme, s. 2-3; Vilâyetnâme'de doğaüstü doğuma ilişkin simgesel anlatı tabakası başka bölümlerde de sürer. Kadıncık Ana'nın rüyası ve yorumu: aynı eser, s. 26-27; dedikodular: aynı eser, s. 28-29; Hacı Bektaş'ın cinsel kimliğinin sergilenmesi: aynı eser, s. 32.

59 İsmet Zeki Eyüboğlu, *Bütün Yönleriyle Bektaşilik (Alevîlik)*, İstanbul, 1980, s. 142.

60 Baha Said, "Süfyan Süreği, Kızılbaş Meydanı", *Türk Yurdu* 4 (1926), s. 341.

61 Bektaşilerde: Abdülbâki Gölpınarlı, *100 Soruda Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatlar*, İstanbul, 1969, s. 275-276; Alevilerde: Baha Said, a.g.e., s. 332-341; Tahtacılarda: Yusuf Ziya (Yörükan), "Tahtacılar/Dinî ve Sırrî Hayat-Ayine Hazırlık", *İstanbul Darülfünunu İlahiyat Fakültesi Mecmuası* 9 (1931), s. 68.

62 Edmund Leach, *Kultur und Kommunikation. Zur Logik symbolischer Zusammenhänge*, Frankfurt a.M., 1978, s. 98 vd.

63 Aynı eser, s. 100.

64 B. Said, a.g.e., s. 334.

65 Talip kadınsa yerine eşi olan erkek yere yatar. Yeniden doğum töreni için bkz: B. Said, s. 340.

66 Ahmet Işık Doğan, *Osmanlı Mimarisinde Tarikat Yapıları: Tekkeler, Zaviyeler ve Benzer Nitelikteki Fütuvvet Yapıları*, İstanbul Teknik Üniversitesi Doktora Tezi, 1977, s. 96-97.

67 S. Çetintaş, *Yeşil Cami ve Benzerleri Cami Değildir*, İstanbul, 1958; S. Eyice, "İlk Osmanlı Devrinin Dini-İçtimai bir Müessesesi: Zaviyeler ve Zaviyeli-Camiler", *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, cilt 21, No: 1-4 (1963), s. 3-80.

68 Günkut Akın, "Mimarlık Tarihinde Pozitivizmi Aşma Sorunu ve Osmanlı Merkezi Mekân İkonlojisi Bağlamında Edirne Selimiye Camisi'ndeki Müezzin Mahfili", *Türk Kültüründe Sanat ve Mimari-Klasik Dönem Sanatı ve Mimarlığı Üzerine Denemeler*, (yayl. M. Saçlıoğlu ve G. Tanyeli), İstanbul, 1993, s. 14-16.

69 İmaretin 2 kat planı ve 4 kesit içeren ayrıntılı rölövesi için bkz: Metin Sözen, a.g.e., s. 34-41.

70 İbrahim Hakkı Konyalı, *Karaman Tarihi*, s. 417.

71 Aynı eser, s. 428-429; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Karamanoğulları Devri Vesikalarından İbrahim Beyin Karaman İmareti Vakfiyesi", *Belleten* 1 (1937), s. 98-99.

72 Cavit Sunar, *Melâmîlik ve Bektaşilik*, Ankara, 1975, s. 38; Tahtacılarda da benzer hiyerarşi vardır: Yusuf Ziya Yörükan, a.g.e., sayı 19 (1931), s. 69.

73 Uzunçarşılı, *Karamanoğulları...*, s. 100; Hacı Bektaş Tekkesi'ne Osmanlı Padişahının tayin ettiği şeyh hakkında bkz. Bedri Noyan, *Bektaşilik Alevilik Nedir?*, 2. baskı, Ankara, 1987, s. 47.

74 Noyan, a.g.e., s. 47: "Protokol bakımından Dedebaba'dan sonra Âşevi babası gelir idi. Dedebâba yürüyünce (ölünce) yerine Aşevi babası seçilirdi. Fakat bu kesin bir usul değildi; buna mecburiyet yoktu"; Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, cilt 2, İstanbul, 1983, s. 282: "Meydanevi babalığı lağvedilince tekkenin reisliği Kilerevi babasına geçmişti"; Hacı Bektaş Tekkesi'nde Kilerevi babasının öncelikli konumu için bkz: A. I. Doğan, a.g.e., s. 104-105, s. 110-111.

75 *The Travels of Ibn Battuta A. D. 1325-1354*, Londra-New York, 1972, s. 426-427.

76 Aynı eser, s. 420-421.

77 Konyalı, a.g.e., s. 411.

78 Abdullah Kuran, *The Mosque in Early Ottoman Architecture,* Chicago, 1968, s. 124-125.

79 Bu gizliliğin nedeni, diğer İslâm devletlerinin denetimi olsa gerek. Halep hükümdarı Nureddin Zengin'in kendi elçisi huzurunda II. Kılıç Arslan'ın iman yenilemesini istemesi bu türden bir denetim örneğidir: Köprülü, *İlk Mutasavvıflar,* s. 164 dipnot 8; Buradaki konu bağlamında diğer bir ilginç olgu da, Osmanlı Sultanı II. Murat'ın Suriye ve Irak'taki dört mezhep otoritesinden İbrahim Bey hakkında fetva istemesidir: Uzunçarşılı, *Anadolu Beylikleri,* s. 25-26; aynı yazar, *Karamanoğulları,* s. 129-133.

80 Vilâyetnâme'de Kadıncık Ana'nın soyunup tandıra girmesi ve belki de sırrolması, onu yerle bütünleştirir ve binlerce yıl önceki toprakana'yı çağrıştırır: *Vilâyetnâme,* s. 63; Hacıbektaş ilçesinde, Kadıncık Ana'ya ait olduğuna inanılan bir tandır, bugün de onun mekânı olarak, ziyaret yeridir; Gerçi tarikat bağlamında soyunmak, dünya nimetlerinden arınıp, "üryân" olmak anlamına geliyor. Ancak diğer taraftan canlı ve çıplak olarak yerin içine girmek, eski hitonik (yere bağlı) kültler bağlamında da düşünülebilir.

81 "Ol vakit ol kadar mezâlim oldu kim, Osman Beylerinden ol vakte-değin, kimsesi ol kadar zulm etmiş değildi": Mehmet Neşri, *Kitâb-ı Cihan Nümâ (Neşrî Tarihi),* 2 cilt (yayl. F. R. Unat, M. A. Köymen), 2. baskı, Ankara, 1987, s. 643; II. Murat'ın Karaman seferini Neşri gibi bir 15. yüzyıl yazarı olan Âşık Paşazâde de benzer biçimde anlatıyor: "Vilayet-i Karamanı şöyle vurdular kim köylerini ve şehirlerini elek elek ettiler, Karaman oğlu kaçtı, Taş'a (Taşeline) girdi. O yıl er oğlan ve kız doğdu meçhulü'n-nesebtir." Aktaran: Uzunçarşılı; *Anadolu Beylikleri,* s. 26.

82 M. C. Şehabeddin Tekindağ, "Son Osmanlı-Karaman Münasebetleri Hakkında Araştırmalar", *İstanbul Üniversitesi, Ed. Fak. Tarih Dergisi,* 17-18 (Mart 1962, Eylül 1963), İstanbul, 1963, s. 55 vd.

83 "Karaman eyâleti gayet fena tahrir olundu. Her timarı bir misli arttırmak suretiyle tahriri tamamlandı": Uzunçarşılı, *Anadolu Beylikleri, s. 35.*

84 Türkmenler'in kendilerini Osmanlılar'a bağlı hissetmemeleri bu yüzyılın içlerine kadar bazı Tahtacı gruplarında sürmüştür: Yörükan, "Tahtacılar", *İstanbul Darülfünunu İlahiyat Fakültesi Mecmuası* 13 (1929), s. 61-64.

85 Anaodaklı toplumlarda kadın merkezi bir toplumsal konuma sahiptir. Bu, zaten tarihte var olduğu kuşkulu olan kadın egemenliğinden (anaerkil-matriyarkal düzen) farklıdır. Toplumun lideri pek önem taşımamakla birlikte erkektir. Ancak her iki türün statüleri arasında denge vardır. Anaodaklı toplum genellikle anayerli (matrilokal) ve anahatlı (matrilinear) nitelikler de taşır. Yani ev kadına (veya ailesine) aittir ve erkek onun evine gelir (veya ailesine katılır). Çocuklar ise kadının ailesinin soykütüğünde yer alır. Kimi anaodaklı toplumlarda salt kadınlara ait kültlerin varlığı bilinir: Uwe Wesel, *Der Mythos vom Matriarchat,* Frankfurt a.M., 1980, s. 103 vd., 144 vd., 151; Gerçi 15. yüzyıl Karaman toplumunu anaodaklı terimi ile tanımlamak için veriler yeterli sayılmaz. Ancak bu bağlamda kimi ipuçları yok değil; Osmanlı-Karamanlı tarihi dıştan evlenme (egzogami) ilkesine bağlı iki klanın ilişkilerini çağrıştırıyor. Karamanlı hükümdarı Alaüddin Bey, I. Murat'ın kızı ve Yıldırım'ın kardeşi Nefise Sultan ile evli. Karamanlı Ali ve II. Mehmet Beyler bu evlilikten doğma. Ali'ye ve II. Mehmet'in oğulları İsa ve İbrahim'e II. Murat birer kızkardeşini vermiş. İbrahim Bey'in sekiz oğlundan yedisi Çelebi Mehmet'in kızı ve dolayısıyla II. Murat'ın kızkardeşi Sultan Hatun'dan. İbrahim Bey de kızını II. Mehmet (Fatih) ile evlendirmiş: Uzunçarşılı, *Anadolu Beylikleri, s. 22;* a.y., *Karamanoğulları,* s. 111, 114, 123; Tekindağ, *Son Osmanlı Karaman Münasebetleri,* s. 48-49, dipnot 25; Bu ilişkilerde dikkat çeken bir özellik de, –anahatlı ve baba-

hatlı düzen ilkelerinin temelinde çocuklara ilişkin mülkiyet hakkının bulunduğu görüşünü destekler bir biçimde– oğulların çoğunlukla Osmanlılara (ana evine) geri dönmesidir. Örneğin Yıldırım, Alaüddin'i öldürtüp kızkardeşini ve yeğenlerini geri alır: Uzunçarşılı, *Anadolu Beylikleri,* s. 16; Karamanlı İbrahim Bey'in Osmanlılar'a her sene bir oğlunu göndermeyi taahhüt etmesi de anahatlılık çağrışımını kuvvetlendirir: aynı eser, s. 28; Gerçi burada güçlü tarafın çocukları gasp etmesi ve daha başka stratejik nedenler de vardır. Ancak İbrahim'in bir cariyeden olma oğlu İshak Bey'i, Çelebi Mehmet'in kızından doğan yedi oğluna tercih etmesi ve onları (Osmanlı alacası) benimsememesi, onun da çocukları anaya ait (anahatlı) olarak görmüş olabileceğini düşündürür: Tekindağ, *Son Osmanlı Karaman Münasebetleri,* s. 48; *Vilâyetnâme*'de Kadıncık Ana'nın kocası İdris'e göre evdeki daha baskın olan konumu ise belki anayerlilik bağlamında değerlendirilebilir. Nitekim çocukların babası olan Hacı Bektaş Kadıncık Ana'nın evine gelir. Diğer taraftan metinde, doğacak çocuklara kutsallık kazandırma mekanizması bağlamında değerlendirilen bu olgu, eski Türkler'de anahatlı bir düzenin göstergesi sayılan "döl alma" geleneğine de bağlanabilir: Ümit Hassan, *Eski Türk Toplumu Üzerine İncelemeler,* Ankara, 1985, s. 35 vd.; *Vilâyetnâme*'de Hacı Bektaş'ın kafirlere karşı savaştığı söylenen Bedahşan'ın yanındaki bölge olan Kafiristan'da (şimdiki adıyla Nuristan) "döl alma" bu yüzyıla kadar sürmüştür: Karl Jettmar, "Fruchtbarkeitsrituale und Verdienstfeste im Umkreis der Kafiren": *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* XCV (1965), s. 109-115; Ayrıca Âşık Paşazâde'nin sözünü ettiği Baciyan-ı Rum adlı kadınlar örgütünün Kadıncık Ana ile ilgili olduğu ileri sürülmüştür: Mikail Bayram, *Baciyan-ı Rum (Anadolu Selçukluları Zamanında Genç Kızlar Teşkilatı),* Konya, 1987. Bektaşilerde ve onun kırsal uzantısını oluşturan inanç gruplarında Kadıncık Ana'nın önemli konumu, ayinlere kadınların da katılması ve metinde söz edildiği gibi litürjik görevler üstlenmeleri ilginçtir. Ayrıca Tahtacılar'da yalnız kadınların katılabileceği ayinlerin varlığı da bilinmektedir: Yörükan, "Tahtacılar", *İstanbul Darülfünunu İlâhiyat Fakültesi Mecmuası* 15 (1930), s. 73; Eski Türktoplumunda kadının ağırlık taşıdığı düzen hakkında bkz: Hassan, *Eski Türk Toplumu,* s. 31-38, 91 vd.; Anadolu Neolitiğinde aynı konu için bkz: Karl J. Narr, "Mutterrechtliche Züge im Neolithikum (zum Befund von Çatal Hüyük)": *Anthropos* 63/64 (1968/69), s. 409-420.

Ilehtep burden beste bizans sanatıyla ilgili bilgiyse ödev. 21'den 83'e kadar.

Bir Ortaçağ Sanatı Olarak Bizans Sanatı

Engin Akyürek
Dr., İstanbul Üniversitesi

Bizans uygarlığı –ve bu uygarlığın bir parçası olarak Bizans sanatı– tarihçiler tarafından insanlığın başlıca önemli uygarlık dönemlerinden birisi olarak tanımlanmakta ve incelenmektedir.[1] Bizans uygarlığı ve sanatına atfedilen bu önemin nedenleri arasında, çeşitli kültürel etkilerin[2] bir potada yoğurulması sonucunda ulaştığı özgün niteliğini; bin yılı aşkın bir süre varlığını kesintisiz olarak sürdürmüş olmasını; yayıldığı geniş coğrafi alanı; ve İmparatorluk sınırlarını gerek coğrafi, gerekse tarihsel olarak çok aşan etkilerinin[3] olmasını sayabiliriz.

Bizans sanatı, (genelde kültürü) gerek içinde yer aldığı tarih dilimi, gerekse niteliklerinden ötürü bir Ortaçağ sanatıdır, evrensel Ortaçağ uygarlığının çok önemli bir parçasıdır[4]. Hem Batı'da hem de Doğu'daki Ortaçağ uygarlıkları, esas olarak Roma İmparatorluğu'nun antik mirası üzerinde doğup gelişmiştir. Avrupa'da 5. ve 6. yüzyıllar genel olarak Antik kültürden Ortaçağ kültürüne geçişin gerçekleştiği yüzyıllar olarak kabul edilmekte, ancak Ortaçağ kültürünün özgün niteliklerinin 10. yüzyıldan başlayarak olgunlaştığı öne sürülmektedir.[5] Bizans Ortaçağı da, en genel hatlarıyla, Avrupa ile aynı dönemde yaşanmıştır. Ancak Ortaçağ, belli iki tarih arasına kolayca yerleştirilebilecek bir zaman dilimi olmaktan çok, kendi içinde bir bütünlüğü ve kimliği olan bir kültürdür. Bu nedenle de Ortaçağ'ın başlangıcını (ya da sona erişini) "Roma'nın düşüşü", "Atina Okulu'nun kapatılması", "Iustinianus'un iktidara gelişi" gibi olaylarla ya da kesin tarihlerle belirlemek yerine, o kültürün olgunlaşma sürecinin tamamlanması ile belirlemek daha doğru olacaktır. Bizans Ortaçağı'nın tarihsel kapsamı, bu ilke çerçevesinde belirlenmelidir.

Kronolojik açıdan bakıldığında, 330 yılında I. Constantinus'un Byzantion'u Roma'nın ikinci başkenti olarak seçmesi ile başlayıp 1453'e kadar süren dönem, modern tarihçiler tarafından Bizans diye adlandırılmakta-

dır. Ancak Bizans, başlangıcından sonuna kadar bir Ortaçağ uygarlığı değildir. Roma İmparatorluğu'nun ve onun Antik kültürünün doğu topraklarındaki devamı olarak varlığını sürdüren Bizans, yüzyıllar boyunca bu kültürün sürdürücüsü olmuş, bu kültür uzun bir evrim sonucunda Ortaçağ kimliğine ulaşmıştır. Bu evrim çizgisinde, Iustinianus'a kadar olan dönem "Romalı" yanı ağır basan bir kültürdür henüz. Iustinianus ile sanat (ve bütünüyle kültür) geç Antik çizgisinden ayrılmaya başlar[6] ve Hıristiyanlık yavaş yavaş ön plana çıkar. Iustinianus, geç Antikite'den Bizans Ortaçağı'na olan bu evrimin orta noktasındadır. Örneğin, Iustinianus'a kadar Antik Roma kentinin "Hıristiyanlaştırılmış" bir kopyası olarak inşa edilen Konstantinopolis kenti, Nika ayaklanmasından sonraki yapım aşamalarında yeni bir anlayışın egemen olmasıyla, artık model olarak Roma'nın alınmadığı yeni bir kimlik kazanıyor; İkonoklazma sonrası mantar gibi türeyen manastırlar ve manastır-merkezli yerleşimler ile de giderek Ortaçağ kimliği önplana çıkıyor. İkonoklast devrin sonunda Makedon ve sonra da Komnenos'lar iktidara geldiklerinde, Konstantinopolis artık bir Roma kenti değil, Bizans'lı bir Ortaçağ kentiydi. Bu, gerek büyüklüğü, gerek ruhu, gerekse iktidarı ve kültürü açısından tepeden tırnağa bir dönüşümü göstermektedir.[7] 7.-9. yüzyıllar arasında kent, geç Antik niteliğinden bir Ortaçağ kenti niteliğine dönüşmüş, bu dönüşümün en belirgin özelliği olarak da bütünüyle kent ve kentsel yaşam, 'açık'tan 'kapalı'ya, 'kamusal'dan 'özel'e, 'büyük ölçek'ten 'küçük ölçek'e doğru bir değişim geçirmiştir: Toplumsal yaşam, merkezinde dışa kapalı manastırların olduğu çekirdekler etrafında örgütlenmiş, kent duvarları içinde neredeyse küçük ölçekli bir dizi 'köy' oluşmuştur; kent yaşamında önemli bir toplumsal işlev üstlenen büyük ölçekli kamusal yapılar (halkın toplandığı forumlar, hipodrom, geniş revaklı caddeler) bu işlevlerini yitirmiş, birçok sosyal işlevi özel (çoğunlukla aristokratların kurduğu vakıflar olan) manastırlar üstlenmiştir.

Bizans kültürünün "Ortaçağlılaşma" sü eci, İkonoklast dönemin büyük dönüştürücü etkisi ile tamamlanmıştır. Bizans sanatı da, bir Ortaçağ sanatı olarak kimliğini ancak ikonoklazma sonrasında bulmuş, ana biçimlerini ve temel ilkelerini ortaya koymuştur.

Bizans sanatı, son gününe kadar da bir Ortaçağ sanatı olarak kalmıştır. Sanatta biçem olarak bazı Helenistik etkilerin (resimde) görülmesini, ya da yazında ve bütünüyle kültür alanında Antik Çağ'a (daha doğrusu Grek Antikitesi'ne) gösterilen içerikten yoksun ilgiden[8] yola çıkarak dönemi "Bizans Rönesansı" olarak adlandırmak doğru bir tutum olmasa gerek; öncelikle Rönesans, belli bir coğrafyada (Avrupa) belli bir zaman diliminde yaşanmış olan çok boyutlu ve türdeş bir kültürel dönüşümün

adı dır. Öte yandan Rönesans, yalnızca sanatta biçemsel bir dönüşüm ya da kültürde Antik Çağ'a ilgi duyulması değil, bütün kültür alanlarını kapsayan bir dönüşümdür; insanın dünyaya yaklaşımında, onu kavrayışında kökten bir değişimdir. Sanatın, felsefenin, bütün kültür alanlarının ilgilerini öbür dünyadan bu dünyaya, doğaya ve insana çevirdikleri bir değişimdir. Rönesans'ın Antik kültüre ilgi duymasının nedeni de, insanı temel alan, yüzü bu dünyaya dönük, bu dünyanın sorunlarını ele alan bir kültürü Antik Çağ'da bulmasıdır. Bizans'ta 1453'e kadar böyle bir dönüşümden söz etmek, zordur. Bizans'ın son döneminde kültür ve sanat alanında –bir rönesans olarak değil ama alışılagelmiş Bizans ilkelerinden ayrılan bir *maniera* olarak adlandırılması daha yerinde olan– Rönesans'takine benzer eğilimler, kendi sonucuna ulaşacak kadar uzun yaşasaydı nasıl gelişecekti sorusuna ise ancak spekülatif yanıtlar verilebilir.

* * *

Bizans uygarlığının bir Antik uygarlıktan bir Ortaçağ uygarlığına dönüşmesinde en önemli rolü, bu yeni kültüre kendi damgalarını vuran manastırlar oynamıştır. Barker'ın belirttiği gibi, "*...Doğu'nun manatırları ... Ortodoksluğun kaleleri ve kayalarıydı; ... ne zaman ciddi bir sorun ...* (çıksa), *bunlar büyük ve bağımsız bir etken olarak ağırlıklarını ortaya koyuyorlardı*".[9] Manastırların halk üzerinde çok büyük bir etkileri vardı.[10] Manastır hareketi aslında Hıristiyanlığın resmen kabulünden itibaren Doğu'da başlamıştır. Başlangıçta tamamen mistik ve dünyasal uğraşlardan yalıtılmış bir yaşam biçimi sürdüren manastırlar, Iustinianus döneminde bu kabuklarından çıkarak İmparatorluk Kilisesi'nde ağırlıklarını duyurmaya başladılar.[11] Manastır hareketi toplumun tüm alanlarına yayıldıkça, Antik kültür geriledi. Manastırların bu etkinliği, özellikle de ikonoklast dönemde büyük bir enerjiyle ortaya çıktı. İkonoklast imparatorların ağır saldırısı ile karşı karşıya kalmalarına karşın, İkonoklast dönem manastırların sayısal olarak ve toplumdaki etkinlikleri açısından, daha önce görülmemiş derecede güçlendiği bir dönem olmuştur.[12] Örneğin, Konstantinopolis'teki Stoudios Manastırı ve onun efsanevi başrahibi Theodore, İkonoklast harekete karşı çok etkin bir toplumsal direnişin örgütleyicisi olmuşlardır.[13] İkonseverlerin, ya da yaygın bir deyişle Ortodoksluğun zaferi, aynı zamanda, İkonoklast çelişki döneminde ikonları vargüçleriyle savunmuş olan manastırların[14] da zaferi olmuştur. Bu zafer, Antik kültürden Ortaçağ kültürüne doğru olan büyük dönüşümün de tamamlanması anlamına gelmektedir. Toplumsal değişim de bu ideolojik

ve dinsel alandaki değişimlere paralel gelişerek bir Ortaçağ toplumunun temelini hazırlamıştır.

Manastır hareketinin zaferi, yaşamın neredeyse tüm alanlarını olduğu gibi, esas olarak dinsel yanı ağır basan Bizans sanatını da biçimlendirdi. Bizans Ortaçağ sanatının en önemli performansını gösterdiği alan, dinsel mimarlık olmuştur. Bizans Ortaçağı'nın özgün yaratısı olan kare-içinde-haç planlı kiliseler, (Resim 39 ve Resim 40) hem mimarlık hem de resim sanatı açısından bütün Bizans sanatının en olgun ürünleri olmuşlardır. İşte, Bizans Ortaçağı boyunca, özellikle de manastır kiliselerinin vazgeçilmez yapı tipini oluşturan bu kiliseler, hem mimarileri hem de resimsel bezemeleri ile, esas olarak manastır hareketinin bir ürünüdürler. İlk örneği 881 yılında (İkonoklast dönemin hemen sonunda) Büyük Saray'da I. Basil'in saray kilisesi Nea Ekklesia (Yeni Kilise) olan bu yeni tip mimarinin kökeninde, Bizans dinsel mimarlığını hep etkilemiş olan imparatorluğun resmi mimarisinin dışında, belirleyici faktör olarak manastırların (özellikle de Konstantinopolis'te çok etkili olan Stoudios Manastırı'nın) litürjik reformları ile, kilise iç mekânları için geniş bir ikonografik programın gerçekleştirilebilmesine olanak sağlayacak yeterlikte bir birikimin yavaş yavaş manastırlarda hazırlamış olması yatıyordu.[15]

Manastır hareketi Kilise'de egemen oldukça Doğu'nun içe kapanık bir yaşam süren manastırlarının bazı gelenekleri ve ayin biçimleri de Kilise litürjisine taşındı.[16] İlk olarak Iustinianus döneminde manastırların etkisiyle Bizans Kilise litürjisinde başlayan bazı değişiklikler,[17] kilise mimarisini etkilemiş, buna paralel bazı yeniliklerin uç vermesine neden olmuştur. Bazilikal plan, yeni litürjik gereksinimler çerçevesinde eski önemini yitirirken, giderek merkezi bir kubbenin iç mekâna egemen olduğu plan tipleri ortaya çıkmaya başladı. Bu, Bizans Ortaçağ dinsel mimarlığının klasik şeması olan kare-içinde-haç planda (Resim 41) olgunluğuna erişecek olan bir evrim çizgisi izledi. Yeni litürjik gereksinimlere daha uygun olan yapı tiplerinin evrimi, manastır hareketinin evrimiyle de paralellik gösterir; her ikisinin de zaferi İkonoklast dönemin hemen ardından gelmiştir. İlk merkezi kubbeli anıtsal kiliseyi Konstantiopolis'e tanıştıran Iustinianus dönemi ise, bu evrimin önemli bir kilometretaşını oluşturur.

Manastırların içe dönük, mistik, dışa daha kapalı niteliği, manastırların Kilise'deki egemenliği arttıkça[18] Bizans litürjisine de yansıdı. Erken devir litürjisinin gösterişe yönelik *emperyal* niteliği İkonoklazma sonrasında dışa kapalı, daha sembolik, mistik, görkemli değil ama vakur bir nitelik aldı. Erken Bizans litürjisinde ayin 'Küçük Giriş'[19] ile başlar. Bu, kiliseye gerçek bir giriştir, yani ayin için ruhbanın kiliseye girmesidir. Nartekste düzene giren kortej, gösterişli bir yürüyüş alayı ile naosa girer

ve nef boyunca törenle yürüyerek sunağa ulaşırdı. Ayinin sona ermesiyle birlikte, yine benzer bir yürüyüş alayı, başta tüm kuşamıyla ruhban olmak üzere, nef boyunca bir geçit yapar ve narteksten çıkardı. Bu ritüel yürüyüşte insanları etkilemeye yönelik bir gösteriş vardır. Böyle bir törensel giriş, biçimi ve amaçladığı etki bakımından, Anik Roma'dan devralınan bazilikal planlı bir yapı ile uyumludur. Törenin bu niteliği önemini koruduğu sürece de, kubbeli de olsa, uzunlamasına bir plan Ortaçağ öncesi kiliselerin 'egemen' yapı tipi olmaya devam edecekti.[20] İkonoklast dönem sonrasında gösterişli ritüel yürüyüşler ortadan kalktı; bir zamanlar işlevsel olan Büyük ve Küçük Giriş'ler iç mekâna hapsedildi ve başladığı yerde son bulan tamamen sembolik ritüel dönüşler halini aldı.[21] Kilise tasarımında uzunlamasına plan da yerini merkezi plana bıraktı.[22]

Litürjideki yeni değişimler, *Eukharistia* ayini için yapılan hazırlıkları da iç mekâna almıştır. Erken devir litürjisinde, Küçük Giriş kiliseye gerçek bir giriş olduğundan, ruhban tören kıyafetleriyle kiliseye gelmektedir ve kilise içinde ayin hazırlıkları için ayrı bir mekâna gerek yoktur. Öte yandan, kutsal ekmek ve şarap, erken devir litürjisinde kilise dışındaki *skeuophylakion* odasında hazırlanarak kilisedeki sunağa kadar 'Büyük Giriş'[23] diye adlandırılan bir yürüyüş ritüeliyle taşınırdı. Bu, olasılıkla batıdaki kapıdan değil, apsisin (ya da nefin) yanlarında yer alan kapılardan olurdu.[24] Ortaçağ litürjisinde bu ayin de ön hazırlıklarıyla birlikte içeri alındı ve prothesis odasında hazırlanan ekmek ve şarap sembolik bir yürüyüş ile ikonostasis önündeki kapıdan sunağa getirilmeye başlandı. Bu hazırlıkların İkonoklazma sonrasında içeri alınması sonucunda apsisin iki yanındaki odalar *(pastophoria)* işlevsel olarak zorunlu hale geldi.[25] Erken kilise tasarımının önemli bir özelliği olarak dışa açık niteliği de, artık işlevleri kalmayan yan duvarlardaki girişlerin kaldırılmasıyla son bulmuştur.[26]

Erken devir Bizans litürjisi gözler önünde, sıradan halkın da katılımıyla gerçekleştirilirdi. Sıradan insanlar naosta her yerdedir; sunağa giremezler ama, sunak onların gözlerinden gizlenmemiştir. Ortaçağ'da, Eukharistia ayininin ruhban dışındaki insanlara kapatılması ve bu ayinin onlar tarafından görülmesinin engellenmesi amacıyla, sunağı fiziksel olarak ayıran ama naostan görünmesini engellemeyecek kadar alçak ya da geçirgen olan templon, –kesin olarak İkonoklast dönem sonunda– içersini göstermeyen "geçirimsiz" bir duvara, ikonostasise dönüştü.[27]

Litürji daha mistik, özel, içe kapalı bir biçim aldı. Litürji sırasında hem kilisenin dışarısıyla alış-verişi azaldı, hem de kilise içinde eukharistia ayini cemaatin gözlerinden gizlendi. Erken devirde litürjiye aktif katılımı sağlanmaya çalışılan cemaat, bilinçli olarak litürjiden uzaklaştırıldı, pasif-

leştirildi. Göremediği bir performans olan ayine doğrudan ve görsel olarak değil, zaman zaman eşlik ettiği ilahilerle işitsel olarak katıldı. Bir zamanlar din adamlarının cemaat tarafından görülebilmesi için yükseltilmiş olan *sythronon* da kayboldu. Eukharistia ayininin kendisi de, giderek sembolik bir törene dönüştü.[28] Bizans kilise mimarisinin, litürjide manastırların etkisiyle gerçekleşen bu değişikliklere paralel bir değişim göstermesi, birincil işlevleri bu litürjinin kutlanması olan bu yapılar için olağandır.

Manastırlar tarafından reforme edilen ve cemaatin fiziksel ve görsel katılımını sınırlayan yeni litürjide, yine manastırlarda doğmuş olan ilahiler çok önemli ve ağırlıklı bir rol üstlenmekteydi: Hem cemaatin 'göremediği' ve 'fiziksel olarak katılamadığı' litürjiden kopmamasını sağlamak, hem de litürjinin kutlanma biçimine uygun bir atmosferi kilise içinde yaratmak. Manastırların mistik atmosferini yansıtan bu tek sesli ve enstrümansız okunan ilahiler, ancak bölünmemiş bir iç mekânda ve bu vokal müziği en iyi yayacak merkezi bir kubbenin akustiği ile mümkündü.[29] Yeni yapı tipi, litürjide önemli bir faktör olan yeni kilise müziği için de uygun bir mekân sağlamaktaydı.

Bizans manastırları, daha başlangıçlarından beri, gerek yaptıkları ikonalarla ve gerekse minyatürlerle resimledikleri elyazmalarıyla, resim sanatı açısından hep önemli üretim merkezleri olmuşlardır. Teolojik tartışmaların da kılı kırk yararcasına yapıldığı yerlerin manastırlar olduğu dikkate alındığında, Bizans ikonografisinin ilk oluştuğu merkezlerin de yine Doğu'daki manastırlar olması[30] doğaldır. Manastırların bu olağanüstü birikimleri, İkonoklast dönem sonrasında kiliselerin içini dekore etmek için hem hazır ikonografik modeller sunmaktaydı, hem de çok geniş bir program yapma olanağını veren tema zenginliği sağlamıştı. Bu zengin ikonografik birikimi değerlendirecek uygun alanları da, yine İkonoklast dönem sonrası geliştirilen yapı tipi sağlamıştır.

Bu yapı tipinde, kare planlı naos'un ortasında, yüksek bir kasnağa oturmuş olan ve kemerler aracılığıyla dört sütun –ya da paye– tarafından taşınan merkezi kubbe vardır. Orta kubbeyi dört taraftan beşik tonozlar destekler ve bunar bir haç plan oluştururlar. Köşeler de tonoz ya da kubbe ile örtülüdür. Böylece zemin planında kare olan yapı, üstyapıda, orta yerinde kubbenin bulunduğu ve kollarının dört tonozla oluştuğu bir haç plan gösterir (Resim 40 ve Resim 41). Kubbelerin yüksek kasnaklarında ise pencere dizisi bulunur. Bu tip yapılar mekân bütünlüğü ve aydınlanma sorunlarını çözerek kapsamlı bir resim programının fiziksel altyapısını hazırlamıştır: Kubbenin dört sütun ile taşınması, iç mekânı genişletmiştir (Resim 40). Litürji açısından bir önemi ve işlevi kalmayan yan

nefler, merkezi bir kubbenin örttüğü ana nefle birleştirilmiş ve böylece bemanın önünde geniş bir iç mekân elde edilmiştir. Sağlanan bu mekân bütünlüğü, mekânın her noktasından algılanabilecek kapsamlı bir ikonografik program için geniş resim yüzeyleri sağlamıştır. Kubbe, pandantifler, kemerler ve duvarlardan oluşan bütün yüzeyler, resim alanı olarak, kendi içinde bir bütünlük ve hiyerarşi taşıyan programın kullanımına verilebilmiştir. Kubbenin taşınma tekniği ile edinilen mekânsal bütünlüğün yanı sıra, yükseltilen kubbe kasnağındaki pencere dizisiyle bu mekânın bol ışık alması ve böylece önceki yapı tiplerinde yeterince ışık almayan yüzeylerin de aydınlatılabilmesi, tüm duvar yüzeylerinin resim için uygun hale gelmesi ve resim alanı olarak ikonografik programın kullanımına verilebilmesini sağlamıştır.

Öte yandan, Şam'lı aziz Ioannes'in ikon-kırıcılara karşı yürüttüğü ideolojik mücadelede temellerini attığı ikon teorisi[31] de, Kilise'lerin ikonografik program şemalarının oluşmasına katkıda bulunmuştur. Kare-içinde-haç planlı yapılar, Bizans ikon teorisi açısından da uygun bir altyapı hazırlamışlardı: Bizans'ta ikonlar (burada anıtsal resim) öyküleyici değil, semboliktir; yani eğitici bir amaçla bir olaylar silsilesi anlatılmasını amaçlamaz. Batı'da anıtsal resim, Papa I. Gregory'nin öğretisi doğrultusunda, hep "okur-yazar olmayanların İncil'i" olarak algılanmış ve bu anlamda didaktik bir işlev üstlenmiştir.[32] Anıtsal resime yüklenen bu işlev çerçevesinde, kutsal kitap öykülerinin sinema şeridi kareleri gibi peşpeşe dizilebilmesine olanak sağlayan bazilikal planlar, en uygun yapı tipini oluşturmaktadırlar. Bizans'ta ise ikon (geniş anlamı ile resim), tapınmanın bir aracı olarak görülmüş,[33] bu bağlamda kilise dekorasyonunun amacı da izleyiciyi 'eğitmek' değil, onu doğrudan 'kutsal' ile karşı karşıya getirmek olarak düşünülmüştür. Bu nedenle, kutsalın oradaki varlığını temsil eden ikonlar açısından, belli bir kronolojiye göre birbirini izlemek değil, kendi aralarındaki hiyerarşik düzenleri önemlidir: Tek ve en yüce olan Tanrı merkezi kubbenin ortasında (Pantokrator); daha altlarda hiyerarşideki yerine göre Meryem, melekler, peygamberler, yortu günlerini belirleyen İncil öyküleri, azizler, rahipler, vb. yer almalıydı. Bu bakımdan, parçalanmamış ve programın tamamının algılanabildiği, ortada ve en yüksekte 'gökyüzü' kubbesinin bulunduğu bir iç mekân, bu ikon teorisinden hareketle oluşturulan ikonografik program şeması için en uygun altyapıyı sağlamaktadır.

Bizans Ortaçağı'nda, kilisenin iç mekânındaki resimlenebilir bütün yüzeylerini kapsayan, kendi içersinde tutarlı bir bütün oluşturan, standartlaşmış kuralları olan bir ikonografik program,[34] bu tip kiliselerde uygulandı.

* * *

Böylesine bir evrim geçirerek olgunluğuna erişen ve en önemli örneklerini –gerek mimarlık, gerekse resim sanatı açısından olsun– tipik orta Bizans manastır kiliseleri olan "kare-içinde-haç" planlı kiliselerde veren Bizans Ortaçağ sanatının bazı ayırt edici özelliklerine[35] bakacak olursak, öncelikle bu sanata damgasını vuran en önemli etkenin, doğallıkla Hıristiyan dini olduğunu görürüz. Bizans sanatı bir Hıristiyan sanatıdır; bu sanatın büyük yaratıcı gücü ve özgün yanı kendini en iyi dinsel sanatta göstermiştir. Bu durum genel olarak Ortaçağ sanatlarının en belirgin ortak özelliklerinden birisidir.

Bizans sanatının –ister dinsel olsun isterse din dışı– estetik ağırlık merkezi doğrudan 'izleyici'dir.[36] Özellikle de dinsel sanat, izleyiciyi etkilemeye, yönlendirmeye ve doğrudan kutsal ile karşı karşıya getirmeye yöneliktir. Bu anlamda da 'yapısal' olarak işlevseldir; izleyici ile kurulan "spiritüel bir diyalog"un aracıdır.[37] Bu, bütün Ortaçağ sanatları için şu ya da bu ölçüde böyledir. Bizans kiliselerinde yaratılan mistik atmosfer, daha baştan içeri gireni etkiler, tapınma ritüeli için hazırlar. Bu etkileyici atmosfer, doğrudan mimarinin kendisi; iç bezemenin ikonografik programı –örneğin, kubbenin ortasında, tüm mekâna egemen olan "Evrenin efendisi" İsa (pantokrator) ikonu (Resim 42), inananlara Tanrı'nın azametini gösterir–; bezemede kullanılan malzeme –ışığı yansıtmasındaki özellikleri nedeniyle mistik bir atmosfer yaratabilen mozaik–; yapının aydınlatılması; müzik ve litürji kullanılarak yaratılır.

İzleyiciyi etkilemenin dışında, Bizans kiliselerinde iç bezeme, gerçek bir işlev üstlenerek mimarlığın asal öğelerinden biri olmuştur. İkonografik programda yer alan resimlerin birçoğu, doğrudan içeride kutlanan litürjiye bir referanstır ve bu anlamda izleyiciyi yönlendirir. Örneğin, İsa'nın yaşamından sahneler olan ve kiliselerin üst duvarlarında yer alan yortu sahneleri,[38] kilisede kutlanan yortuları işaret eden ikonlardır. Ya da, özellikle de Palaeologoslar döneminde görüldüğü gibi, belli bir ritüelin gerçekleştirildiği yeri belirtirler.[39] Örneğin; apsis programında yer alan Eukharistia ayini betimleri (Resim 43), burada bu ayinin gerçekleştirildiğini gösterir. Öte yandan, "kutsal"ın oradaki varlığı demek olan ikonlar, inananları "doğrudan" kutsal ile karşı karşıya getirmektedir. Böylece, Bizanslıların ikonları, inananların Tanrı'ya ulaşmak için doğrudan ilişkiye geçtikleri, tanrı ile insan arasında bir 'aracılık' rolü üstlenen sanat objeleri olarak da tam bir işlev üstlenmiş olurlar[40] (Resim 44).

Ortaçağ kültürünün –Antik kültürün tersine– yüzü 'bu dünya'ya dönük değildir; zaman, mekân ve gerçeklikten soyutlanmıştır. Zaman son-

suzdur, mekân sınırsızdır ve gerçeklik doğanın sınırlarını aşmıştır, spiritüel bir gerçekliktir. Ampirik gerçekliğin yerini kavramsal gerçeklik almaktadır.[41] Bu, ele aldığımız kapsamı içersinde Bizans sanatının, ona anıtsallık[42] kazandıran temel özelliklerinden birisidir: Bir İsa ikonu ile antik bir heykeli kıyasladığımızda bu hemen görülmektedir (Resim 45 ve 46). Gerçekte Bizans sanatı, klasik sanatı özümsemiş, yeni gereksinimlere göre biçimlendirmiştir. Yani onu, üç boyutlu uzamdan, doğal ışık ve açık havadan, ampirik olarak algılanabilecek bir hacim ve ağırlık etkisinden, zaman ve yerin belirgin, belli bir an ve yer olmasından uzaklaştırıp; zaman ve mekânı aşan (sonsuzlaştıran), iki boyutlu, uzayda yer kaplamayan ve ağırlığı olmayan ikonik bir biçime dönüştürmüştür. H. Maguire, Bizans resminde görülen bu özelliğin, betimlenen kişilerin (ya da buna betimlenen öyküyü de ekleyebilirsiniz) maddi olan bu dünyaya değil, daha spiritüel, kutsal bir dünyaya ait oldukları mesajını iletmek için kullanıldığını; yani sanatçının estetik tercihi ya da bir biçem özelliği değil, mesaj taşıyıcı ikonografik bir öğe olduğunu belirtir.[43] Bu biçimsel özellik resme yüklenen danışıklı bir anlam olarak, betimlenenin 'doğaüstü' niteliğini vurgulamaktadır. Verdiği örnekte, (Nerezi'nin 12. yy. freskoları) asker azizler gerek oylumlanmaları, gerekse hareketleri ile, bedenleri uzayda yer kaplayan gerçek insanlar olarak betimlenmişken, aynı yerdeki piskoposlar ikonik bir pozda, hareketsiz, duygusuz, hacimsiz olarak betimlenmişlerdir. Bu piskoposların bedensel varlıkları algılanmıyor; bu nedenle de 'bu dünyadan' birileri olmaktan çok, daha kutsal başka bir dünyaya aitler izlenimi veriyorlar. Bu, Bizanslıların ikon teorileriyle de uyumludur.

Tek tek ikonların ötesinde, Ortaçağ Bizans sanatının en önemli ve özgün yaratısı olan kare-içinde-haç planlı kiliseler, mimarileri ve ikonografik programları ile başlıbaşına soyut bir 'sistem' oluşturmaktadır: Kilise bir 'evren modeli'dir (mikrokozmos): Esas olarak, mekân bütünlüğünü bölmeyen dört sütunun taşıdığı ve boşlukta yüzüyor (ya da gökte asılı duruyor) etkisi uyandıran kubbe gökyüzünü; bir haç oluşturacak biçimde örgütlenmiş olan yüksek tonozlar, kemerler ve üst duvarlar İsa'nın yaşamının geçtiği Kutsal Topraklar'ı; kare planlı zemin üzerinde yükselen alt duvarlar, tonozlar ve nişler de Yeryüzü'nü temsil eder. Programı oluşturan ikonlar da bu hiyerarşiye göre sıralanmıştır: Kubbede Pantokrator İsa, melekler; üst duvarlarda İsa'nın yaşamından sahneler; alt duvarlarda azizler, din ululari, vb. dünyasal olanlar.[44]

Bizans kiliselerinde bu ikonografik programın gerçekleştirildiği malzeme, çoğunlukla, mozaiktir. Yanyana dizilen küçük renkli küplerin oluşturduğu bir duvar resmi olarak mozaik, bu yapısından ötürü, Antik

heykellerin ya da hacim etkisi verecek biçimde oylumlanabilen freskoların "dünyasallığı"nın duyumsandığı hacimlerine karşın, sonsuzluğa, öbür dünyaya ait bir şeydir. İki boyutluluğu, tıpkı 19. yüzyılın sonunda izlenimcilerin ya da puantilistlerin fırça darbelerinde olduğu gibi, figürü parçalayıcı doğası (Resim 47), naturalist bir hacim etkisi verecek oylumlamaya uygun olmaması ve oluşturduğu zengin ışık etkileri ile, kapladığı mekânda bu dünyaya ait olmayan, sınırsız, ulaşılamaz, spiritüel bir atmosfer yaratmaktadır. Böyle bir atmosfer Avrupa Ortaçağ mimarisinde büyük ölçüde mimarinin kendisi ile yaratılırken,[45] Bizans mimarlığında mozaik bezeme bunun aracı olmaktadır.

Ortaçağ Bizans sanatı, özellikle de resim sanatı, kendi içersinde oldukça sıkı kurallara bağlıdır. İkonografinin kurallarını tutarlı bir standartta belirleme çabaları gerçekte Hıristiyanlığın erken yüzyıllarından başlayarak görülebilir ve bu çabalar geniş imparatorluk toprakları içersinde yeni dinin sanat alanındaki görüntüsünü belli ölçütler çerçevesinde ve disiplininde tutma kaygıları açısından anlaşılabilir. Ancak, resim sanatındaki standartlaşma, gerek belli temaların ikonografisi, gerekse kilise yapılarının ikonografik programları olarak, manastırlarda hazırlanan uzun bir evrimin sonucunda İkonoklast dönem sonrasında ulaşılan bir sonuç olmuştur. Sakalsız İsa betimleri 5. yüzyılda halen görülmektedir.[46] Öteyandan, İkonoklazma öncesi kilise dekorasyonunda ne biçimsel, ne de spiritüel anlamda tutarlı bir program izlenmemişken,[47] Ortaçağ Bizansı'nın tipik yapıları olan kare-içinde-haç planlı kiliselerde ikonografik programın 'bütünü' standartlaşmış, belli bir sisteme bağlanmıştır. Örneğin, Ravenna'daki San Vitale'de nefin ikonografik programında bir yandan İmparator Iustinianus, öte yandan İmparatoriçe Theodora'yı maiyetleriyle birlikte gösteren büyük mozaik panolar yer alabilmekteyken, İkonoklast dönem sonrasında oluşturulan sistemde artık İmparator ve diğer sivil yöneticilerin portrelerini naos programlarında göremiyoruz; hangi sahnelerin kilisenin neresinde betimlenebileceği kesin kurallarla belirleniyor.

Bizans resim sanatının, özellikle de anıtsal resmin tematik kaynağı kutsal kitaplar ise, teknik açıdan ikonografik kaynakları, minyatürlü elyazmaları[48] ya da Bizanslı resim ustalarının yaygın olarak kullandıklarını bildiğimiz rehber kitaplardır. Bu kitaplardan Bizans döneminden günümüze gelen olmamıştır, ancak, Bizans sanatı boyunca izlenebilen aynılık ve gerek ikonografideki gerekse bezeme programındaki birlik, sanatçıların bu tür rehber kitaplar kullanmış olabilecekleri düşüncesini güçlendirmektedir. Bilim dünyasının 19. yüzyıl ortalarında böyle bir metinle tanışması (bunu keşfetmesi) ile[49], bu düşünce doğrulanmıştır. Bu metinde

belirtilen ikonografik öğeler ve programın, Bizans kiliselerinde gördüğümüz ikonografik programla da örtüşüyor olması, bu yapıları resimleyen resim ustalarının, gerçekte bu konudaki gelenekleri yazılı hale getirmiş olan bu tür rehber kitapları yaygın olarak kullandıklarını göstermektedir. Bu durum, Bizans resim geleneğinin, özellikle de dinsel yapılarda, standartlaşmış olduğunu ve bu standartların korunma çabalarını göstermekte; yüzyıllar boyunca çok az değişim göstererek varlığını sürdürmesi konusunu açıklamaktadır.

Kuşku yok ki Bizans resminin geleneği sıkı sıkıya izlemesinde Bizanslılar'ın genel olarak 'ikon' konusuna yaklaşımlarının da etkisi vardır. Bizanslılar için ikon, betimlediği azizin 'oradaki varlığı'dır; her ikonun prototipi doğrudan betimlediği azizin kendisidir.[50] Bu pratik nedenle de ikon, izleyici (ya da tapınan) tarafından kolayca tanınabilir olmalıdır. Örneğin, aziz Khrysostomos hangi ikonunda olursa olsun hemen tanınabilmeli, sözgelimi aziz Basileos'la ya da aziz Prokopios'la –dönem, sanatçı ve malzeme farklı olsa da– karıştırılmamalıdır. Nitekim, örneğin aziz Khrysostomos'un Ayasofya'daki 10. yüzyıla ait mozaiği (Resim 48) ile, 12. yüzyıldaki bir başka mozaiği (Resim 49) ya da 11. yüzyıl sonlarında yapılmış bir minyatürü (Resim 50), 14. yüzyılda yapılmış bir ikonu (Resim 51) birbiriyle karşılaştırıldığında, azizi hemen tanıyabileceğimiz portre özelliklerinin yüzyıllardan ve kullanılan medyadan bağımsız olarak sürdüğünü görürüz. Khrysostomos gerçekten de bu resimlerde betimlenen kişiye benziyor muydu? Bunu bilmek olası değil. Ama önemli olan, bu alnı açık, ince yüzlü, ince sakallı portrenin Khrysostomos'a gerçekten 'benzemesi' değil, onu 'temsil etmesi' ve herkesin onu Khrysostomos olarak tanımasıdır.[51] Benzer bir biçimde, kutsal kitaplardan alınarak betimlenen sahneler de, kolayca tanımlanabilmeli, birbiriyle karıştırılmamalıdır. 1438'de Bians İmparatoru'nun görevlisi olarak Roma'yı ziyaret eden Gregory Melissenos'un Latin kiliselerinde yer alan imgelerle ilgili tepkisi, bu konuda güzel bir örnek oluşturmaktadır: Sylvester Syropoulos'un aktardığına göre Ferrara'da bir Latin kilisesini gezen Melissenos, şöyle demiştir: *"Bir Latin kilisesine girdiğimde, oradaki azizlerin* (elbette ki onların imgeleri!) *hiçbirisine saygı gösterisinde bulunamıyorum, çünkü hiçbirini tanıyamıyorum ... Bu nedele haç işareti yapıyor ve kendi yaptığım bu işarete saygı gösterisinde buluyorum, kilisede gördüğüm başka hiçbir şeye değil"*.[52] Bu pratik gereklilik, ikonografinin gelenekselleşen kurallarının çok sıkı bir biçimde izlenmesi gereğini doğurmuş, bunun için de bu gelenekler, hem her bölgede çalışan resim ustaları tarafından ulaşılabilir olması, hem de tüm Ortodoks dünyası içersinde aynı olmasının sağlanması için, yazılı hale getirilmiştir. Aziz

portrelerindeki standartlaşma da, İkonoklast dönemden sonra olmuştur.[53]

Bizans sanatı 'orijinal'in peşinde koşmamış, (böyle bir sav da gütmemiş) gelenekleri izlemiştir. Bu, genel anlamıyla bütün Ortaçağ sanatları için de böyledir. Bugün anladığımız anlamda "orijinallik" kavramına Bizans sanatında yer yoktur.[54] Prototipi kutsal kişinin kendisi olan ikon, zaten bu prototipin bir kopyasıdır. Dolayısıyla, bir ikonun prototipi başka bir ikon değildir. Diğer bir deyişle, bütün betimler (ikonlar) bir kopyadır (kutal azizin ya da prototipin) ve ilk yapılan (?) ikon da ondan kopya edilerek yapılanlar (çoğaltılanlar) kadar 'kopya'dır; bütün kopyalar tek 'orijin' olan prototipi temsil ederler.[55] Bu anlayış, hem tipik bir Ortaçağ mentalitesini yansıtır, hem de *"her yapay imge... taklit etme yoluyla, kendi içersinde modelin biçimini sergiler"*[56] diyen Bizans ikon teorisiyle uyumludur. Orjinali yalnız ve yalnız kutsalın kendisi olunca, resim sanatında ressama orijinallik adına hareket edebileceği bir alan da kalmamaktadır. Elbette ki orijinallik konusu, yalnızca Bizans resmi değil, tüm Ortaçağ Bizans kültürü için genel bir anlayıştır.[57] Ancak bu bizi Bizans resminin tüm tarihinin "birbirini kopya etmekten ibaret" olduğu sonucuna götürmemelidir. Bizans sanatının kendi içinde bir yaratıcı dinamiği vardır, ancak bunun itkisi "orijinal bir yaratı ortaya koymak" değil, tek orijinin (kutsalın) kopyası olan resmi, daha iyi tekniklerle, daha iyi bir biçimde yapabilmektir.

Bizans sanatı bu nedenlerle, diğer Ortaçağ sanatları gibi, yavaş bir değişim geçirmiş, yüzyıllar boyunca 'aynı kaldığı ' gibi yanlış bir izlenimin uyanmasına yol açmıştır.

Sanatçı[58], (Resim 52) Ortaçağ'a özgü bir olgu olarak Bizans sanatında da ön plana çıkmaz, yapıtına imzasını atmaz,[59] bireyselliğini yapıtında önplana çıkartmaz. Ancak bu Bizans sanatının anonim bir sanat olduğu sonucunu da getirmez: Bugün, çeşitli biçimde belgelenmiş 100 kadar Bizanslı sanatçıyı isimleriyle bilmekteyiz.[60] Bizans'ta da yetenekli ve yeteneksiz sanatçılar vardı ve bunlar yeteneklerini özgün ve yaratıcı olmaktan çok, tekniklerinde göstermekteydiler. Özellikle İkonoklazma sonrası manastırlar sanatın en büyük patronlarından biri olunca (gerek elyazması minyatürlerinin üretildiği yerler, gerekse dinsel yapıların programlarının hazırlandığı ve doğrudan uygulandığı yerler), rahip sanatçıların giderek ön plana çıktığını görürüz.[61] Bu rahip sanatçılar, özellikle de elyazmalarının minyatürlenmesi ve kilise ya da manastır duvarlarının resimlenmesinde çalışıyorlardı. Dinsel yapıların bezenmesinde rahip olmayan sanatçılar da çalıştırılsa, işlerini manastırların istekleri doğrultusunda yapmaktaydılar.

* * *

Bizans uygarlığının bir Antik uygarlıktan Ortaçağ uygarlığına dönüşmesinde başlıca rolü manastırlar oynamıştır. Bunu yaparken de manastırlar kendi yapılarını oluşturan belirleyici özellikleri, kültürün her alanına olduğu gibi, sanat alanına da taşımışlardır. Toplumsal yaşamın kendisi gibi Bizans sanatı da, dönüm noktasını İkonoklast çelişkinin oluşturduğu Ortaçağ'lı olma sürecinde, yüzünü 'bu dünya'dan 'öbür dünya'ya çevirmiştir: Antik kültürün gerek toplumsal yaşamda, gerekse sanat alanındaki materyalist, kamuya yönelik, dışa açık, doğayla uyumlu, ve gösterişli niteliklerinin yerini, Ortaçağ'la birlikte spiritüel, bireysel, dışa kapalı, içe dönük, doğadan uzak ve küçük birimlerde örgütlenme gibi, aynı zamanda manastırların da temel özellikleri olan nitelikler almıştır. Kilise mimarlığı dışarıya daha kapalı bir biçim almış, litürji cemaatten gizlenir olmuştur. Kiliselerin bezenmesinde resim sanatı, dünyasal gerçeklikten spiritüel gerçekliğe yönelmiş, doğrudan kilisede yer alan litürji ile bağlantılı hale gelmiş, ve tıpkı manastır yaşamının kendisi gibi, sıkı kurallara bağlanmıştır. Kilise, mimarisi ve bezemesi ile öbür dünyanın gerçekliğini yaratan soyut bir evren modeli (mikrokosmos) olarak düzenlenmiştir.

Notlar:

1 Örneğin, ünlü tarihçi Toynbee, Bizans'ı insanlık tarihinin 21 önemli uygarlığından (Hellen, Batı, Hindu, Çin vd.) biri olarak saymaktadır. (Arnold Toynbee, *A Study of History,* New York-London, 1969, s. 1-43). Ayrıca bkz.; Speros Vryonis, "Byzantine Civilization, A World Civilization", *Byzantium, A World Civilization,* (A. E. Laiou-H. Maguie, ed.), Washington, D.C., 1992, 19-35.

2 Bizans uygarlığının ve dolayısıyla sanatının başlıca kaynakları olarak Antik Yunan ve Roma İmparatorluğu'nu, Judaizm'in tektanrılılığının uzantısı olarak Hıristiyan dinini, Pers, Suriye, Filistin gibi doğulu uygarlıkları ve Anadolu'nun yerli uygarlıklarını sayabiliriz. Öte yandan, Bizans sanatının gelişim çizgisi içersinde, İslam uygarlıklarının (Emevi, Abbasi, Selçuklu ve hatta Osmanlı), Kafkas uygarlıklarının (Ermeni, Gürcü), Uzakdoğu Asya uygarlıklarının (Hint, Çin) ve Avrupa'nın etkilerinden söz edilebilir. (Etkiler konusu ile ilgili bkz.; Ayla Alpöge, "Bizans Sanatında Etikler Meselesi Hakıda Bir Deneme", Yayınlanmamış Lisans Tezi, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, 1965); E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making,* Cambridge, 1977.

3 Bizans kültürü, gerek varlığını sürdürdüğü dönemde, gerekse Bizans İmparatorluğu bir devlet olarak ortadan kalktıktan sonra, çok geniş bir coğrafi alandaki çeşitli bölgeleri doğrudan ya da dolaylı olarak etkilemiştir. Bizans'ın doğrudan etkisi altında kalan yerler Balkanlar (Yunanistan, Sırbistan, Bulgaristan, Romanya, Moldova), Rusya, Kafkaslar (Gürcistan, Ermenistan), İtalya, Almanya, İslam coğrafyası; dolaylı etkilerinin duyulduğu yerler ise Fransa, İsviçre, İngiltere ve Kuzey ülkeleridir. Bu etkilerle ilgili olarak bkz.; A.

Alpöge, aynı; D.T. Rice, *Byzantine Art and Its Influences, Collected Studies,* London, 1973; O. Demus, *Byzantine Art and the West,* London 1979; A. E. Laiou, "Byzantium and the West, *Byzantium, A Wold Civilization* (A.E. Laiou-H. Maguire, ed.), Washington, D.C., 1992, p. 61-77; Dimitri Obolensky, "Byzantium and the Slavic World", *Byzantium, A World Civilization* (A. E. Laiou-H. Maguire, ed.), Washington, D.C., 1992, p. 37-48; Irfan Shahid, "Byzantium and the Islamic World", *Byzantium, A World Civilization,* (A. E. Laiou-H. Maguire, ed.), Washington, D.C., 1992, p. 49-60).

4 Eyice, Bizans sanatının bütün Ortaçağ sanatı içersinde çok önemli ve kapsamlı bir yeri olduğunu, Ortaçağ sanatının bölgesel bir kolu olmadığını belirtmektedir (bkz.; Semavi Eyice, "Ortaçağ İçinde Bizans Sanatının Yeri", *SED Sanat-Edebiyat,* Haziran 1974/1, s. 9-15.

5 Engin Akyürek, *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat,* İstanbul, 1995, Kabalcı Yayınevi, s. 25-28.

6 Bkz. H. W. Haussig, *A History of Byzantine Civilization,* London 1971, Thames and Hudson, s. 75.

7 Doğan Kuban, "İstanbul İçin Güzelleme", *Dünya Kenti İstanbul,* (A. Batur, ed.), İstanbul 1996, Tarih Vakfı Yayınları, s. 1-6.

8 Bkz.; Ihor Şevçenko, "Theodore Metochites, the Chora and the Intellectual Trends of His Time", *The Kariye Djami,* IV, (P. A. Underwood, ed.), Princeton, 1975, 17-90, özellikle bkz.; s. 19. Bizanslıların Hellen geçmişe ilişkin tutumları konusunda ayrıca bkz.; Cyril Mango, "Discontinuty With the Classical Past in Byzantium", *Byzantium and the Classical Tradition,* 1981, s. 48-57.

9 Ernst Barker, *Bizans Toplumsal ve Siyasal Düşünüşü,* (çev.: M. Tunçay), Ankara, 1995, s. 25.

10 Delehaye Hippolyte, "Byzantine Monasticism", *Byzantium, An Introduction to East Roman Civilization,* (N. Baynes-L. B. Moss, ed.), Oxford 1949, s. 136-165, özellikle bkz. s. 163.

11 Haussig, a.g.e., s. 79.

12 Bkz.; Hippolyte, a.g.e., s. 161-162; Peter Charanis, "The Monk as an Element of Byzantine Society", *DOP* 25 (1971), 61-84.

13 Hippolyte, a.g.e., s. 161-2.

14 Bkz.; Judith Herrin, *The Formation of Christendom,* Princetom, 1989, s. 382, 418, 423, 429, 430-31. İkonoklast hareketin en büyük muhaliflerinden ve ikonseverlerin teorisyeni olan Aziz Ioannes Damaskenos, Kudüs yakınlarında Mar Sabas manastırında rahiptir. Çok yaygın olan ikonaların manastırlarda üretiliyor olması da, manastırların İkonoklast harekete karşı direnmelerine neden olmuştur (bkz.; Herrin, a.g.e., s. 344-45).

15 Haussig, a.g.e., s. 230.

16 Aynı, s. 226-227.

17 Bizans litürjisi ve tarihsel süreçte bu litürjinin geçirdiği değişimler konusunda ayrıntılı bilgi için bkz.; Hans Joachim Schultz, *The Byzantine Liturgy, Symbolic Structure and Faith Expression,* New York 1986, Pueblo Publishing Co.

18 Geç Antikite'de imparator ve sivil otoritenin Kilise üzerinde daha güçlü bir egemenliği var; bu egemenlik yalnızca Patrik seçiminde değil, teolojik konularda da kendini göstermekteydi (bkz.; Herrin, a.g.e., s. 116).

19 Robert F. Taft, "Little Entrance", *The Oxford Dictionary of Byzantium,* (A. Kazhdan, et.al., ed.), New York-Oxford 1991, C. 2, s. 1238-9.

20 Thomas F. Mathews, *The Early Churches of Constantinople, Architecture and Liturgy,* University Park-London 1971, s. 138-144.

21 Ortaçağ Bizans litürjisinde bu törensel giriş, artık narteksten sunağa kadar yapılan bir yürüyüş olmaktan çıkmış, ikonostasisin kuzeydeki kapısından (ya da pastaphorion odalarından) çıkılıp ortadaki ana kapısından tekrar ikonostasisin arkasına geçilen sembolik bir 'giriş' olmuştur. Artık yalnızca büyük yortularda, İmparatorun da katıldığı ayinlerde Ayasofya'da bu tür nitüel girişler görülmektedir. Ayinin sona ermesi de ruhbanın aynı biçimde nef boyunca törensel bir yürüyüş yapıp narteksten çıkmasıyla değil, sessizce ikonostasisin arkasına geçip gözden kaybolması biçiminde olmaktadır.

22 Mathews, a.g.e., s. 144.

23 Robert F. Taft, "Great Entrance". *The Oxford Dictionary of Byzantium,* (A. Khazdan et.al., ed.), New York-Oxford 1991, Vol. II, s. 868.

24 Mathews, a.g.e., s. 162.

25 Kuzey Suriye bazilikaları (bkz.; G. Descoeudres, *Die Pastophorien im syro-byzantinischen Osten,* Wiesbaden 1983) ve Ravenna'daki bazı yapılarda (J. Charlotte Smith, "Form and Function of the Side Chambers of Fifth-and Sixth-Century Churches in Ravenna", *Journal of the Society of Architectural Historians.* June 1990, Vol. XLIX, Nr. 2, s. 181-204) erken devirde de apsisin iki yanında küçük odalar vardır, ancak Konstantinopolis'te pastophorion odalarının üç apsisli doğu cephesinde yer alması ikonoklazma sonrası devirdedir. Bkz.; Mathews, a.g.e., s. 106-107, 156. Ayrıca bkz.; Robert F. Taft - William Loerke-Mark Johnson, "Pastaphoria", *The Oxford Dictionary of Byzantium,* (A. Khazdan et.al., ed.), New York-Oxford 1991, Vol. III, s. 1594.

26 Mathews, a.g.e., s. 105.

27 Mathews, a.g.e., s. 168. Mathews'a göre templonun geçirgen olmayan bir biçimde kapatılması, kesinlikle Ortaçağ'da gerçekleşmiş bir değişimdir. İkonostasis'le ilgili olarak ayrıca bkz.; Walter Christopher, "A New Look At The Byzantine Sanctuary Barrier", *Revue des Études Byzantines,* 51 (1993), s. 203-228; Julian Walter, "The Origins of the Iconostasis", *Eastern Churches Review,* Vol. III, Oxford (1970-71), (A. Khazdan et. ol., ed.), New York-Oxford 1991, Vol. II, s. 251-267.

28 Robert F. Taft, *"Liturgy", The Oxford Dictionary of Byzantium,* (A. Khazdan et. al. ed.), New York-Oxford 1991, Vol. II, s. 1240-1241.

29 Haussig, a.g.e., s. 231.

30 Haussig, a.g.e., s. 89.

31 Bunun için bkz; John of Damascus, *On The Divine Images,* (transl. by D. Anderson), New York 1980, St. Vladimir's Seminary Press.

32 Herrin, a.g.e., s. 12.

33 Aynı.

34 Bu programın "tipik" modelini Demus ortaya koymaktadır. Onun, günümüze ulaşabilen verilerden yola çıkarak –ve biraz da idealize ederek– kurduğu bu model için bkz.; Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration, Aspects of Monumental Art in Byzantium,* London-Henley 1976 (ilk bakımı 1948).

35 Burada kısaca sözü edilen özelliklerden her biri aslında başlı başına bir araştırma konusudur. Ancak Bizans sanatını –yerleştiği kronoloji dışında– Bir Ortaçağ sanatı yapan bu özelliklere bu yazının sınırları çerçevesinde kısaca değinmek gerekli olmaktadır.

36 Sanatçı, sanat ürünü, izleyici üçgeninde estetik ağırlık merkezi Antik sanatta ve Rönesans'ta sanatın kendisi, günümüzde ise sanatçıdır. Bkz.; Gary Vikan "Byzantine Art", *Byzantium, A World Civilization,* (A. E. Laiou-H. Maguire, ed.) Washington, D.C.,

1992, s. 81-118, özellikle bkz.; s. 97.

37 Vikan, a.g.e., s. 97.

38 Orta devir Bizans kiliselerindeki yortu çevrimi için bkz.; Demus, *Byzantine Mosaic Decoration,* s. 22-25.

39 Constantine Cavarnos, *Orthodox Iconography,* Belmont 1977, s. 33.

40 İkonların bu işlevleriyle ilgili olarak bkz.; Robin Cormack, *Writing in Gold, Byzantine Society and its Icons,* London 1985, s. 47 vd; L. Ouspensky, *Theology of the Icon,* Crestwood, N.Y., 1982; idem. "The Theology of the Icon in the Orthodox; Church", *One Church,* 28 (1947), s. 134-144; Herrin, a.g.e., s. 308.

41 Vikan, a.g.e., s. 96.

42 Burada sözü edilen anıtsallık, boyutların ötesinde, yarattığı etki bakımından bir anıtsallıktır. Bu etkiyi yaratan da, onun zaman ve mekânın gerçekliğini aşarak "sonsuz" izlenimi vermesidir.

43 Henry Maguire, "Disembodiment and Corporality in Byzantine Images of the Saints", *Iconography at the Crossroads*(B. Cassidy, ed.), Princeton 1993, s. 75-90.

44 Bu programla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.; Demus, *Byzantine Mosaic Decoration,* s. 14-29.

45 Akyürek, a.g.e., s. 75-77.

46 Örneğin Ravenna'daki Galla Placidia Mozelum'undaki iyi çoban mozaiğindeki İsa.

47 Demus, *Byzantine Mosaic Decoration,* s. 45.

48 Kolaylıkla yer değiştirebilen bir medya olan minyatürlü elyazmaları, Bizans anıtsal resminin ikonografik kaynakları olarak ressamlarca kullanılmışlardır. Minyatür ve anıtsal resim (mozaik ve fresko) arasındaki bazı şaşılası benzerlikler bu varsayımı güçlendirmektedir. Bununla ilgili bkz.; Ernst Kitzinger, "The Role of Miniature Painting in Mural Decoration", *The Place of Book Illumination in Byzantine Art,* (Kurt Weitzmann et.al., ed.), Princeton 1975, s. 99-142; William C. Loerke, "The Monumental Miniature", op.cit., s. 61-97.

49 1839 yılında Fransız arkeolog A. Didron Aynaroz'daki manastırları gezerken, Esphigmenou manastırının duvar resimlerinde çalışan bir grup ressamın elinde bir metin görür. Bu metin, fresko ve mozaikle ilgili bazı teknik bilgilerin yanı sıra, ikonografi ve kilise dekorasyonunun programı konusunda da belli kuralları sıralayan oldukça ayrıntılı bir elyazmasıdır. Grekçe olan bu metin 1845'te Fransızca olarak yayınlandı. Yaklaşık yüz yıl önce (öl. 1745-6) yaşamış olan Fourna'lı rahip Dionysios tarafından yazılmış olan bu metnin (İngilizce yayını için bkz.; *The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fourna,* (ed., Paul Hetherington), London 1981 (1978), The Sagittarius Press) benzerinin, Kudüs'teki Grekçe bir elyazmasının 1868'de Rus rahip Prophyrii Uspenski tarafından Rusça'ya çevrilerek yayınlanması, bu tür 'rehber kitap'ların yaygın olarak kullanıldığını, dahası bu elyazmalarının Bizans'ta süregelen yaygın bir geleneğin son örnekleri olduklarını göstermiş.

50 İkonoklazma'yı mahkum eden 7. Konsil kararlarında, "... imgeye (ikon) gösterilen saygı, onun temsil ettiği kişiyedir" denilmektedir. Bkz.; Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453. Sources and Documents.,* Englewood Cliffs 1972, s. 153.

51 Bizans resminde bu 'tanıma' sorunu çoğunlukla betimlenen azizin, Dionysios'un rehber kitabında (ya da aynı işlevi gören diğer kitaplarda) da tanımlanmış olan 'portre özellikleri'ne sadık kalınarak sağlanmışken, Batı resminde bu, danışıklılık temeli üzerinde her azizin atribüsü (azizin yaşamından devşirilmiş bıçak, yağ kabı vb. gibi nesneler) yoluyla sağlanıyordu. Bu konuya dikkatimi çeken Uşun Tükel'e teşekkür ederim.

52 Mango, *The Art of the Byzantine Empire,* s. 254.

53 Bkz.; Maguire, "Disembodiment and Corporality...".

54 Vikan, a.g.e., s. 99-102.

55 Bununla ilgili olarak bkz. örneğin; G. Vikan, "Ruminations on Edible Icons: Originals and copies in the art of Byzantium", *Studies in the History of Art,* 20 (1989), s. 47-59.

56 Stoudios'lu Theodore'un bu alıntısı için bkz; Mango, *The Art of The Byzantine Empire,* s. 173.

57 Örneğin, 14. yüzyılda yaşamış olan Theodoros Metokhites, yazdığı kitap ve yazıların gerçekte "önceki ustaların" bir tekrarı olmanın ötesine gitmediğini bilmekte ve bunu kaçınılmaz bir şey olarak görmekteydi: Çünkü eski düşünür ve bilim adamları 'her şeyden' söz etmişlerdi. Bunu da öylesine büyük bir yetkinlikle yapmışlardı ki, kendilerinden sonra gelenlere söyleyecek yeni bir şey bırakmamışlardı (bkz.; Theodore Metochites, *Miscellanea Philosophica et Historica,* (C. G. Muller, T. Kiessling, ed.), Leipzig 1821, s. 14-16. Buradaki alıntı için bkz.; I. Şevçenko, "Theodore Metochites, the Chora, and the Intellectual Treds of his Time", *The Kariye Djami, IV,* (P. A. Underwood, ed.), Princeton 1975, s. 17-90.

48 Bizans Grekçesinde aslında modern anlamda kullandığımız "sanatçı" sözcüğünü karşılayacak bir sözcük yok. Bunun yerine usta, resim yapan vb. sözcükler var. Bkz.; Anthony Cutler, "Artists", *The Oxford Dictionary of Byzantium,* (A. Khazdan, et. al., ed.), New York-Oxford 1991, Vol. I, s. 196-201).

59 Bizans anıtsal resminde bunun istisna örneklerinden biri, Ihlara Vadisi'ndeki Ballı Kilise'de yer alan Meryem'e Müjde freskosunda görülür. Bu freskonun altındaki adak kitabesinde ressamın "fakir Leontios" olduğu belirtilmektedir (bkz.; S. Yıldız Ötüken, *Ihlara Vadisi,* Ankara 1990, s. 8, 45).

60 Bu sanatçıların listesi için bkz.; Cutler, "Artists".

61 Haussig, a.g.e., s. 122-123. Cutler'ın verdiği sanatçı listesinde yer alan sanatçılardan, özellikle de Orta ve Geç Bizans Devri'nde yaşamış olanların önemli bir kısmı aynı zamanda rahip ya da din adamı olarak da biliniyor (bkz.; Cutler, "Artists").

26.10.2015
pazartesi

Sanatçılar* ve Yapı Ustaları: Konstantinopolis'te Çalışma İlişkileri:

Robert Ousterhout
Prof. Dr., Illinois Üniversitesi

Bir Bizans kilisesi, mozaik ya da fresko olarak yapılmış resimsel bezemenin karmaşık, çok-katmanlı programı için bir çerçeve oluşturmaktaydı.[1] Yapının mimari biçimi soyuttu, ancak dekoratif programı ile ona anlam verilirdi. İmgelerin seçilmesi ve yerleştirilmesi, litürjinin mesajını vurgulamak ve Hıristiyan evreni içersindeki düzeni ifade etmek amacıyla, kilisede kutlanan ayinlerle karşılıklı etkileşim içersinde olurdu. Öyleyse, standart mimari biçimlerin, iç bezemenin standartlaştırılmış programı ile aynı zamanda ortaya çıkması –çoğu kez dikkate alınmasa da– şaşırtıcı değildir.

843 yılında sona eren İkonoklast dönemin hemen ardından, bir iç bezeme sistemi geliştirildi ve bu sistem Bizans tarihinin geri kalan kısmında kullanıldı. Aynı zamanda, kare-içinde-haç olarak adlandırılan kiliselerin de, kesin olarak bu dönemde standart bir yapı tipi olarak mükemmelleştirildiğini ve benimsendiğini görmekteyiz. Bunun iyi bir örneği, yaklaşık olarak 920'de yapılan, Konstantinopolis'teki Myrelaion kilisesi (Bodrum Camii)dir. Bu kilise tipinde naos, tam ortada yer alan ve dört sütun ya da paye üzerinde yükselen bir kubbe ile örtülmüştür. İbadet yeri, doğuya doğru üç parçalı bir bema ile, batıya doğru ise bir narteks ile genişletilmiştir (Resim 53).[2] Bu şemanın çok sayıda farklı uygulamaları olmasına karşın, bir apsiste son bulan uzunlamasına aks ve bir merkezi kubbe gibi temel özellikleri, Bizans tapınma biçiminin sembolik ve işlevsel gereksinimlerini karşılamış ve sonuçta birçok kilisede uygulanmıştır. Cyril Mango'nun belirttiği gibi "Orta Bizans mimarlığının temel katkısı, kendi

(Ç.N.) Yazar, sanatçı sözcüğünü bu yazısında resim (mozaik ve fresko) ustaları için kullanmaktadır.

amacı doğrultusunda kusursuz olan bir kilise tipini geliştirmiş olmasındadır".[3]

Otto Demus, Orta Bizans kiliselerinin dekoratif programları için üç yorumlama sistemi önermiştir: Hiyerarşik-kozmik, ki bunda kilise Hıristiyan evreninin düzenlenişini temsil etmektedir; topografik, ki bunda "yapı İsa'nın dünyasal yaşamı ile kutsanmış yerlerin (sihirli bir biçimde onunla özdeşleşmiş olan) bir imgesi olarak düşünülmekteydi; ve litürjik-kronolojik, ki bunda ikonlar kilise festivallerinin sırasına göre düzenlenirdi.[4] Demus, standart bezeme programının kare-içinde-haç kiliseler için geliştirilmiş olması gerektiğine inanıyordu, çünkü bu üç şema bu yapı tipine tam olarak uyuyordu.[5] Ne yazık ki Orta Bizans döneminden önemli yapıların birçoğunun iç bezemeleri yitirilmiştir. Bu durum Demus'u, kare-içinde-haç kilise tipini egemen mimari biçim olarak kabul ederken, Orta Bizans kilise dekorasyonu ile ilgili tartışmasını neredeyse tamamen, Yunanistan'daki bir grup 11. yüzyıl kubbeli-sekizgen kilise ile sınırlamak gibi tuhaf bir durumla karşı karşıya bırakmıştır.

Önemli olan nokta şu ki, bu "sistem", en belirgin özelliği tek merkezi kubbesi olan, küçük, basitleştirilmiş ve göreceli olarak bütünlüğü sağlanmış iç mekânlara uygun gelmektedir. Demus'un sistemi, Konstantinopolis'teki beş büyük kubbeli Kutsal Havariler ya da Venedik'teki S. Marco gibi daha karmaşık tasarımlara bu derece iyi uymamaktadır. Bu "sistem"in, daha geniş ve karmaşık iç mekânlara, örneğin İstanbul'da bugün Gül Camii olarak bilinen ve orijinal bezemesi hiçbir iz bırakmadan yok olmuş olan kiliseye nasıl uygulanabileceği merak konusudur.

Son zamanlarda, çeşitli bilim adamları Demus'un tezine karşı mücadele etmişlerdir. T. Mathews, Demus'un Yortu Çevrimi sistemini sorgulamış ve bunların, kilise tarafından kutlanan başlıca yortuları betimleyen sahneler değil, yalnızca İsa'nın ve Meryem'in yaşamından sahneler olduklarını öne sürmüştür.[6] Öte yandan, H. Maguire bu terminolojinin gerçekte Bizans'lı yazarların kendileri tarafından kullanıldığını belirterek, sistemi savunmuştur.[7] Aynı zamanda, her ikonografik programın o yapının kuruluşu çerçevesinde anlaşılması gerektiğini önererek de, programlardaki ince farklılıkları vurgulamıştır. İmgelerin seçimi, kurucunun özel isteklerini ya da toplumsal konumunu yansıtıyor olmalıydı.

Apsis ve kubbe temaları her durumda Demus tarafından ana hatları belirlenmiş olan sistem ile çakışmayan Kapadokya'daki kayalara oyulmuş kiliseler de, ayrıca bir çelişkiyi sergilemektedirler. Genellikle yüksek kalitede olan bu kiliseler, yerel sapmalar olarak dikkate alınmamalımıydılar?

Bu eleştirilere ve aykırı anıtlara karşın Demus'un sisteminin genel dü-

zenlenişi, –eğer bu sistemi, Maguire'ın yapmamız için bizi cesaretlendirdiği gibi, özel durumlar ve isteklere uygulanabilecek esnek bir sistem olarak anlarsak– Bizans kiliselerinin çoğu için geçerlidir. Konuların seçimi açısınan büyük farklılıklar varsa da, konuların yerleri az çok aynıdır. Mozaik ile bezenen kiliselerde alt duvarlar genellikle mermer levhalarla kaplanmaktaydı. Yer yer görülen nişlerde ve çerçevelenmiş panellerde azizlerin yalın imgeleri –tam boy ya da büst boyunda– yer alırdı. Fresko kullanıldığında da, alt duvarlarda, boyanmış bir dado katının üzerinde, genellikle ayakta duran azizler dizilirdi. Üst duvarlardaki ve aşağı tonozlardaki daha geniş yüzeyler, öyküleyici sahneler için ayrılmaktaydı. Bu sahneler, ender olarak Eski Ahit sahnelerinin de dahil edilmesine karşın, normal olarak İsa ve Meryem'in yaşamlarından alınmışlardır. Kubbeler ve apsisler ise, en önemli figürler için ayrılmışlardı; normal olarak ana kubbede İsa ve onu çevreleyen peygamberler, apsiste de Meryem ve iki yanında melekler yer almaktadır.

Bezeme programının ayrıntılarına girmeksizin, programın, yer aldığı mekân ile ilişkisi sorununu ortaya koymak istiyorum, çünkü mimari formlar da aynı biçimde esnektir. Bu ikisi birbirlerini nasıl etkilerler? Duvar resmi, sanatçının tamamen kontrolü dışında önceden tasarlanmış olan mimari çerçevenin içine basit bir biçimde yerleştirilir miydi? Yoksa bezeme programının özel gereksinimleri mimari formların istence bağlı manipulasyonuna yol açıyor muydu? Diğer bir deyişle Bizanslılar –bugün sanat tarihçilerinin olağan olarak yaptıkları gibi– sanata (resimsel bezeme, –ç.n.) mı ayrıcalık tanıyorlardı yoksa mimariye mi? Sanat ve mimarinin birlikte incelenmesi, bir Bizans kilisesinin tasarımı ve bezenmesinde sanatçılar ve yapı ustalarının çalışma ilişkileri konusunu kavramamıza yardımcı olabilir. Bu yazıda, halen İstanbul'da varlığını sürdüren ya da Bizans başkentindeki atölyelerle ilişkilendirilen –bir çoğu iyi bilinen– bir grup kilise üzerinde duracağım.

Myrelaion'da bezeme yok olmuş, mimari de zamanın aşındırması ve beceriksiz restorasyonlardan zarar görmüştür (Resim 53).[8] Ancak, tonoz biçimlerinin karmaşıklığı, onların yalnızca strüktürel değil, aynı zamanda dekoratif bir amaçlarının da olduğunu göstermektedir. Haçın kolları beşik tonozla değil de çapraz tonozla örtülmüştür ve bir dilimli kubbe (pumpkin dome) sistemi tamamlar. Ölçeğin küçüklüğünü dikkate alarak, her iki tonoz biçiminin de yapının strüktürel etkinliğini önemli ölçüde arttırdığı söylenemez. Ancak, her ikisinin de, mozaik bezemenin çeşitli öğeleri için eğimli yüzeyler ve çerçeveli bölmeler sağlayarak, iç mekânın dekoratif programı üzerinde doğrudan bir etkisi olması gerek. Gerçekte, tonozların ve üst duvarların biçimi, dört yüzyıl sonra inşa edilen ve beze-

mesi yer yer günümüze kadar ulaşabilmiş olan İstanbul'daki Pammakaristos (Fethiye Camii) ın parekklesionunkilerle (Resim 54) oldukça benzerdir.[9] Myrelaion'un mimari mantığı ve tutarlılığı dikkate alındığında, bezemenin de aynı düzenlenme ilkelerine uyduğunu düşünebiliriz. Her iki yapıda da haçın kollarına Yortu Çevrimi sahneleri yerleştirilmiş olamaz, çünkü çapraz tonozlar böyle bir öyküleme için yeter genişlikte alanlar sağlamamaktadır. Ancak, her iki yapının da iç mekânlarında, haçın kollarının kenarlarında, düz, çerçeveli paneller bulunmaktadır ve Pammakaristos'ta bu panellerde Yortu sahnelerinin sekizi yer almaktadır. Tonozlarda ne vardı? Bir yanıt Yunanistan'daki Hosios Loukas (katholikon) ın haç kollarını örten benzer çapraz tonozlarda yer alan madalyon içindeki aziz portreleri olabilir. Myrelaion kilisesinin tasarımcısı, açık bir biçimde, naosu mozaik dekorasyon için bir çerçeve olarak algılamıştı. Karmaşık tonoz biçimleri iç mekânı canlandırıyordu, ama çerçeveli bölmeler, öyle görünüyor ki bir dizi ikon olarak sunulan Yortu Çevrimi için yapılmıştı.

Günümüze ulaşabilmiş olan iç bezeme örneklerinin azlığı nedeniyle, Konstantinopolis'i bu çerçevede tek başına ele alarak tartışmanın biraz güç olduğu açıktır. Tanımlamalardan ve arkeolojik buluntulardan, Konstantinopolis kiliselerinin çok zengin bir biçimde bezenmiş olduklarını öğreniyoruz. Ancak, mimari formlarla bezeme proramının bu biçimde etkileşimleri yalnızca büyük merkezlerle sınırlı değildir. Kapadokya'da bile, başkentin kilise tipi olan kare-içinde-haç planı kiliseler, bulundukları çevreye daha iyi uyması için mimari biçim ve ikonografik düzenlemede bazı değişiklikler yapılarak, kaya --oyma mimariye uygulanmıştı: Örneğin; Göreme'deki Karanlık Kilise, Elmalı Kilise ve Çarıklı Kilise'de (Resim 55) olduğu gibi.[10] Doğal ışığın, kayalara oyulmuş bir kilisedeki etkileri, inşa edilmiş bir kilisedekinden tamamen farklıdır. Birçok değişik noktadan yayılan ışık yerine, bu kiliselerin iç mekânları tek bir kapıdan gelen ışığın dağıtılması yoluyla aydınlatılmaktadır. Bu nedenle de, kasnak üzerinde duran yüksek bir kubbe bu kiliselerde gerekli değildi ve birçoğunda, loş bir ışıkla aydınlatılmış iç mekânlarda fresko dekorasyonu en iyi biçimde gösterecek olan alçak tonozlar vardır. Görsel vurgu kubbeden kaydıkça, ikonografik vurgu da onu izledi ve ana temalar –sık sık ta Deesis teması– apsiste betimlenmeye başladı. Mimarinin niteliğindeki bu köklü değişiklik, Kapadokya kiliselerinin ikonografik programlarının neden taştan inşa edilen kiliselerinkinden birçok açıdan farklı olduğunu açıklamaya yardımcı olur. Kapadokya'nın hem sanatçıları hem de yapı ustaları, öyle görünüyor ki, düzenleme sistemlerini tekrar tekrar düşünmekteydiler.

Konstantinopolis'li ustalar tarafından inşa edilip mozaikle bezenmiş olan, Sakız'daki Nea Moni Kilisesi'nde (ykl. 1042-55), naosun geniş kubbesini taşıyan alışılmadık bir oktakonk, öyle görünüyor ki, emperyal nüanslar da taşıyan zengin mozaik dekorasyonun sergilenebilmesi için uygun bir alan yaratılması amacıyla geliştirilmiştir (Resim 56, 57).[11] Bu yapının mütevazi bir kare-içinde-haç kilise olarak yapılmaya başlandığını tartışmıştım –ve, yapının tasarımında, naos kubbesi dışında, bizi başka bir beklenti içersine sokacak hiçbir belirti de yoktur. Konstantinos Monomakhos'un cömert bağışlarından sonra, yapının tasarımı mozaik programa daha iyi uyacak biçimde değiştirilerek bol ışık sağlayacak büyük bir kubbe ve kubbeye geçişi sağlayan bir oktakonkla (sekiz yarım-kubbe) donatılmış olabilir.

Tekrar gözden geçirilmiş olan tasarım, naosun çevresinde kesintisiz bir nişler halkası oluşturarak, gerçekten de dairesel olan Yortu Çevrimi için bir çerçeve sağlamıştır.[12] Dahası, yapının genel yüksekliğinden özveride bulunmadan, imgeler izleyicinin seviyesine yaklaştırılmıştır. Bu, Yortu Çevrimi'nin Nea Moni'ye göre 4 m. yükseğe yerleştirilmiş olduğu Hosios Loukas (katholikon) ile –Nea Moni'de taban seviyesinden 5,9 m yüksekte olmasına karşın, Hosios Loukas'ta 10 m. yüksektedir ve gerçekten de görebilmek oldukça güçtür– dikkati çekecek kadar çelişmektedir. Sonuç olarak, Nea Moni'nin böylesine önemli bir dönüşüm geçirmesi, mozaik programı ile doğrudan ilişkili gibi görünmektedir ve sanatçılarla yapı ustalarının yakın ilişki içersinde çalışmalarının bir sonucudur.

Yapıyı inşa eden ile resimlerle bezeyen arasında böylesine dikkatli bir eşgüdüm, her ikisinin de yetenekli ve yapının birinci sınıf olduğu durumlarda bile, bazen olmayabilir. Örneğin Kapadokya'daki Çanlı Kilise (olasılıkla 11. yüzyıl) gerek mimarisi, gerekse fresko dekorasyonu ile (Resim 58, 59) biçem olarak Konstantinopolis'e bağlanabilir[13] ve her ikisi de son derece kalitelidir. Ancak bazı ipuçları naosun inşa edilmesi ile resimlerle bezenmesi arasında bir süre geçtiğini ve bu ikisinin kötü bir biçimde koordine edildiğini göstermektedir. Mimari biçimler göreceli olarak basitler ve ressama özel zorluklar çıkartıyor gibi görünmüyorlar: İç duvarlar pilasterlerle bölünmemiş ve tonozlar tutarlı bir biçimde beşik tonoz olarak yapılmıştır. Freskolar şimdi oldukça küçük parçalar halindedir, ancak orta kısımda bir zamanlar İsa'nın yaşamından ve gerçekleştirdiği mucizelerden oluşan bir çevrim bulunmaktaydı. Haçın güney kolundaki alanın üçte ikilik kısmı Lazrus'un Diriltilmesi sahnesinin olduğu birpanel ile doldurulmuştur. Bunun sağında Kudüs'e Giriş sahnesi vardı vebu sahne batı köşesindeki mekân biriminin içine uzanıyordu. Sahne böylece acemice ortasından bölünmüş, ve İsa eşeğini iyi aydınlatılmış haç

kolundan dışarıya doğru sürüp karanlığın içinde kaybolurken gösterilmiştir. Ressamın çok yetenekli olmasına karşın, bu alışılmadık düzenleme için başka bir açıklama bulamıyorum.

Çanlı Kilise'nin iki yan apsisinde, apsis yarım kubbesinin başlangıç yerinde küçük bir korniş ortaya çıkmaktadır. Ancak sanatçı, bu yarım kubbeleri işleyeceği konu için çok küçük bulmuş olmalı ki, apsis freskoları kornişin oldukça altına taşmıştır. Kuzeydeki apsiste, bir başmeleğin oldukça gösterişli kanatları, korniş ile acemice kırpılmıştır. Bu ayrıntılar şunu göstermektedir ki, Çanlı Kilise'den sorumlu olan duvarcılar ve sanatçılar, yetenekli ve büyük merkezlerdeki biçemlerden haberdar olmalarına karşın, birlikte çalışmamışlar ve sanatçı kendi resim programını mimari çerçeveye uyarlamak konusunda bazı zorluklarla karşılaşmıştır.

Konstantinopolis'teki geç-Bizans devri sanatının halen ayakta duran ve yeterince çalışılmamış örneklerinden birisi de Vefa Kilise Camii'nin dış narteksidir (Resim 60). Ancak mozaikleri hiçbir zaman tam olarak görülememiştir ve 1979'dan beri de badana ile örtülüdür. Üç kubbe, mimari biçimleri açısından değişiktirler - hem kaburgalı hem de dilimli kubbe kullanılmıştır ve kasnak bölmeleri, öyle görünüyor ki İsa'nın atalarının anlatıldığı bir program ile bezenmişti. Mozaikler, tarihlendirme amacıyla yapılan tek incelenmelerinde, biçemsel analizlerine dayanılarak, yaklaşık 1295-1300 yıllarına tarihlendirilmişlerdir.[14] W. Grape, mozaikleri 13. yüzyıl sonlarında çok yaygınlık kazanan "kübist biçem" diye adlandırılan bir biçemin temsilcisi olarak gördü. Bu, her ne kadar kesin değilse de normalde yaklaşık olarak 1320 yılına tarihlendirilen mimari[15] ile ayrı düşmektedir. Resimlerin daha yakından incelenmesi bu sorunu çözebilir. Bu resimleri yapan sanatçı Kariye'deki çağdaşı kadar yetenekli değildi ve resim, mimari çerçeve ile karşılıklı etkileşim içersinde olacağına, onun tarafından hapsedilmiş gibi görünür. "Kübist" biçem çok belirgin bir biçimde vurgulanmıştır çünkü figürler tonozların bölmeleri arasına yerleştirilmiştir. Dahası, yapılan restorasyonda eksik kısımlar kübist etkiyi arttıran bir tarama doku ile doldurmuştur.

Son iki örneğin tersine, Sicilya'daki Monreale Katedrali'nin zengin mozaik programından (1180'lere tarihlendirilmektedir) sorumlu olan Konstantinopolis'li sanatçı, kendisini alışkın olmadığı mimari biçimlerle uğraşırken buldu.[16] Bu defa bir bütünlük etkisi yaratılmıştı, ancak bu orijinal mimari çerçeve pahasına gerçekleştirilebilmişti. Monreale'deki yeni restorasyonlar göstermiştir ki, mozaiklerin ilk yapımı sırasında, kesintisiz duvar alanları yaratabilmek amacıyla pencereler bastırılmış ve dekoratif sütunlar kaldırılmıştır.[17] Böylece, bir kilisenin hem inşası hem de bezemesinin denetiminden bir ustanın sorumlu olduğu yaygın düşüncesi

değiştirilmelidir.[18] İç mekândaki süreklilik ve uyum etkisi, esas olarak mekânsal eklemlenmenin niteliklerini feda etmeye ve mimariyi iyi-tanımlanmış dekoratif programa tabi kılmaya hazır olan mozaikçinin katkısıydı.[19]

Öte yandan, Khora'da (Kariye Camii, ykl. 1316-1321), mimari ve resimsel bezeme arasındaki ilişki öylesine yakın görünmektedir ki; yapı ustası ile sanatçı gerçekten de aynı kişi olabilir.[20] Örneğin, narteksle rde, daha yaygın olan çapraz tonoz yerine bir tür yelken-tonoz (kubbesel tonoz) kullanılmıştır. Bu tonozun biçimi biraz değişiktir: Narteksteki mekân birimleri normalde dikdörtgendir ve boyutları birbirinden farklıdır. Bu farklılıklar, kubbesel tonoz ile örtülü kare biçiminde bir alan elde edilebilmesi amacıyla, kenarlarına kemerler eklenerek düzene sokulmuştur (Resim 61).[21] Eklenen kemerler, madalyon ya da bordür içersinde aziz portrelerinin betimlenebilmesi için uygun bir yüzey sağlarken, kubbesel tonoz narteksle rin kapsamlı öyküleyici programları için geniş ve düzgünce bir yüzey sağlamaktadır. Bu yüzey elbette ki öyküleyici anlatım için bir beşik tonozun sağlayacağından çok daha uygun ve kullanışlıydı; ancak yüzeyin bombesi sanatçının sahneleri uzatması ve bükmesine neden olmaktadır. Öyleyse, belirli bir yelken tonoz biçiminin seçilmesi, sanatçı ile duvar ustası arasındaki uzlaşmayı göstermek açısından, belki de bütünüyle başarılı olmamıştır.

Bununla beraber, öyküleyici sahnelerin tonozun eğimine uyarlanması süreci, sanatçının özgün biçeminin gelişimini kökten etkilemiş gibi görünmektedir.[22] Vefa Kilise Camisi'nin sanatçılarının tersine, Kariye'nin sanatçıları mimari ile sınırlandırılmış değildi ve dinamik bir biçimde yapı ustalarıyla birlikte çalışabilme olanağına sahiptiler. Mimari çerçevenin dekoratif kavrama uygun gelecek biçimde değiştirilmiş olduğu Monreale'nin tersine, Kariye'de bezeme hem biçem hem de program olarak mimari çerçeve ile örtüşmektedir.

Kariye'nin başlıca mekânlarında, tonoz biçimleri bezeme malzemesine en iyi uyacak bir biçimde dikkatlice seçilmiştir.[23] Mozaikle bezenmek üzere tasarlanan kubbeler, dalgalı ve bölümlere ayrılmış yüzeyleriyle, dilimli kubbelerdir (Resim 62). Çok-eğimli yüzeyler bütün açılardan ışık alacak ve oluşturdukları donuk ışıltıyı iç mekâna altın bir sıcaklık ile yayacaklardır. Parekklesion'un ve diakonikonun fresko ile bezenen kubbeleri ise, freskonon düz izlenimine daha iyi uyacak yüzeyler sağlayacak biçimde, kaburgalarla eklemlenmiştir (Resim 63).

Ancak, dekorasyonu anlamak için, mimari çerçevenin sanatçıyı etkiliyor olması yeterli değildir. Mimari biçimlerdeki düzensizlikler, karmaşık bezeme programlarının gereksinimlerine doğrudan bir yanıtın sonuçları

gibi görünmektedir ve duvar ustasının da kendi tasarımını bezemeye en uygun gelecek biçimde ayarladığını göstermektedir. Örneğin, Kariye'nin iç narteksinin güney mekân biriminin diğerlerinden daha büyük olarak yapılmış olması, öyle görünüyor ki, bu mekânın, ölümlerinden sonra manastır kurucularının anıldıkları bir tür özel şapel olarak tasarlanmış olmasından ötürüdür.[24] Burada, batı duvarında yer alan Deesis sahnesi ile birlikte, dekoratif program şaşırtıcı bir biçimde değişir. İsa ve Meryem'i önceki iki kurucu ile birlikte betimleyen mozaik, boyut ve konum olarak kilisedeki diğerleriyle kıyaslanamayacak ölçüdedir. Öte yandan, Deesis mozaiğinin yerleşimi yapıdaki düzensizliklerden bir kısmının da sorumlusudur: Örneğin, hem iç narteksteki hem de naosa girişlerdeki asimetriden, dış narteks mekân birimlerinin farklı boyutlarda olmasından, v.b.

Kariye benzeri bulunmayan bir örnek olabilir. Ama ne yazık ki, dekoratif programların kıyaslanabilmesi için, Konstantinopolis ve çevresinden çok az şey günümüze ulaşabilmiştir. Kariye'nin dekoratif programından etkilenen sonraki örneklerde ise program, farklı ve daha basit mimari çerçevelere uydurulmuş ve genel olarak bütünlük kaybolmuştur. Geç Bizans mimarisinde yapının dışarıdan tasarlanmış olduğu sıkça görülmektedir. Örneğin, 1321 yılında tamamlanmış olan Gracanica'daki Koimesis kilisesinin dış mekânının anıtsal etkisi, iç mekândaki duvar resimlerinin yerleştirilmesindeki acemilik ile dengelenmiştir.[25] Dramatik köşe kubbeleri dışarıdan küçük kulelere, içeriden ise, çok dar ve uzun oranları ile, duvarlarındaki dekorasyonun neredeyse hiç görünmediği ışık kuyularına dönüşmüşlerdir. Diğer bir deyişle, duvar bezemesi neredeyse tamamen mimari anlatıma bağımlı hale gelmiştir.

Mimarlık ile bezeme arasında böylesi bir ilişki kopukluğu, genel olarak mimarlık ile sanatın bir dengede tutulduğu Konstantinopolis'in günümüze ulaşabilmiş yapılarında gözlenmemektedir. Mimarlık ve resim sanatı arasındaki bu birliğin sağlanmasının nedeni, başkentte hem yapı ustalarının hem de ressamların sürekli ve aktif bir biçimde –ve birbirleriyle ilişki içersinde– bulunuyor olmalarıdır. Bu, ressamların ve bazen de yapı ustalarının belli bir iş için çağırıldığı ve aralarındaki alış veriş olanaklarının çok sınırlı olduğu Balkanlar, Sicilya ve Kapadokya'daki durumla önemli bir farklılıktır.

Sonuç olarak, yukarıda belirttiğim bir soruna tekrar dönmek istiyorum: Bizanslılar mimariye mi öncelik vermekteydiler yoksa sanata (mimarinin resimle bezenmesine – çn.) mı? Bizans dönemi *ekphraseis*[26] ve yapıları tanımlayan diğer kaynaklar bu konuda yanlış bir izlenim verebilir, çünkü Bizanslı yazarlar genellikle yapının tamamına ilişkin açık bir izlenim vermeksizin dekorasyondaki bazı ayrıntılar üzerinde yoğunlaş-

maktadırlar.[27] Ama bu yazarlar, iyi tasarlanmış bir yapıda parçaların bütünsel ilişkisini açık bir biçimde anlamışlar, ve bu parçaları yapının bütününün dikkat çekici niteliklerini temsil etmek üzere seçtiklerini sık sık açıklamışlardır. Örneğin, Konstantinopolis'teki Caulias manastırını tanımlarken VI. Leo (886-912) mermer kaplamalara özel bir ilgi göstermiş, ancak şunu da eklemiştir: "Bunların güzellikleri, yapının tamamının güzelliği ile tam bir uyum içersindedir."[28] Başkent ürünü olan yapıların en iyi örneklerinde mimari ve dekorasyon, yapının anlatımcı potansiyelini arttırmak üzere birlikte çalışmışlardır. Nea Moni ve Kariye gibi örnekler *Gesamtkunstwerke* (komple bir sanat yapıtı) olarak değerlendirilebilirler. Bunlar hâlâ düş gücümüzün bir kısmını meşgul edebilmektedirler, çünkü ressamların ve yapı ustalarının dinamik etkileşimleri sonucunda yaratılmışlardır.

İngilizce'den çeviren: Engin Akyürek

Notlar:

1 Bu yazı, hazırlanmakta olan *Byzantine Masons at Work* başlıklı bir kitaptan derlenmiştir. Söz konusu kitap, University of Illinois, Center for Advanced Study ve Graham Foundation, Fine Arts tarafından desteklenmektedir.

2 C. L. Striker, *The Myrelaion (Bodrum Camii) in Istanbul,* (Princeton, 1981).

3 C. Mango, *Byzantine Architecture*(New York, 1976), 249.

4 O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration,* (London, 1948), 14-16.

5 Ibid., 16.

6 T. Mathews, "The Sequel to Nicaea II in Byzantine Church Decoration", *Perkins Journal,* 41/3 (1988), 11-23.

7 H. Maguire, "The Mosaics of Nea Moni: An Imperial Reading", *DOP* 46 (1992), 205-214, 11. yüzyılda John Mauropous'un bir *ekphrasis* yazdığını belirtmektedir: *Eis pinakas megalous ton heorton*; ed. P. De Lagarde, Ioannes Enchaitorum Metropolitae quae in codice vaticano graeco 676 supersunt, (Göttingen, 1882), 2-8, nos. 2-11.

8 Striker, *The Myrelaion.*

9 H. Belting, C. Mango, and D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul* (Washington, D.C., 1978).

10 A. Wharton Epstein, "The Fresco Decoration of the Column Churches, Göreme Valley, Cappadocia", *Cahiers archéologiques* 29 (1980-81), 27-45.

11 R. Ousterhout, "Originality in Byzantine Architecture: The Case of Nea Moni", *Journal of the Society of Architectural Historians* 51 (1992), 48-60.

12 Bkz.: E. Kitzinger, "Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art", *Cahiers archéoligiques* 36 (1988), 51-73, özellikle 57-58.

13 Çanlı Kilise ile ilgili monografik bir çalışma tarafımdan hazırlanmaktadır. Ayrıca bkz: W. M. Ramsay ve G. Bell, *The Thousand and One Churches* (London, 1909), 404-418; H. Rott, *kleinasiatische Denkmäler aus Pisiden, Pamphilien, Kappadokien und Lykien*

(Leipzig, 1908), 257-262; Y. Ötüken, "Akhisar Çanlı Kilise Freskolar", *Bedrettin Cömert'e Armağan* (Ankara, 1980), 303-320.

14 W. Grape. "Zum Stil der Mosaiken in der Kilise Camii in Istanbul", *Pantheon* 32 (1974), 3-13; daha yeni bir yayın olarak bkz. C. Mango, "The Work of M. I. Nomidis in the Vefa Kilise Camii, İstanbul", *Mesaionika kai nea ellenika* 3 (Athens, 1990), 421-429.

15 R. Ousterhout, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul* (Washington, D.C., 1987), 94'te R. Krautheimer'ın önerdiği tarihlemeyi *(Early Christian and Byzantine Architecture,* 4th rev. ed., with S. Curciç, Harmondsworth, 1986, s. 446-447) onaylamaktadır.

16 E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale* (Palermo, 1960); daha yeni bir çalışma ise, M. J. Duncan-Flowers, "The Mosaics of Monreale: A Study of Their Monastic and Funerary Contexts", Ph. D. diss.: University of Illinois at Urbana-Champaign. 1994.

17 M. Andaloro ve G. Naselli Flores, *I Mosaici di Monreale: Restaure e scoperte 1965-1972* (Palermo, 1986), özellikle s. 48-49.

18 Kitzinger'in adı geçen yayınında s. 108'de önerildiği gibi; W. Krönig'de bunu desteklemektedir. *(The Cathedral of Monreale and Norman Architecture in Sicily,* Palermo, 1965).

19 Andaloro ve Naselli Flores, a.g.y., 51-52. Bu bilgiye dikkatimi çeken M. J. Duncan-Flowers'a teşekkür ederim.

20 Başka yerlerde önerdiğim gibi; Ousterhout, *Architecture of the Kariye,* 96-100, 130-132, 142-144, v.d. Ayrıca bkz. aynı yazarın "The Virgin of the Chora: An Image and Its Contexts", *The Sacred Image East and West,* Illinois Byzantine Studies 4, eds. R. Ousterhout - L. Brubaker (Urbana-Chicago, 1995), 91-109.

21 Ousterhout, *Architecture of the Kariye,* 131.

22 Biçemin değerlendirilmesi konusunda bkz. O. Demus, "The Stye of the Kariye Djami and Its Place in the Development of Palaeologan Art", *The Kariye Djami,* vol. 4, ed. P. A. Underwood (Princeton, 1975), 107-161.

23 Ousterhout, *Architecture of the Kariye,* 132.

24 Ousterhout, 96-100.

25 S. Curciç, *Graçanica: King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture* (University Park, PA, 1979), özellikle bkz. s. 90-100 ve Resimler 17-20.

26 *Ekphraseis* için bkz. L. James ve R. Webb, "To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places': Ekphrasis and Art in Byzantium", *Art History* 14/1 (1991), 1-17. (Ç.N.: Ekphraseis, kökeni Antik yazında olan ve Bizans döneminde de sürdürülen bir tür biçimsel tanımlama yazılarına verilen addır. Bu yazıların amacı, tanımladıkları şeyi okuyucunun gözünde canlandırabilmekti ve konuları bir yapı olabileceği gibi, bir kişi ya da bir yer de olabilmekteydi).

27 Sermon 28; İngilizce çevirisi için bkz. C. Mango, *Art of the Byzantine Empire 312-1453* (Englewood Cliffs, NJ, 1972), 202-203.

Bizans Dönemi İstanbul Evleri

M. İhsan Tunay
Dr., İstanbul Üniversitesi

İstanbul'da Bizans döneminden günümüze ulaşabilmiş bir ev örneği yoktur. Biz, yazılı kaynaklardan, başka bölgelerden günümüze ulaşabilmiş örneklerden yola çıkarak bu konuda bir görüş oluşturabilmekteyiz. Beylié'nin yazdığı eser, Bizans konutları ile ilgili bize bir fikir verebilmektedir. Osmanlı dönemi için Metin Sözen'in önderliğinde yapılan çalışmada da Bizans devri kısa bir bölüm oluşturmaktadır. Osmanlı'da olduğu gibi Bizans'ta da devletin evi saraydır.

1729'da son baskısını yapan Gyllius'un kitabında şu sözler yer almaktadır: Dünya'da bütün şehirler ölüme mahkumdur. İstanbul ise insanlar var oldukça yaşayacaktır. İstanbul'un tarihi Bizans ile başlamaz. M.Ö. 658'de Saraybumu ve çevresinde bir Yunan kolonisi kurulmuştur. Daha sonra kent Roma İmparatorluğu'na dahil olmuştur. Roma sonrası İstanbul'da Bizans bir kesittir. Bizans evlerine, aslında Prehistorya'dan başlayarak ulaşmak daha doğru olacaktır.

Anadolu'daki üç yerleşim yeri on bin yıl öncesine kadar uzanmaktadır: Çatalhöyük, Çayönü ve Hacılar. Doğada insanın kendisine ev yapma isteğine ilişkin en eski örneğe Çatalhöyük yerleşmesinde rastlanmaktadır. Bu evin bir odası bugün Ankara'daki Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenmektedir. Odaların ortasında boğa başları vardır. Eve girişler damdan ve ip merdivenlerle sağlanmaktadır. Prehistorik dönemde 80 cm. kalınlığında sıvalı duvarlar kullanılmaktaydı. Bugün bu sıvadan bir iz görülmemektedir. Ölüler ise, ev tabanlarının altına gömülüyorlardı. Evlerin duvarları resimlerle bezeliydi ve bunların en eski örnekleri bugün yine Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunmaktadır. Bu resimlerde görülen tapındıkları boğalar da örnekleri aynı müzede sergilenen boğalardır. Roma ve Bizans evlerinin iç duvarları da, tıpkı bu prehistorik evlerde olduğu gibi, boyalıydı.

Constantinus, 330'da Roma İmparatorluğu'nun başkentini, merkezi bir konumda bulunan İstanbul'a taşımıştır. İlk gelenlerin Sarayburnu ve Üsküdar çevresinde yerleştikleri biliniyor. Kentin yeni adı, Nea-Roma, yani Yeni Roma'dır. Bu olay, Ayasofya'nın mozaiklerinde, Constantinus'un kurduğu kenti Tanrı Anası Meryem'e sunduğu sahnede resimlenmiştir.

Bizans ev tipi, Roma ve Etrüsk ev tiplerinin doğrudan bir devamı değildir. İlk yapılan Roma evlerinin dışa açılan cepheleri yoktur, içe dönük olarak yapılmışlardır. Kapı dışında alt ve üst katta birer pencere açıklığı vardır. Çatı üzerindeki açıklıktan dolayı bu tipe atriumlu ev denilmektedir. Atrium'un ortasında, yağmur suları için bir havuz yer almaktadır. Bu tip, subtropikal iklim için geçerli bir yapı tipidir ve eski Roma'nın geleneksel ev tipini oluşturur (Resim 64). İç görünüşlerinden yola çıkarak bugün bu evler hakkında bilgi sahibi olabiliyoruz. Efes yamaç saray evleri bu tip için güzel örneklerdir. Bu evlerin de orta avluları vardır. Roma mimarisi elbette ki İstanbul'a getirilmiştir. Yerel geleneklerle karşılaşınca 4. ve 5. yüzyıllarda yeni bir düzenleme ortaya çıkmıştır. Peristilli bir bahçe bölümü olması, Roma evi düzenlemesinin etkisidir. Roma evlerinin İstanbul'da tam bir karşılığı yoktur. Bu tip bir ev, Side'de deniz kıyısında bulunmaktadır (Resim 65 ve Resim 66). Odaları ve yan odaları halen ayaktadır. Bizans'ta dokuzuncu yüzyıla kadar bu ev tipi kullanılmıştır. Side evi bugün bir mahallenin içinde kalmış ve ne yazık ki çevresiyle birlikte korunamamıştır.

1934'de Vogt'un çizdiği plana (Resim 67) göre İmparatorluğun Büyük Saray'ı, bir bölümü bugün Sultanahmet Cezaevi altında kalmış, bir kısmı da bugün Mozaik Müzesi ve Boukoleon pavyonu olmak üzere, geniş bir alana yayılmaktadır. İlk olarak 4. yüzyılda yapımına başlanan Büyük Saray, her imparatorun bir bölüm eklemesiyle 8. yüzyıla dek gelişmesini sürdürmüştür. 8.-12. yüzyıllar arasında Mangan Sarayı, 12.-15. yüzyıllar arasında ise Tekfur Sarayı (Resim 68) olarak bilinen Blakherna Sarayı, İmparatorluk sarayı olarak kullanılmıştır.

Tamara Talbot Rice, Bizans'ta günlük yaşamı incelediği kitabında, Konstantinopolis evleri konusunda bazı bilgiler vermektedir: 5. yüzyıldan itibaren Konstantinopolis'te çok katlı evler görülmeye başlandı. Caddeye bakan alt kat duvarları düz olan bu evlerin pencereleri, ikinci kattan itibaren açılırdı. Pencereler ya dikdörtgen, ya da üzerleri kemerli idi. Stucco çerçeveli pencerelerin içersine sekizgen ve üçgen camlar konurdu. Pencerelerin dışına da demir parmaklıklar konulurdu. Üst katlarda balkonlar görülürdü. Bu balkonlar öylesine popüler oldu ki, İmparator Zeno (474-491) bir yasa çıkartarak caddelerin 4 m. genişliğinde olması, ve

SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
KÜTÜPHANE ve DOKÜMANTASYON
DAİRE BAŞKANLIĞI

balkonlarla cumbaların yerden en az 5 m. yükseklikte olmaları, evlerin de birbirinden en az 3 m. uzaklıkta olması gerektiğini buyurmuştur. Hiçbir ev diğerinin ışığını ya da deniz manzarasını kesemezdi. Her evin su boruları ve kanalizasyon boruları olmalıydı.

Saraylar mermer blokları ve tuğla ile yapılırken, evlerin çoğunluğu tuğla ile yapılmaktaydı. Bazı önemli evler ise taştan yapılmış ve cepheleri stucco ile bezenmişti. Zengin evlerinin çatıları düzdü ve teras olarak kullanılmaktaydı. Evler genelde yuvarlak olarak ortada hol ile yapılmıştır. Üst katı taşıması için ya ahşap, ya da taş sütunlar kullanılmıştı. İçeriden merdivenlerle ulaşılan üst katlarda, yatak ve oturma odaları yeralırdı. Merdivenler genelde ahşap ya da taş, ancak zengin evlerinde mermer olurdu. Üst kat odalarının pencereleri bahçeye bakardı. Bu tür evlerde genelde birden fazla oturma odası bulunurdu. Duvarlar badanalıydı ve genellikle haç ya da diğer dini motiflerle boyanırdı. Daha sonraki yıllarda resimlerin konularının çok çeşitlendiğini görüyoruz. En üst katta hizmetçi odaları bulunurdu. Manastırlarda olduğu gibi bu evlerde de, soğuk kış günlerinde ısınabilmek için bir oda ısıtılırdı. Bu ısıtma için çoğu evlerde mangal kullanılırdı. Zengin evlerinin birçoğu ise, Romalılar'ın Hypocaust sistemi gibi, merkezi bir biçimde ısıtılırdı. Mutfaklarda bulunan ocaklar için bacalar vardı. Evlerde tuvalet ve borularla denize kadar uzanan kanalizasyon şebekesi vardı. Evlerin hamamları ise genellikle bahçede bulunurdu. Zengin evlerinde özel kilisecikler de bulunmaktaydı. Fakir evleri çok basit bir biçimde inşa edilirdi; çatı genellikle çalı-çırpı ile örtülür, taban ise doğrudan toprak olurdu.

Beşinci yüzyılda çok katlı evler (beş-altı katlı) oluşmuştur. Bir bakıma ilk gecekondular olarak da adlandırabileceğimiz ve çok kötü yaşam koşullarının olduğu bu evlerde işçiler yaşıyordu. Bir gece içersinde başının üzerine bir dam ören, orada yaşamaya hak kazanıyordu. Özellikle de Büyük Saray çevresinde, kentin en kötü ve denetimsiz yerleşim alanı oluşmaya başladı. Bu yeni oluşan mahallelerde hırsızlık, öldürme ve gasp olayları çok sık görülürdü.

Beşinci yüzyılda Konstantinopolis'te 323 cadde, 4383 ev, 20'si devletin ekmek dağıttığı toplam 120 fırın vardı. Kentin nüfusu ise 500.000 civarındaydı. 9. yüzyılda nüfus, 1 milyon oldu. Daha sonra Latinler'in Konstantinopolis'i istilasıyla, kentin nüfusu büyük oranda düştü.

Roma konut mimarisi 5. yüzyılda tamamen dışarıya açılarak eski geleneğinden ayrılıyor. Pencerelerde saksı ve çiçekler var. Pencereden ve cumbadan dışarıya bakmak ise, ayıp karşılanmaktaydı. 9. yüzyılda konut mimarisinde bir yozlaşma göze çarpıyor. Evler nadiren iki-üç katlı olarak yapılıyor. Duvarlar genellikle iki sıra taş bir sıra tuğla ile yapılıyor, dam-

SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
KÜTÜPHANE ve DOKÜMANTASYON
DAİRE BAŞKANLIĞI

larda ise, bugün tek örneği Eski İmaret Camii olarak bilinen yapıda kalmış olan İstanbul kiremiti kullanılmıştır.

Büyük Saray'ın bulunduğu 4. bölgede, sarayın bir parçası olarak bugün Iustinianus Evi olarak anılan yapı vardır (Resim 69). Hormisdas evi de denilen bu yapı, bu adını Sasani prensinden almıştır. Cephesi Marmara'ya dönük olan bu yapının çevresi, İstanbul Belediyesi'nin surları onarım projesi çerçevesinde temizlenmiş, ve bu yerde arkeolojik bir kazı da yapılmıştır. Yapının giriş kapısının üzerinde Iustinianus'un monogramı vardır. İmparatorların eğlenmek amacıyla gittikleri bir saray olan Rhegion'da da 1940'ların başında Mansel tarafından bir kazı yapılmış, alan daha sonra terk edilmiştir. Samandıra'da bulunan Damatris Sarayı ise bir av köşkü idi. 1994 yılında bir inşaat çalışması sırasında sarayın kalıntılarının bir bölümü dozerle yıkılmıştır. Küçükyalı'daki Bryas Sarayı (Resim 70) 9. yüzyılda yapılmıştır. Emevi-Abbasi mimarilerinin etkilediği bir yapıdır. Theophilos'un evi olarak da anılan yapı, çevresindeki yapılaşmadan zarar görmüştür.

Onbirinci yüzyıldaki yazlık evlere bir örnek de Haramidere yakınındaki, Romanos Diogenes'in sarayına ait kalıntılardır.

Nevşehir Kaymaklı'da, Derinkuyu'da yapılmış olan kayaya oyma evler (Resim 71), katlarhalinde yerin dibine doğru inilen bir yerleşimin güzel bir örneğini oluşturmaktadır. Bu tür bir yerleşim, sanıldığının aksine, korkudan ötürü gizlenmek amacıyla yapılmamışlardır. Kolayca oyulabilen yumuşak kayalar, bu tür bir yerleşimin seçilmesine neden olmuştur.

Konstantinopolis'te yaşayanların yazlık evlerinin bulunduğu Pilai, bugünkü Yalova'dır. Bu evler çoğunlukla 7.-11. yüzyıllar arasında yapılmışlardır. Pilai'deki araştırmalar sırasında buradaki yazlık evlerden birisi ortaya çıkartılmıştır (Resim 72). Ancak daha sonra üzerinde Ankaralılar Sitesi kurulmuştur.

Bugün Tekfur Sarayı olarak anılan yapı da üç katlı bir saraydı (Resim 73). Bir cumba ile dışa çıkma yapar. Bu cumbada küçük bir şapel vardı. 12. yüzyılın ikinci yarısında Mangan sarayı terk edilince, İmparatorluk sarayı olarak burası kullanılmaya başlanıyor. Osmanlı döneminde 1492'de konut olmuştur. Tekfur Sarayı çinileri de burada imal edilmekteydi. Burada bir de cam atölyesi bulunmaktaydı.

Laskarisler'e ait Nif'teki sarayın bir benzeri, Sölöz'deki evdir. Sinekkale'deki ev (Resim 74) ise bir yöneticinin evidir ve içinde bir şapeli vardır. Karakabaklı'da da peristilli bir ev bulunmuştur (Resim 75). Silifke Gökkale'de bulunan ev de (Resim 76) ilginç bir örnek oluşturmaktadır.

Bizans'ın son döneminden İstanbul'da hiçbir ev günümüze ulaşamamıştır. Ancak, 14. yüzyılda yapılan Kariye mozaiklerinde, birçok ev beti-

mine rastlamaktayız. Örneğin, Meryem'in Doğumu sahnesinde arka planda yer alan mimari, 14. yüzyıl mozaik ustalarının o dönem evlerini görerek yaptıkları bir betim olsa gerek. Helenistik etki de olsa bu, yaşayan bir mimaridir, evler o günkü Bizans evleridir. Diğer bir mozaikte ise, bir detay olarak betimlenen Nasıriye kentinde çok sayıda ev görülmektedir (Resim 77). Burada betimlenen Nasıriye kenti olsa da, evler o günün İstanbul'undan model alınarak yapılmışlardır.

1420-22 yılları arasında Buondelmonti'nin çizdiği İstanbul resminde (Resim 78), Haliç ve çevresi yerleşim açısından, diğer bölgelere kıyasla daha yoğun olarak görülmektedir. Resimde, Galata evleri de görülmektedir. Pera'da bulunan St. Pierre Hanı yakınındaki Ceneviz Sarayı (Resim 79) 600 yıllık bir yapıdır. Altı metrelik cephesi gitmişse de, yapı bugün ayaktadır. Bugünkü adı Keramet Han'dır ve üzerinde Ceneviz arması durmaktadır.

Fener evlerinin, Bizans evleriyle bir ilgisi yoktur. Bu evler, C. Esad Arseven'e göre "Bizanskâri"dirler. 17. ve 19. yüzyıllara ait olan bu evlerin büyük bir kısmı yok olmuş, bir bölümü ise bazı düzenlemelerle ortaya çıkmışlardır. Düzenlemeler sırasında yıkılan bir ev de Venedik evi olarak adlandırılan Limonlu Han'dır. Sur dışındaki bir bölgede ise, Bizans devrine ait bir konut bulunması söz konusu değildir.

Kapadokya'da 11. Yüzyıl Bizans Resim Sanatına Bir Örnek: Kayseri'nin Soğanlı Köyünde "Küçük Geyikli Kilise (Melekli Kilise)"[1]

Neslihan Asutay
Dr., Sanat Tarihçisi

Bilimsel birkaç yayına geçmiş olmasına rağmen tüm detaylarıyla işlenmemiş Küçük Geyikli Kilise, Kayseri'nin Soğanlı köyünde köy merkezine inen anayolun sağında küçük bir kaya konisinin içine oyulmuştur (Resim 80). Kilisenin 30 metre kadar uzağında Geyikli Kilise olarak adlandırılan bir diğer kaya kilisesi bulunmaktadır. Küçük Geyikli Kiliseyi ilk olarak Jerphanion[2] ziyaret etmiş ve kısaca yayınlamıştır. Daha sonra kiliseye değinen Jolivet-Lévy[3] Jerphanion'un bilgilerini aktarır, Schiemenz[4] ise yapıdan birkaç cümle ile bahseder. Kilisenin bugün tamamen yok olmaya yüz tutmuş duvar süslemesinin bir bölümü bu yayınlarda atlanmış, yapı tek nefli kilise olarak değerlendirilmiş, güneydeki ek mekâna hiç değinilmemiştir. Kilisenin yayınlanmış planı da mevcut değildir.

A. Mimari

Küçük Geyikli Kilise dört köşe bir naos ile sonradan bunun güneyine eklenmiş düzensiz bir mekândan oluşur (Resim 81). Kiliseye giriş naosun batı duvarına açılmış dikdörtgen bir kapı ile sağlanır. Bu kapının hemen güneyine döşeme seviyesinden itibaren bir niş açılmıştır. Yine döşeme seviyesinden itibaren çalışılmış iki geniş niş naosun kuzey duvarını hareketlendirir. Kuzey duvardaki bu geniş nişlerin hemen doğusunda üst üste açılmış iki küçük niş daha bulunmaktadır. Naosun doğu kısmı bugün belli belirsiz izleri kalmış kayadan oyma iki basit templon levhasıyla na-

ostan ayrılan yarım yuvarlak apsis ile nihayetlenir. Altardan hiçbir iz kalmamıştır. Doğuda ve batıda çok belirgin olmayan iki duvar payesinin üzerine oturan geniş bir kemer naosu ek mekândan ayırır. Naos üst kısmı küçük bir kubbeyle nihayetlenen basamaklı piramit şeklinde bir sistemle örtülmüştür (Resim 82).

Güneydeki ek mekân naosa oranla dar ve hareketsizdir. Uzunlamasına bir beşik tonozla örtülü bu bölüm doğuda bir apsis çıkıntısı ile nihayetlenir. Naosta izlerine rastladığımız geometrik süslemenin bu bölümde bulunmayışı ve bu mekânın gayet düzensiz bir açıklıkla naosa bağlanması bunun sonradan ilave edildiğini göstermektedir. Her iki mekânın döşemesinde toplam yedi tane mezar ortaya çıkarılmıştır.[5]

Kilisenin mimarisi tarihleme konusunda bir bilgi vermez. Tek nefli kiliselerin bir yan mekân ilavesiyle genişletilmesi Kapadokya bölgesi mimarisinde çok karşılaşılan bir olgudur[6]. Özellikle Soğanlı bölgesinde buna sıkça rastlanır. Ancak Küçük Geyikli Kilise'nin naosunun basamaklı piramit şeklindeki örtü sistemi Kapadokya'da tanıdığımız örnekler arasından sadece hemen yakınında bulunan Geyikli Kilisenin kuzey nef örtü sistemiyle karşılaştırılabilir[7].

B. Duvar Süslemesi

Kalıntılar

Küçük Geyikli Kilise'nin duvar resimleri detaylı olarak yayınlanmamıştır. Kalıntılar hem naosun hem de güneydeki ek mekânın orijinalde tamamıyla duvar resimleriyle bezeli olduğunu göstermektedirler. Bunun dışında naosta figüratif süslemenin altında geometrik desenlerden oluşan bir kat daha görülmektedir (Resim 82). Bu kat büyük bir ihtimalle naosun güneydeki mekânın eklenmesinden önceki kullanım devrine aittir. Benzer figüratif süslemenin her iki mekânda da bulunması naostaki ikinci katın ve ek mekânın bir bütün olarak aynı zaman dilimi içerisinde boyandığını gösterir.

Naosta giriş kapısının hemen kuzeyinde bugün büyük ölçüde tahrip olmuş frontal bir figür görülmektedir (Resim 82). Jerphanion bu figürü daha iyi durumdayken görmüş ve başının yanında yer alan yazıyı ΠΡΟ-ΚΟ ΠΗΟC olarak okunmuştur[8]. Bugün bu yazının sadece ilk üç harfi ΠΡΟ olarak okunmaktadır.

Giriş kapısının güneyindeki nişin içinde de büyük ölçüde tahrip olmuş bazı figürler görülür. Bu nişin içindeki resimlerden ne Jerphanion

ne de daha sonra kiliseden bahseden araştırmacılar söz etmezler. Nişin arka duvarında orans vaziyetinde bir aziz figürü yer almaktadır. Bugün sadece sağ kolunun bir bölümü, haleli başından küçük bir detay ve zengin işlemelerle bezeli elbisenin eteklerinden bir parça kalmıştır. Figürün ayakları dört köşe bir podyuma basmaktadır. Nişin güney duvarında bel hizasından alt kısmı tamamen yok olmuş, cepheden tasvir edilmiş bir azize figürü yer almaktadır. Kimliği başının üzerindeki KATEPINH şeklindeki yazıdan açıkça anlaşılmaktadır. İmparatoriçe azize olarak kabul edilen Katharina bu sıfatına uygun bir şekilde kıymetli işlemelerle bezeli bir elbise ve kıymetli taşlarla süslü bir taç taşımaktadır. Siyah konturlu altın rengi bir hale başını çevrelemektedir. Katharina figürünün tam karşısına gelen niş duvarında süslemeli giysili frontal olarak resmedilmiş başka bir figür bulunmaktadır. Aynı şekilde bel hizasından aşağısı tahrip olmuş figür sağ elinde bir martirlik haçı taşımaktadır. Siyah konturlu altın renkli bir hale başını çevrelemektedir.

Naosun kuzey duvarındaki iki geniş nişten batıdakinin içinde bir aziz figürünün kalıntıları görülmektedir (Resim 83). Figürün sadece dışa gerilmiş sol kolundan ve haleli başından bir detay ile kıymetli taşlarla bezeli bir kalkanın parçası görülmektedir. Ayrıca bu panonun aşağı kısımlarında beyaz bir ata ait bacaklar ve atın ayakları altında yatan bir yılan bulunmaktadır. Bunlar Jerphanion'un ziyareti esnasında çok daha iyi durumdayken gördüğü ve aziz Georgios'un dragonla mücadelesini tasvir eden sahneden günümüze ulaşan detaylardır[9]. Doğudaki nişte aynı şekilde büyük çapta tahribe uğramış bir başka figüre rastlanır (Resim 83). Bu figürden sadece baş kısmından bir detay, başını çevreleyen halesinin küçük bir bölümü ve süslemeli bir kalkanın parçaları kalmıştır. Figürü daha iyi durumdayken görme fırsatı bulan Jerphanion bunun aziz Theodoros olduğunu not eder[10].

Örtü sisteminin kuzeydeki ilk basamağında yan yana üç madalyon yer almaktadır (Resim 82). Bunların herbirinin içine birer aziz büstü yerleştirilmiştir. İlk ve son madalyonun fonları koyu mavi, konturları siyah, ortadaki madalyonun fonu bordo ve konturu yine siyahtır. Bugün gayet kötü durumda olan figürlerin kimlikleri başlarının yanlarındaki yazıdan anlaşılmaktadır. Batıdan doğuya doğru tek tek madalyonlar içinde okunan isimler şunlardır: ΓΕΡΒΑCΗΟC, ΠΡΟΤΑCΗΟC (Resim 84), ΚΕΡΚΑCΗΟV (Resim 85). Herbir figür zengin bezemeli giysi taşımaktadır. Örtü sisteminin doğudaki ilk basamağında yine yanyana üç madalyonun varlığı fark edilir; bunlardan en kuzeydeki ve ortadaki büyük ölçüde tahrip olmuş, sadece en güneydeki madalyondan az bir parça günümüze gelebilmiştir. Bu madalyonun içindeki tasvir tamamen bozulmuş olmakla bir-

likte, bu tasvire ait olan azının sadece ilk üç harfi EPM olarak okunmaktadır. Jerphanion bu yazıyı EPMOΓENHC olarak not etmiştir[11]. Örtü sisteminin batıdaki ilk basamağının yine yanyana üç madalyonla süslü olduğu kalıntılardan anlaşılmaktadır. Bunlardan sadece en güneydeki madalyondan bir bölüm kalmıştır ve içinde KEAΓA harfleri bulunmaktadır. Jerphanion'un ziyareti esnasında da bu madalyonun içindeki kalıntılann sadece bu harflerden ibaret olduğunu onun notlarından anlıyoruz[12]. Örtü sisteminin güneydeki ilk basamağında bugün hiçbir süsleme kalmamıştır.

Jerphanion'un notlarından anlaşıldığına göre naosun kuzey duvarının en doğu köşesine üst üste açılmış iki nişten alttakinde O OCI (oC) CVME (ov) O EN TO ΘA/MAC (Tῶ ορει) şeklindeki bir yazıyla beraber genç Simeon Stilites büstü resmedilmiştir[13]. Bugün bu nişin içindeki tasvirden ve yazıdan hiçbir ize rastlanmaz. Üstteki nişte ise sadece fondan kalıntılar görülmektedir. Naosun doğu duvarında apsis girişinin hemen kuzeyinde bugün sadece MP harfleri okunmaktadır. Jerphanion bu yazının ait olduğu Meryem ve çocuk İsa tasvirini ve MP ΘV şeklindeki kısaltmayı iyi durumdayken görmüş ve not etmiştir[14].

Apsis yarım kubbesinde deesis sahnesi görülmektedir[15]. Meryem'in diz hizasından üst kısmı bozulmuş olmakla birlikte gayet iyi seçilmektedir (Resim 86). Figür bordo bir maphorion ve koyu mavi bir tunikayla resmedilmiştir. Meryem şefaat diler vaziyettedir. İsa'nın sadece incilerle süslü haçlı halesinden ve yüzünden bir parça kalmıştır; aynı şekilde vaftizci Yahya'nın sadece halesinden ve saçlarından bir detay görülmektedir.

Naostan ek mekâna geçişi sağlayan kemerde bazı kalıntılar görülmekle birlikte yalnızca frontal resmedilmiş, bezemeli elbiselerle giyimli genç bir aziz büstü seçilebilir durumdadır. Figürün başı, altın renginde ve etrafı kırmızıyla konturlanmış bir haleyle çevrilidir. Ne Jerphanion ne de kendisinden sonra kiliseyle ilgili bilgi veren araştırmacılar bu figürden söz etmezler.

Tüm panoların fonlarında koyu mavi, panoların çerçevelerinde ise bordo renk kullanılmıştır.

Resim programı

Kilisenin resimlerinin Jerphanion'un burayı ziyaret ettiği dönemde de büyük ölçüde hasar görmüş oldukları açıkça anlaşılmaktadır. Jerphanion burada hiçbir yortu sahnesine rastlamamış, sadece tek tek figürler görmüştür. Orijinalde yapıda herhangi bir yortunun resmedilip edilmediğini

söylemek zordur, ancak mevcut resimlerden anlaşıldığına göre tek tek resmedilmiş aziz ve martirler programda ön plana çıkmaktadırlar.

Kapadokya resim programında tek tek figürlerin yapının süslemesinde yortu sahnelerine tercih edilmesi 11. yüzyılda sık rastlanan bir olgudur.[16] Özellikle 11. yüzyıla tarihlenen ve 'yılanlı grup' adı altında toplanan bir grup kilisede bu seçimin ağırlık kazandığı görülür.[17] Küçük Geyikli Kilise'nin yılanlı gruba ait kiliselerden farkı; bu kilisenin duvarlarının tamamiyle süslenmiş olup onlarda olduğu gibi büyük bir bölümün süslemesiz bırakılmamış olmasıdır. Yılanlı gruba ait kiliselerin dışında 11. yüzyıla ait bazı diğer kiliselerde de yortu sahnelerini işleyen resimlerin azaldığını ve genelde tek tek figürlerin tercih edildiğini görürüz. Soğanlı Barbara Kilisesi'nde (1006-1021)[18], Soğanlı Karabaş Kilise'de (1060-1061)[19] ve Göreme Kılıçlar Kuşluk Kilisesi'nde (11. yy.)[20] açıkça sezilen bu özellik, Avcılar Yusuf Koç Kilisesi'nde[21] en üst noktaya ulaşmış ve burada sadece Meryem'e müjde sahnesine yer verilerek kilisenin kalan tüm satıhları tek tek figürlerle bezenmiştir.

Apsis yarım kubbesinde deesis Kapadokya kaya kiliselerinde geniş bir zaman dilimi içerisinde karşımıza çıkmaktadır.[22] Özellikle 11. yüzyıla ait kiliselerin apsislerinde deesis sahnesi hemen hemen sürekli resmedilmiştir. Buna örnek olarak burada Göreme Kilise No. 17a[23] ve No. 21[24], gibi yılanlı gruba ait kiliseleri, Avcılar Yusuf Koç Kilisesi[25] ve Göreme Kılıçlar Kuşluk Kilisesi[26] gibi 11. yüzyıla tarihlenen kiliselerin apsis resimlerini verebiliriz.[27]

Aziz Georgios ve aziz Theodoros'un dragonla mücadelesini konu alan tasvirlerde bu iki azizin karşılıklı birer atlı olarak resmedilmeleri aynı şekilde 11. yüzyıla ait Kapadokya kaya kiliselerinin bazılarında karşımıza çıkar. Örneklerine Göreme Kilise No. 20[28] 'nin kuzey haç kolunda ve yine Göreme Kilise No. 28[29]'in beşik tonozunda rastlarız.

Apsis girişinin bir tarafında Meryem ve çocuk İsa tasviri Kapadokya kaya kiliselerinin birçoğunda görülür. Avcılar Kilise No. 1'de (11. yy.)[30] apsis girişinin kuzey kısmında resmedilen çifte, apsis girişinin güneyindeki tahtta İsa figürü eşlik eder. Yüksekli Kilise No. 1'de (10. yy.)[31] Meryem ve çocuk İsa apsis girişinin güneyinde verilmiştir. Göreme Kilise No. 18'de (11. yy.)[32] aynı tasvire yine apsis girişinin güneyinde rastlarız. Meryem ve çocuk İsa'nın bu şekilde apsis girişine yakın bir yerde tasvir edilmeleri Bizans kiliselerinde 10. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan Proskynetaria geleneği ile karşılaştırılabilir.[33]

Sütun üzerinde yaşayan azizler sık olmamakla birlikte Kapadokya'daki diğer bazı kiliselerde, Küçük Geyikli Kilise'de olduğu gibi ya naosun apsise yakın bir köşesinde ya da apsisin içinde karşımıza çıkar. Örnek

olarak Kızılçukur Üzümlü Kilise'nin[34] apsis alınlığının kuzey kısmındaki, Zelve Simeon Kilisesi'nin (10. yy.)[35] yine apsis alınlığının kuzey kısmındaki, Soğanlı Barbara Kilisesi'nin[36] apsisinin kuzey nişindeki ve bu nişin üzerindeki, Ortahisar Ali Reis Kilisesi'nde (13. yy.)[37] naosun kuzey duvarının doğu köşesindeki tasvirleri verebiliriz.

Özetle Soğanlı Küçük Kilise'den günümüze ulaşan resimlerde tek tek figürlere ağırlık verildiği dikkatimizi çekmektedir. Kilisenin resim programının en yakın paralelleri Kapadokya'da yılanlı gruba dahil edilen kiliselerde ve 11. yüzyıla tarihlenen diğer bazı kilislerde karşımıza çıkmaktadır.

Geometrik ve Bitkisel Süsleme

Kilisede figürlü resimlerin dışında geometrik ve bitkisel süslemeye rastlanmaktadır. Naosun basamaklı piramidi andıran örtü sisteminde basamakların alt yüzeylerinde bir dalga motifi kullanılmıştır (Resim 82). Dalganın her biriminin içine top şeklinde birer desen yerleştirilmiştir. Bu motif Bizans resim sanatında 10. yüzyıldan itibaren izlenir[38] ve Kapadokya'daki ilk örneğine Soğanlı Barbara Kilisesi'nde rastlanır.[39] Benzer motif Göreme Yeni Tokalı Kilise'nin (13. yy.)[40] sütunlu ikonostasisinde ve Ortahisar Cambazlı Kilise'de (13. yy.)[41] naosu çepeçevre dolaşan kornişin üzerinde kullanılmıştır.

Naosun kuzey ve güney duvarında kıvrımlı bitkisel motif kullanılmıştır. Bu motifin benzerleri Kapadokya kaya kiliselerinde özellikle Ihlara Sümbüllü Kilise'de (10. yy.)[42] kubbeye geçişte, Soğanlı Barbara Kilisesi'nde[43] naos duvarlarında, Şahinefendi Kırk Martirler Kilisesi'nde[44] tonozda ve Ortahisar Cambazlı Kilise'nin[45] doğudaki haç kolunda karşımıza çıkar.

Naosun kuzey duvarında içlerinde aziz Georgios ve aziz Theodoros'un tasvir edildiği nişlerin kemerlerinin iç yüzeyleri baklava motifi ile süslenmiştir. Herbir baklava dörde bölünmüş ve içleri alternatif olarak beyaz ve kırmızı boyanmıştır. Buna en benzer motif yine Barbara Kilisesi'nin[46] tonoza geçiş kornişini süslemektedir. Bir diğer benzer örnekte Göreme Eusthatios Kilisesi'nin (10 yy.)[47] apsisindeki şeritte karşımıza çıkar.

Örtü sisteminin basamaklarına yerleştirilmiş aziz madalyonlarının arasında uçlarından çiçekler fışkıran bitki gövdesi şeklinde birer motif bulunmaktadır (Resim 85). Bu motifin benzer bir örneğine Kapadokya'da tanıdığımız hiçbir kilisede rastlamıyoruz.

Naosta giriş kapısının güneyindeki nişin içinde orans vaziyetinde resmedilmiş aziz figürünün bastığı dört köşe podyumun içini süsleyen meander motifinin içi kahverengi, konturları ise siyahla boyanmıştır. Bu motifin tamamen benzerini komşu Barbara Kilisesi'nin[48] apsis alınlığının ortasındaki madalyonun çerçevesinde, yine komşu Karabaş Kilisesi'nin[49] templon levhalarının batı yüzündeki her iki boyama katında ve Avcılar Bezirhane Kilisesi'nin (11. yy.)[50] doğu payesinde buluruz.

Küçük Geyikli Kilise'de karşılaştığımız zengin geometrik ve bitkisel süsleme Kapadokya kaya kiliselerinde geniş bir zaman dilimi içinde karşımıza çıkmaktadır. Bu süsleme repertuarı içindeki en belirgin özellik hemen hemen bütün motiflerin komşu Barbara Kilisesi'nde de karşımıza çıkıyor olmasıdır.

Stil ve Tarihleme Denemesi

Kiliseden günümüze ulaşan resimler derinlemesine bir stil analizi yapmak için yeterli olmamakla beraber bazı figürler, özellikle de bunların giysileri ve yüzleri, bazı ipuçlarını vermektedir.

En iyi kalabilen figürler giriş kapısının güneyindeki nişte bulunan Katharina ve bunun karşısındaki Martir tasvirleridir. Her iki figürde ince uzun ve frontal olarak tasvir edilmiş, hareketleri giysilerinin arkasına saklanmıştır. Bu kuvvetli frontalliğin ve durağanlığın en yakın örneklerine Soğanlı Barbara Kilisesi'nin giriş holündeki tek tek tasvir edilmiş aziz figürlerinde rastlarız. Özellikle Katharina'nın kalıp halinde oturan draperisiz giysisi ve kıymetli taşlarla süslü tacı paralelini Barbara Kilisesi'nin[51] batı duvarındaki Katharina tasvirinde bulmaktadır. Benzer frontallik Belisırma Direkli Kilise'nin (11. yy.)[52] doğu payelerindeki aziz tasvirlerinde ve Göreme Kılıçlar Kuşluk Kilisesi'nin[53] tonozundaki martir tasvirlerinde de görülmektedir.

Küçük Geyikli Kilise'de iyi durumda olan giysilerden biri de deesis sahnesindeki Meryem figürünün maphorionudur (Resim 86). Burada kıvrımlar siyah ve geniş fırça darbeleriyle verilmiş, özellile omuz kısmındaki gölgeleme siyah renkte, kalın fırça darbeleriyle meydana getirilmiş üçgenlerle belirtilmiştir. Bunun en yakın örneğini yine Barbara Kilisesi'nin[54] tonozundaki Meryem'e müjde ve Meryem'le Elizabeth'in buluşması sahnesindeki kıyafetlerde buluruz.

Tasvirlerde yüzler fazlasıyla tahrip olmuştur, stil özelliklerini yakalayabileceğimiz kadar iyi durumda olan tek yüz örtü sistemindeki aziz Gervasios'unkidir. Gervasios burada sakallı bir figür olarak tasvir edilmiş-

tir. Azizin koyu renk kaşları beyaz gölgelerle belirginleştirilmiş, kaşlar ve burun aynı çizgide birleştirilmiştir. Küçük ağız koyu kahverengi bir sakal ile çevrelenmektedir. Sakal ince siyah fırça darbeleriyle gölgelendirilmiştir. Bu yüzle karşılaştırabileceğimiz en yakın örnekler yine Barbara Kilisesi giriş holündeki aziz Nikephoros ve aziz Elpidiphoros'un yüzleridir (Resim 87).

Küçük Geyikli Kilise'de figürlerin saçları düz taranmış ve siyah bir çizgi ile çevrelenmişlerdir. Saçlardaki gölgeler siyah ince fırça darbeleriyle verilmiştir. Buna en güzel örnek aziz Gervasios'un ve naosun batısındaki nişin içindeki martirin saçlarıdır. Bu saç şeklinin en yakın paralellerini Barbara Kilisesi'nin naosunda ve giriş holünde tasvir edien aziz tasvirlerinde buluruz (Resim 87). Küçük Geyikli Kilise'de aziz Kerkason'un (Resim 85) yüzünden hiçbir detay kalmamasına rağmen öbür figürlere benzer bir saç stili taşıdığı ve yalnızca yaşının öbür azizlerden daha ileri olduğunun vurgulanması için beyaz olarak verildiği kalıntılardan görülür. Aynı renk ve stildeki saç şekli Barbara Kilisesi'nin[55] giriş holündeki kuzey lünette tasvir edilen aziz Menas figüründek arşımıza çıkmaktadır.

Son söz olarak, kilisenin resimlerinde göze çarpan stil özellikleri ve resim programı Kapadokya'da 11. yüzyılda boyanan diğer bazı kiliselerle büyük benzerlik göstermektedir. Jerphanion'un da[56] vurguladığı gibi, özellikle kitabesinde belirtildiği üzere Basileios Domestikos[57] adlı üst rütbeli bir subayın maddi desteğiyle 1006-1021 yılları arasında boyanan komşu Barbara Kilisesi[58] ile olan akrabalığı resimlerin fonu için seçilen renklerde, geometrik ve bitkisel süsleme repertuarında, figürlerin konturlarında, giysilerinde, yüzlerinde ve duruşlarda tamamen sezilmektedir.

Georgios ve Theodoros gibi asker azizlerin naosun hemen hemen bütün kuzey duvarını kaplıyor olması, Gervasios ve Prothatios gibi çoğu zaman asil olarak resmedilen azizlere programda yer verilmesi, azize imparatoriçe olarak da anılan Katharina'nın komşu Barbara Kilisesi'ndekine benzer bir şekilde burada da bulunması ve elbiselerdeki ihtişamdan anlaşıldığı kadarıyla, kilisenin süslemesi muhtemelen ordu mensubu ve üst düzeyde bir şahsın maddi yardımlarıyla gerekleştirilmiştir. Bu kişinin Basileios Domestikos olduğuna dair kesin bir kanıt bulunmamakla birlikte, bu resimlerde büyük ihtimalle 1006-1021 yılları arasında Basileios Domestikos'un maddi desteğiyle Barbara Kilisesi'ni boyayan atölyeye mensup sanatçılar tarafından aşağı yukarı aynı tarihler arasında gerçekleştirilmişlerdir.

Kısaltmalar:

AA	Archäologischer Anzeiger
CArch	Cahiers Archéologiques
JbÖByz	Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft
JSav	Journal des Savants
RQu	Römische Quartalschrift
TIB	Tabula Imperii Bizantini
Jerphanion	G. de Jerphanion, Une Nouvelle province de l'art byzantin. Les Eglises rupestres de Cappadoce (1925-42).
Jolivet-Lévy	C. Jolivet-Levy, Les Eglises byzantines de Cappadoce. Le Programme iconographique de l'apside et ses abords (1991).
Restle, Kappadokien	F. Hild - M. Restle, Kappadokien, TIB II (1981).
Restle, Wandmalerei	M. Restle, Die byzantinische Wandmalereien in Kleinasien (1967).
Restle, Zum Stil	M. Restle, Zum Stil kleinasiatischer Wandmalereien in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Symposium Studenica. Belgrad 1988, 349-358.
Rodley	L. Rodley, Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia (1985).
Thierry, Cambazlı	N.-M. Thierry, Une Nouvelle église rupestre de Cappadoce: Cambazlı Kilise à Ortahisar, J. Sav 1963, 5-23.
Thierry, Kappadokien	N. Thierry, Kunst in Kappadokien (Ed. L. Giovannini) (1972).
Wiemer-Enis	H. Wiemer-Enis, Die Wandmalerei einer kappadokischen Höhlenkirche: Die Neue Tokalı in Göreme (1993).

Notlar:

* Küçük Geyikli Kilise de dahil olmak üzere Kapadokya bölgesinde 1993 Ekiminde yaptığım araştırmaların masraflarını üstlenen Fritz--Thyssen Vakfı'na, gezimde bana refakat eden ve hiçbir teknik yardımdan kaçınmayan bayan Ursula Weiſbrod'a, makalenin yazılması sırasındaki desteklerinden ötürü Georgios Vrasitulis'e ve Dr. Hanna Wiemer-Enis'e burada teşekkür etmeyi borç bilirim.

1 Jerphanion II, 1 372, kiliseyi "Geyikli Kilise'nin yanındaki şapel" olarak adlandırır; Schiemenz, Herr, hilf deinem Knecht. Zur Frage nimbierter Stifter in den kappadokischen Höhlenkirchen, RQu 71, (1976), 133-174, kiliseyi Melekli Kilise olarak tanımlar. Bu tanımlama daha sonra Jolivet-Lévy, 258, tarafından da benimsenmiştir. Kiliseye niçin bu adın uygun görüldüğü bilinmemektedir. Bilimsel yayınlarda yöre halkının yapılara verdiği isimlerin göz önünde bulundurulmaları daha sonraki araştırmacılara en azından yapıları rahatça tespit edebilmeleri açısından yarar sağlayacaktır. Bu yüzden kilisemiz burada daha ziyade Soğanlı Köyü sakinleri tarafından adlandırıldığı biçimde "Küçük Geyikli Kilise" olarak anılmaktadır.

2 Jerphanion, II, 1 372 vd.
3 Jolivet-Lévy, 258.
4 Schiemenz, bkz. dipnot 1.
5 Kısa bir zaman önce ortaya çıkarılan mezarlara dikkatimi çeken Ursula Weißbrod'a çok teşekkür ederim. Bayan Weißbrod'un Prof. Dr. Urs Peschlow yönetiminde hazırladığı Kapadokya kaya iliselerindeki mezar buluntularını konu alan doktora tezi çok yakın bir gelecekte bilim dünyasına sunulacaktır.
6 Restle, *Kappadokien,* 1001.
7 Jerphanion, II, 1 369-372.
8 Jerphanion, II, 1 373.
9 Jerphanion, II, 1 372 vd., Resim Cildi III, Lev. 194, Res. 2.
10 Jerphanion, II, 1 372 vd., Resim Cildi III, Lev. 194, Res. 2.
11 Jerphanion, II, 1 372.
12 Jerphanion, II, 1 372.
13 Jerphanion, II, 1 373.
14 Jerphanion, II, 1 373.
15 Jolivet-Lévy, Lev. 143.
16 Restle, *Kappadokien,* 1093 vd.
17 G. P. Schiemenz, "Zur Chronologie der kappadokischen Felsenmalerei", AA 85, 1972, 307-318; A. W. Epstein, "Rock-Cut Chapels in Göreme Walley, Cappadocia: The Yılanlı Group and the Column Churches", CArch, 24, 1975, 115-134.
18 Jerphanion, II, 1 307-333; Restle, *Wandmalerei* I, 159 vd.
19 Jerphanion, II, 1 333-360; Restle, *Wandmalerei* I, 159 vd.
20 Jerphanion, II, 1 243-253; Restle, *Wandmalerei* I, 133 vd.
21 N. Thierry, *Yusuf Koç Kilisesi, église rupestre de Cappadoce, mélanges Mansel I,* Ankara 1974, 193-206, kilisenin resimlerini 11. yüzyıla tarihler; Buna karşılık Restle, *Zum Stil* 3 vd., 13. yüzyılı önermektedir.
22 Jolivet-Lévy, 336.
23 Jolivet-Lévy, Lev. 79, Res. 3.
24 Jolivet-Lévy, Lev. 78.
25 Jolivet-Lévy, Lev. 54-55, Res. 1.
26 Restle, *Wandmalerei* II, Res. 280.
27 Kapadokya kaya kiliseleri apsis programı için bkz. Jolivet-Lévy.
28 Jerphanion, I, 2 484 vd.
29 Jerphanion, I, 2 482 vd.
30 Jolivet-Lévy, 80-82, Lev. 58.
31 C. Jolivet-Lévy/E. Öztürk, "Nouvelle découverte en Cappadoce: les églises de Yüksekli", CArch 35, 1987, 235 vd.
32 Jerphanion, Resim Cildi II, Lev. 134, Res. 1.
33 H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst,* München 1990, 253 vd.;
34 Jolivet-Lévy, Lev. 42; Thierry, *Kappadokien,* Liste 3, No. 18 kilisenin resimlerini ikonoklazma öncesine tarihler; G. P. Schiemenz, "Die Kapelle des Styliten Niketas in den Weinbergen von Ortahisar", JbÖ Byz. 18, 1969, 239-258, ise 9. yüzyılı önerir.
35 Jerphanion, I, 2 552-569 ve Resim Cildi III, Levha 134, Res. 39.
36 Jerphanion,II, 1, 307-333.
37 Jolivet-Lévy, 436.

38 Wiemer-Enis, 122.
39 Restle, *Wandmalerei* III, Res. 433, 440.
40 Jerphanion, I, 2 297-276 kilisenin duvar resimlerinin 11. yüzyıla tarihler, Wiemer-Enis, kilisenin resimlerinin 13. yüzyıla tarihler.
41 Thierry, *Cambazlı,* Res. 2-4, tarafından resimler 11. yüzyıla tarihlenmektedir; Restle, *Zum Stil* 2 vd, bunlan 13. yüzyıla tarihler.
42 Restle, *Wandmalerei* III, Res. 493.
43 Restle, *Wandmalerei* III, Res. 433.
44 Jerphanion, Resim Cildi III, Lev. 161, Res. 2 ve Lev. 163.
45 Thierry, *Cambazlı,* Res. 3.
46 Restle, *Wandmalerei* III, Res. 433.
47 Jolivet-Lévy, Lev. 8, Res. 1.
48 Restle, *Wandmalerei* II, Res. 433 ve 437.
49 Jerphanion, Resim Cildi III, Lev. 196, Res. 1 ve 2.
50 Rodley, 32, Res. 28.
51 Jerphanion, Resim Cildi III, Lev. 187, Res. 1.
52 Rodley, 92, Res. 85.
53 Restle, *Wandmalerei* II, Res. 291.
54 Jerphanion, Resim Cildi III, Lev. 188, Res. 1.
55 Yayınlanmış fotoğrafı mevcut değildir.
56 Jerphanion,II, 1, 372 vd.
57 Basileios Domestikos'un rütbesi ve sınıfıyla ilgili bir tartışma için bkz. Rodley, 206 vd.
58 Kitabe için bkz. Jerphanion, II, 1, 311.

Natüralist-Olmayan Betimleme Kiplerine İlişkin Gösterim Üzerine

Uşun Tükel
Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi

Svetlana Alpers Velazquez'in başyapıtı *Las Meninas*'a ilişkin bir yazısında Batı resmine egemen olan iki tür betimleme kipinin *(mode)* varlığını ortaya koyar ve söz konusu yapıtta bu iki kipin de bir arada bulunduğunu öne sürer.[1] İlk kipi, sanatçının önündeki uzamda yer alan nesneleri bir çerçeve sınırları içinde gözlemleyip yapıtına yansıttığı *Alberti mantığına* dayalı anlayış olarak tanımlar. Bu durumda sanatçı 'dünyayı görüyorum' demektedir. *Kuzey* kipi ya da *tanımlayıcı* kip olarak adlandırdığı ikinci anlayışta ise sanatçı da betimlediği dünyanın içindedir; bu bağlamda artık önündeki uzamı dışarıdan gözlemleyen/yansıtan bir kişi değildir. Bu anlayış 'dünyanın görünür kılındığı' savını öne sürmektedir. Alpers'in bu değerlendirmesi kuşkusuz Rönesans ile birlikte (yeniden) ortaya çıkan 'natüralist' anlayış için geçerlidir. Bu nedenle ilk kipi Dürer ve Tiziano'da örnekleyen Alpers, ikinci anlayış için Vermeer ve *camera obscura* tekniğini örnek verir; sonuçta da Velazquez'i, bu iki kipi tek yapıtta tansıksı biçimde bir araya getiren kişi olarak tanımlar.

Öte yandan felsefeden toplumsal yaşama, plastik sanatlardan müziğe, dinsel kavrayıştan tarih anlayışına değin her açıdan Ortaçağ'a bakışta, bütün disiplinler 'özel' bir gözlüğün gerekliliği konusunda görüş birliği içindedir. Yaklaşık 1000 yıl önce biçimlenmiş bu özel başvuru dizgesinin bütün ipuçları, hiç kuşku yok ki, çağın betimlerinde 'görselleşiveriyor'. Bu değişmez kural nedeniyle tarihçisinden coğrafyacısına, astronomundan sanat tarihçisine değin bütün araştırmacılar, bu görsel belgelere ayrı bir önem verirler. Bu durum, kimi zaman bir 'belge tutsaklığına' dönüşebilmektedir. Öyle ki, en olmadık resimler üzerinde tarihsel gerçeklerin

peşinde koşulur; örneğin bu tür saptama ve belirlemelere hiç uygun olmayan bir kitap resmi, bağlı olduğu çok 'özel' başvuru dizgesi gözardı edilip bir 'fotoğraf' gibi algılanır ve 'gösterdiği' şey dış-dünyada yer alan bir gerçeklik parçası işlemi görür.

Oysa dış-dünyanın bütün öğeleri 'natüralisttir'. Üniversitelerde bir Ortaçağ minyatürünü 'natüralist' olarak adlandıran öğrencinin üst sınıfa geçemeyeceği düşünülürse, bu belge tutsaklığına karşı ciddi biçimde 'aşılanmamız' gerekir. Bu tehlikeye karşı duran güç, yine disiplinin kendi içindedir. O da Alpers'in Rönesans ve sonrası için saptamış olduğu gibi, Ortaçağ'ın ya da natüralist-olmayan gösterme anlayışının, betimleyici kipinin varlığını tanımlamak kaygısı olmalıdır.

Gombrich esin dolu yapıtı *Sanat ve Yanılsama*'da[2] 'yaratmanın yansıtmaktan önce geldiğini' söylerken, aynı zamanda, Batı Sanatı'nda *yanılsamanın* ideal Natüralizm'e ulaşma yolunda eşi bulunmaz bir 'göz boyama' tekniği olduğunu gösteriyordu. Bu *yanılsama* kuşku yok ki, ortamın çeşitli araçlarıyla sağlanmaktaydı. Bunların önde geleni de perspektifti.[3] Perspektif olmaksızın iki boyutlu bir düzlem üzerinde üç boyutluluk izlenimi vermek olanaksızdı. Öyle ki, geç Gotik dönemde başlayıp erken Rönesans'ta Uccello, Mantegna, Piero della Francesca, Alberti yoluyla yaşama geçirilen 'çizgi perspektifi' bile yetersiz kalacak; gerçek bir Natüralizm (demek ki, gerçek bir *yanılsama*) için Leonardo'nun 'hava perspektifini' (buharlaşmadan esinlenerek *sfumato* diyordu buna usta!) beklemek gerekecekti. İşte, bu betimleme mantığı *a priori* benimsendiğinden Roger van der Weyden'in havada asılı duran Çocuk İsa'sı (Resim 88) bir görü *(vision)* olarak algılanıp natüralist sayılıyor; ancak örneğin III. Otto İncili'ndeki bir minyatürdeki Kent (Resim 89) 'havada asılı kalmış, uzamdan kopuk, simgesel bir betim' olarak değerlendiriliyor.[4] Doğallıkla bu değerlendirme, o kentin salt resim düzlemindeki konumuyla sınırlı kalmayacak, çeşitli öğelerden oluşan 'yapısına' da (genel görünümü) kuşkuyla bakmamıza neden olacak. Bu durumda garip biçimlenmiş surları, üç-beş şematik yapısıyla bu 'görüntü', olayın geçtiği Nain kenti (Galile'de Tabor Dağı yakınında) olmaktan çıkarak 'bu olayın söz gelimi, dağda, bayırda, denizde değil de bir kentte geçtiğini' belirten bir *göstergeye* dönüşecek. Bunun açık kanıtını, aynı yazmadaki bir başka kent betiminde buluruz. 'Lazarus'un Diriltilmesi'ni konu alan resimdeki kent (Yahudiye'de Lût Gölü yakınındaki Beytanya)[5] için de, Otto İncili ressamı birkaç küçük değişiklik bir yana, hemen hemen aynı *göstergeyi* kullanmıştır (Resim 90). Bir sur içinde uzunlamasına üç yapı (Nain) ve bir sur içinde uzunlamasına tek yapı (Beytanya), olayların geçtiği kenti göstermeye yetecektir. Benzer betim, farklı bir zaman ve uzamda geçen

bir başka öyküde de (Salome ve Yahya öyküsü) karşımıza çıkacaktır (Resim 91).

Bu *göstergesel nitelik*[6] nedeniyle sözgelimi bir minyatür için zamandizinsel konumdan çok, bağlı bulunduğu betimleme mantığı önem kazanmaktadır. Walter B. Denny bir 16. yüzyıl yapıtını değerlendirirken dış-dünyaya 'sadakatin' izini sürmesine rağmen[7] şu sözleri dile getirmekten geri kalmaz: "Topkapı Sarayı'nın birinci avlusundaki Aya İrini Kilisesi, gerçek görünümün bütünüyle dışında, bir Rus ya da bir Bizans kilisesi formunda gösterilmiştir. Bu da, sanatçının yapının ***kendisinin*** yerine bir ***ikonu*** model olarak kullanmış olabileceğini gösterir."[8] Göstergebilimciler bu tanımlamayı belki bir ölçüde primitif bulacaklar; ne var ki, bunun geleneksel sanat tarihi söyleminin içinde karşımıza çıkması, 'görüntüler' ve anlamları ile uğraşan bir bilim dalı açısından yine de umut vericidir. Kaldı ki,disiplinin yukarıda sözünü ettiğimiz kendi içindeki gücü de bu noktadan kaynaklanmaktadır.

Ortaçağ betimleme mantığının 'natüralist' (ancak iki boyutlu düzlem üzerinde *yanılsamacı*) anlayışla farklılığı, işte bu temel kavrayıştan kaynaklanmaktadır. Ortaçağ ressamı, sözcüğün en doygun anlamıyla göstergelerle çalışır. Bu göstergeler, ona, alegorik ya da simgesel imgeler yaratma yolunda yardımcı olur.[9] Kabaca incelendiğinde bile Hıristiyanlığın ilk yıllarındaki dizgeselleşmemiş göstergeler toplamının (katakompların duvarlarına çizilen 'refrigerium', 'iyi çoban', 'kutsal ruh' vb. imgeler), sonraki yüzyılların stilize, kalıpçı anlatımına oranla görece 'natüralist' olduğu görülecektir.[10] Ancak giderek bugün hiç yabancısı olmadığımız bir biçem kazanırlar. Kilise kurumu ve liturjisinin oluşması, büyük din bilginlerinin ortaya çıkışı, giderek Skolastik düşünce, görsel betimlemenin mantığını belirlemekte gecikmez. Feodal Ortaçağ insanının yaşantısı –her alanda– ***hiyerarşiktir***. Bu bağlamda Ortaçağ'daki sanat anlayışının da buna koşut olması kaçınılmazdı. Perspektif ve buna bağlı olarak kısaltılmış görünüm (rakursi), oylum, gölge-ışık, yerel renk anlayışı yok sayılacak (bunların çoğu ilkçağda yetkin bir biçimde kullanılmıştı!), anlatılmak istenen ***hiyerarşik*** bir mantıkla biçimlenecekti. Krallar prenslerinden, prensler kendine bağlı beylerden, beyler sıradan insanlardan daha önemliydi; öyleyse bir resim düzlemi üzerindeki boyutları da bu hiyerarşiyi izlemek zorundaydı. Aynı şey kutsal kişilerin betimleri için de geçerliydi. Göstergelerin resim düzlemi üstündeki yerleri de –baş melekler ve incil yazarlarının (ya da simgeleri olan yaratıkların) düzlemin dört köşesine çoğunlukla rozet ya da çelenk gibi yuvarlak biçimler içinde betimlenmesi– bu hiyerarşi içinde belli bir dizgeyi gerekli kılmıştı. Çünkü, kilisenin kendisi böyle bir hiyerarşik düzene göre biçimlenmişti. Bu tür bir anlayış içinde

perspektif-rakursi ve oylum gibi iki boyutlu bir düzlem üzerinde yanılsama yaratarak natüralist görüntü verecek araçlara yer yoktu. Bu nedenle de 'ayakları yere basmayan' figürler havada asılı kalacak, söz gelimi Yahuda'nın ve Magdalena'nın ruhuna giren/çıkan şeytanlar 'kertenkele benzeri garip yaratık' göstergeleriyle görsel kılınacaktır[11] (Resim 92).

Bu açıdan bakıldığında Ortaçağ resimleri/betimleri 'doğal' değildi, usta (zanaatçı olarak!)[12] ve izleyici arasındaki yalın bir anlaşmaya dayanan 'kurmaca' bir simgeler dizisi barındırıyordu. O halde, yapıtları yorumlarken bu kurmaca düzeni (en azından onun işleyiş mantığını) göz önünde bulundurmak gerekir. Natüralist yapıt, önümüze dış-dünya ile bire bir ilişkileri olan bir 'dünya' koyar. Dahası, bu dünya, 'gerçek' olanla yarışma içindedir; çünkü bütün öğelerin yapıt-içi ilişkileri 'yanılsatıcı araçların yardımıyla üçüncü boyutu da 'varmış gibi' göstererek) dış-dünyadaki gibidir. Demek ki, 'okunması' için özel bir sözlüğe gerek yoktur. Oysa Ortaçağ betimlerinde bu durumun tam tersi söz konusudur. Ortaçağ yapıtı (salt resim değil, çoğu zaman heykel de!) dış-dünyaya 'öykünmez'; onun yerine kendi dünyasını kurar.

Betimleyici araçların 'natüralist olmayan' bir anlayışla kullanımı, salt Batı Ortaçağı'na özgü bir durum değildir. Benzer tutumlar, değişik coğrafyalarda da pekâla söz konusudur; hem de farklı zaman dilimleri içinde... Söz gelimi Osmanlı minyatürünü de benzer bir tutumla 'okumanın' zorunluluğu, pek çok örnekle doğrulanıyor. Osmanlı ressamı da dış-dünyaya 'öykünmez'; önümüze dış-dünyanın öznel bir yorumunu koyar. Bu yorumda betimleme kipi açısından kendi sözlüğü içinde dilediği gibi davranmakta özgürdür; çünkü 'öyküneceği' dünyaya bire bir sadık kalma zorunluluğu yoktur. Öyle olsaydı Matrakçı Nasuh *Beyân-ı Menâzil*'in 'İstanbul' resminde Topkapı Sarayı'nın üçüncü avlusunu çapraz konumlandıramaz; Nakkaş Osman *Surnâme*'de[13] İbrahim Paşa Sarayı'nın bir kanadını kimi zaman kubbeli kimi zaman kubbesiz, At Meydanı'ndaki anıtları değişik, kimi zaman da eksik (örneğin bazı sayfalarda burmalı sütun yer almaz!), fondaki ağaçları farklı tür ve formlarda betimleyemez (Resim 93, 94);[14] hemen bütün nakkaşlarda görüldüğü gibi revaklı avlular, gösterilmek istenen yer temel alınarak 'resim düzlemi' üstüne dört bir yana adeta 'açılamazdı' (Resim 95).[15] Bütün bunları ressamın yapıta devinim ve renk katma çabası olmaktan çok, farklı bir betimleme dizgesinin (ve kavrayışının) göstergesi olarak algılamak gerektiği kanısındayım. Bu bağlamda *III. Murad Surnâmesi*'nin en özgül sorunlarından biri de, ressamın Obelisk'in üzerindeki hiyeroglifleri göstermeye kalkışırken kaidedeki kabartmalara yer vermemesidir (Resim 96). Kendisi göstergeler üreten bir kişi, acaba neden daha önce üretilmiş bir göstergeyi kullanmaktan kaçı-

nıyordu. Sayın Tansuğ andığımız yapıtında bunu şöyle yorumluyor: "Nakkaş Osman herhalde bunu, etkileri (kabartmalarda da bir başka şenlik, Doğu Roma şenlikleri gösterilmektedir, U.T.) gizlemek için değil, yani aradaki bağlılığın ipuçlarını örtmek için değil, aksine aradaki bağlılığı göstermek, bu esrarı açmak için yapmış olacaktır. Şüphesiz Osman'ın bu kaçınması bir yandan da oradaki figürlerin Hıristiyan figürleri olması ve *doğacı bir üslupla* (vurgulama U.T.) tasvir edilmiş olmalarıyla, yani dinsel tasvir yasağı sorunuyla da açıklanabilir."[16] İki şenlik arasındaki bağı gizlemek/açıklamak, Hıristiyan figürlerin gösterilmemesi anlayışından çok, burada kanımca geçerli olan natüralist bir betimleme kipiyle kurmaca bir göstergeler dizgesinin çatışmasıdır. Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarındaki güçlü natüralist eğilim, Doğu'da da egemendi (örneğin Aphrodisias heykel okulu) ve Theodosius kabartmaları da bunun –henüz tam anlamıyla bozulmamış– bir örneğiydi. Anahatlarıyla kabartmalar 'dış-dünyayla yarışır, önümüze nesnelerin bire bir benzerini koyar' (kimi bölümlerde kaba bir el becerisine yenik düşse de en azından düşünsel düzlemde bunu amaçlar). Oysa minyatür sanatçısının amacı bu olamazdı.[17] Minyatürlerin 'topografik' belge olarak değerlendirilmesi[18] konusunda gözden kaçırılmaması gereken nokta işte budur. Osmanlı nakkaşı da tıpkı Ortaçağ minyatürcüsü (ya da ressamı) gibi doğaya öykünmeyen bir başvuru dizgesine sahiptir. O da kuşkusuz doğadaki şeyleri 'göstermek ' amacındadır. Ne var ki, natüralist bir yanılsama (göz boyama) yaratmadan, usumuzda oluşacak kavramı *(gönderge)* çağrıştıracak görsel imgeler *(göstergе)* üreterek... Osmanlı minyatürlerindeki kentler –büyük oranda– tanıdığımız ya da tanımadığımız kentlerin kavramlarını çağrıştıran ya da ilk kez sunan göstergelerdir. İşlevleri, usumuzda örneğin bir 'Kara Amid', bir 'Sivas', bir 'Toulon' kavramını (gönderge) yaratmaktır (Resim 97). Bu nedenle de bu kentlerin dış-dünyadaki bire bir kopyalarını üretmek gereksizdir. Kaldı ki, bu, natüralist-olmayan bir dil içinde umutsuz bir çaba olurdu. Kente ilişkin en temel (tipik, belirleyici) öğelerin bir araya getirilmesi yeterlidir. Bu mantık içinde bu 'bir araya getirmede de' dış-dünyaya öykünülmeyecek; öğelerin resim düzlemi üzerindeki konumları ve ilişkileri de bu nedenle dış-dünyadaki gibi (demekse natüralist) olmayacaktır. Osmanlı minyatürlerindeki kentler, kuşkusuz Otto İncili ressamının 'Beytanya' ya da 'Nain'inden daha ayrıntılı[19] ve göstergesel nitelik açısından daha farklı düzenlemelerdir;[20] ancak anlatım düzleminde benzer amaca hizmet ederler. Ne var ki, 'Nain' ya da 'Beytanya' betimini *nedensellik bağıntısı* olmayan, giderek böyle bir bağıntıyı yadsıyan[21]; buna karşılık Osmanlı minyatürlerindeki çoğu kent betimlerini ise *nedensellik bağıntısı içindeki görüntüsel göstergeler* olarak tanımlayabiliriz. Sorun bu görün-

tüsel göstergelerin *(icon)* nedensellik bağıntısı içermelerine karşılık, natüralist olmadıkları için dış-dünyayla bire bir ilişki içinde bulunmamalarıdır. Söylemek istediğimizin tam tersini, demekse göstergelerin natüralist bağlamda en uç örneklerini Canaletto'da (1697-1768) buluruz. Onun resim düzlemi üzerindeki 'Venedik' ve 'Varşova'ları, neredeyse dış-dünyaya öykünmeyi de aşan bir 'fotoğrafik gerçeklik' sunarlar.Bu nedenle, 2. Savaş sırasında ciddi biçimde yerle bir olan Varşova'nın eski halini canlandırabilmek, ancak onun yapıtları yoluyla gerçekleşebiliyor.

Anımsanacağı gibi, Alpers'in tanımladığı iki betimleme kipinden ilki 'dünyayı görüyorum' savındayken, öteki 'dünyanın görünür kılındığını' öne sürüyordu. Ancak ikisi de bire bir yansıtmanın (Natüralizm) *çocuğuydu.* Oysa Ortaçağ ressamı (sanatçısı) ***kurmaca dünyalar*** peşindedir;[22] bu niteliğiyle de ancak 'kendine özgü dünyalar yarattığı' öne sürülebilir.

Burada kuşkusuz Ortaçağ ressamı ile Osmanlı minyatürcüsünün aynı dili kullanmış olduklarını söyleyecek kadar sağduyudan uzak değilim. Benzerlik, az önce sözünü ettiğimiz ***kurmaca dünyalar*** peşinde olmalarında yatıyor. Doğal olarak bu iki sanat kavrayışının da birbirinden hayli farklı, kendine özgü sorunları bulunmaktadır. Bu sorunların saptanması, ancak sanat yapıtının üretildiği başvuru dizgesinin bilinmesiyle, önümüzdeki nesneye biraz da 'sanat yapıtı' olarak bakmaya başlamakla (bu da düzenleme mantığının belirlenmesi, anlam sorunları, terminoloji konusundaki tutarlılık[23] ve buna bağlı olarak sanatsal araçların tanımı gibi özgül sorunları içeriyor) gerçekleştirilebilir. Her şeyden önce sanat yapıtlarının belgesel değerlerinin ötesinde de bir şeyler *gösterdiklerini,* hepsinin belli bir biçimlendirme (betimleme) mantığının ürünü olduklarını, sanat tarihçisinin temel görevlerinden birinin de bu mantığın tanımlanması olduğunu *a priori* benimsemek gerekiyor.

Notlar

1 S. Alpers, 'Interpretation without Representation, or The Viewing of Las Meninas', *Representations* I, no. 1, February 1983, s. 31-42. Yazı ayrıca şurada da bulunacaktır: *Art History and Its Methods* (Selection and commentary by E. Fernie), Phaidon, London, 1995, s. 285-290.

2 E. H. Gombrich, *Sanat ve Yanılsama* (Çev. A. Cemal), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

3 Panofsky'nin yorumu bu 'tanısıksı' aracın gelişimi ve simgesel önemi açısından günümüzde de önemini korumaktadır: E. Panofsky, *Perspective as Symbolic Form* (trans. by C. S. Wood), Zone Books, New York, 1991 (Erken tarihli bu yapıt ilk kez *Vorträge der Bibliothek Warburg*'da yayımlanmıştır, Leipzig&Berlin, 1927, s. 258-330).

4 Panofsky bu mantığı 'ikonografik açıdan danışıklılık' bağlamında ayrıntısıyla tartışır: E. Panofsky, ***Meaning in the Visual Arts,*** Penguin Books, Harmondsworth, 1983 (repr.), s. 59-60. Bu bölümün de yer aldığı yazının Türkçesi için bkz. E. Panofsky, ***İkonografi ve İkonoloji*** (çev. E. Akyürek), AFA Yayınları, İstanbul 1995.

5 Bu öykü yalnızca Yahya İncili'nde geçer (11:1-44).

6 Göstergeyi Ferdinand de Saussure'den bu yana 'bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, biçim ya da olgu' olarak tanımlıyoruz. Ancak 'görsel göstergeler' tıpkı 'belirti' ya da 'simge' gibi çoğu zaman nedensellik bağıntısı içinde biçimlenirler.

7 Denny bu çalışmasında, Matrakçı Nasuh'un 'İstanbul' resmindeki bütün yapıları topografik gerçekliğe uygunluk bağlamında saptamayı amaçlamış; bu çift sayfanın 'Beyân-ı Menâzil'in özgün resimleme mantığına aykırı, özel niteliği nedeniyle de büyük oranda başarılı olmuştur. Bu konuda bkz. U. Tükel, "Beyân-ı Menâzil'in Resim Dili. Bir Yapısal Çözümleme", İst. Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü (yayımlanmamış doktora tezi), İstanbul, 1990.

8 W. B. Denny, 'A Sixteenth Century Architectural Plan of Istanbul', ***Ars Orientalis,*** VIII, 1970, s. 50 (vurgulama benim, U.T.).

9 Ciltler dolusu araştırmanın yanında, bu bağlamda E. Mâle'in yapıtı önemini günümüzde de korumaktadır: ***The Gothic Image*** (trans. by D. Nussey), Harper Torchbooks, New York, 1958.

10 Gerhard B. Ladner, erken Hıristiyan geleneğinde ilkçağ ön-örneklerine, klasik imgelere bağlı oluşu, natüralist niteliği açısından 'İsa'nın insan imgesine bürünüşü' (incarnational image of Christ) biçiminde tanımlar. G. B. Ladner, ***Ad Imaginem Dei: The Image of Man in Mediaeval Art,*** The Archabbey Press, Latrobe, Pa., 1965.

11 Dahası, kimi zaman en natüralist yapıtlarda bile, dayandıkları betimleme mantığına aykırı göstergelerin varlığına tanık oluruz. Michelangelo'nun Sistine Şapeli'ndeki Mahşer'inde bir peygamberin elinde tuttuğu, adeta posası çıkmış, bir deri bir kemik kalmış figür (uzmanlar ustanın kendi portresi olarak da yorumluyorlar!) böylesi bir göstergedir. Bu, belki de yaklaşan Karşı-Reformasyon döneminin iç-burkucu, bunaltıcı ortamında insanın dünyasal varlığını ayrıksı bir imge olarak, Rönesans'ın 'micro-cosmos'una karşılık 'çöldeki bir kum tanesini' ***gösteriyor.***

12 Bu noktada zanaatçı/sanatçı ayrımı, belki de en doğru biçimde başvurulan betimleme mantığı bağlamında tanımlanabilir: ***Zanaatçı*** toplumun yerleşik kurallarını, sanatsal dilini değiştirmeyi amaçlamaz; el hünerine dayalı ustalıkla ***(craftsmanship)*** bu dilin içinde en yetkin örnekleri verir. Oysa ***sanatçının*** kimliğinde yerleşik kuralların yıkılması, sanatsal dilin değiştirilmesi dürtüsü (her zaman işbaşında olması ön-koşul değildir!) önemli bir yer tutar. Bunun en belirgin örneğini 20. yüzyıl sanatında buluruz. Bu özellik nedeniyle zanaatçı hiç tepki almaz (en çok el hünerinden yoksunlukla, beceriksizlikle suçlanabilir); oysa sanatçı, hep, şimşekleri üstüne çeker, üretimi küçültücü deyişler, alaycı sözcüklerle tanımlanır (Manyerizm, Empresyonizm, Fovizm, Kübizm, hep, bu dürtülerle 'yakıştırılmış' tanımlardır).

13 Kaldı ki, Prof. Atasoy'un gösterdiği gibi, bu resimler kimi açılardan, mimari onarımlar için temel alınacak ölçüde 'gerçekçi görüntüler' sunmaktadır. Bkz. N. Atasoy, ***İbrahim Paşa Sarayı,*** İ.Ü.E.F. Yayını, İstanbul, 1972.

14 Nakkaş Osman ve Surname için bkz. N. Atasoy, "Nakkaş Osman'ın Eserleri ve Osmanlı Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler" (İ.Ü.E.F. Yayımlanmamış doktora tezi), İstanbul, 1962. Öte yandan yapıtın kurgusu, özellikle de öğelerin değiştirim ve çeşit-

lenmesi sorunu için bkz. S. Tansuğ, *Şenliname Düzeni*, De Yayınevi, İstanbul, 1961, s. 14-17.

15 Bu tür betimler için terminolojimize yanlış olarak yerleşmiş bulunan ***kuşbakışı*** tanımının ***artık*** sorgulanması gerekiyor. Yerine ***çoklu bakışı*** (ya da çok-açılı bakış) öneriyorum.

16 S. Tansuğ, *a.g.y.*, s. 19.

17 Üç-boyutlu (ya da üç-boyutluluk izlenimi veren) natüralist betimden kaçınmanın anlamsal yorumu, kuşkusuz İslam'da resim yasağı sorunu bir yana bırakılarak gerçekleştirilemez.

18 Minyatürlerdeki kimi ayrıntılardan yararlanmak başka bir şeydir. Giysiler, takılar, kapkacak, alet-edevat vd. kuşkusuz bize 'tarihsel' ipuçları verirler. Ancak kent görünümleri, topografik manzaralar, 'öğeler-arası ilişkileri natüralist-olmayan bir mantıkla düzenlenmiş' oldukları için 'gerçeği saptama' konusunda çoğu zaman veri olmaktan hayli uzaktırlar. Bu da 'korkulacak' bir şey değildir; sonuçta sanat tarihi 'natüralist' olmayan başyapıtlarla da doludur.

19 Görüldüğü gibi, ayrıntının, natüralist bir betim için hiçbir biçimde koşul olmadığı ortadadır.

20 Göstergelerin niteliksel açıdan daha ayrıntılı bir tanımını F.de Saussure ile birlikte Göstergebilim'in kurucularından olan Charles Sanders Peirce (1839-1914) yapmıştır. Bkz. C. S. Peirce, *Collected Papers*, Ed. C. Hartsborne&P. Weiss, Harvard University Press, 1965; Y. A. Tümertekin, "Peirce'in Gösterge Anlayışının Ana Çizgileri", *F.D.E., 2*. Kış 1978, s. 140-147.

21 Ortaçağ resimlerindeki kentlerin nedensellik bağıntısı içermeyen göstergelerden oluştuğunun en önemli kanıtı, ressamın mimari betimlerde kendi yaşadığı yüzyılın biçemlerini kullanmasıdır. Kutsal Kitap öykülerinin anlatıldığı hemen bütün resimlerde figürler, hep, Romanesk ya da Gotik yapılarla 'kuşatılmıştır'. Bu durum, Natüralizm'in ilk pırıltılarını gösterdiği kuzey Rönesansı'nın ustalarında bile (Jan van Eyck, Lochner, Schongauer, Robert Campin, Roger van der Weyden vd.) sürmüştür. Bu, kuşkusuz anlaşılabilir bir şeydir: Sanatçılar Gotik yapılarla dolu kentlerde yaşıyorlardı ve kutsal topraklara ilişkin arkeolojik-mimari bilgilere büyük oranda sahip değillerdi. Kaldı ki, yüzyıllardır süren Ortaçağ geleneğine göre, bu türden bir gerçeklik ilişkisi hiç de gerekli değildi ve Rönesans'ın bu ilk ustaları, pek çok başka konuda olduğu gibi, burada da geleneklerden kolayına kopamamışlar; dahası 'doğaya açılma' heyecanı içinde arkaplanda, hep, kendi coğrafyalarını ve biçemlerini 'görünür kılmışlardı'. Gerçeklik duygusunu 'yaralayan' bu tutum, ancak geç Rönesans'ın İtalyan ustalarınca 'sağaltılacak'; söz gelimi İsa Filistin'de de karşımıza çıkabilecek yıkık-dökük bir ahırda doğacaktır.

22 Bu çabanın anlamsal temeli, Ortaçağ dünyasının ikonolojik yorumunda bulunacaktır.

23 Yüzey *(surface)* ve düzlem *(plane)* gibi en temel iki terimin bile rastgele kullanıldığı düşünülürse, bu alandaki sorunların ne denli ivedilikle çözümlenmesi gerektiği ortaya çıkar.

Resim Listesi

Orta Asya Mimarisinde Kaybolan Bir Form Üzerine

Resim 1 : Urtakurgan Sarayı, Plan.
Resim 2 : A Tipi kiriş.
Resim 3 : A Tipi kiriş.
Resim 4 : B Tipi kiriş.
Resim 4a : B Tipi kiriş detayı.
Resim 5 : C Tipi kiriş.
Resim 6 : C Tipi kiriş.
Resim 7 : D, E ve F Tipi kirişler.
Resim 8 : 1:0,866 oranındaki dikdörtgenin konstrüksiyon yöntemi.
Resim 9 : Urtakurgan'dan ahşap sütuna ait kaide.
Resim 10 : Urtakurgan'da kirişli altıgen tonoz rekonstrüksiyonu.
Resim 11 : Orta Asya antik mimarlığında kirişli altıgen tonoz örnekleri:
a - Dilbercin / Büyük Ev.
b - Ay Hanım / filayaklarla çevrilmiş tapınak.
c - Dilbercin / Küçük Ev.
d - Saksanohur.
e - Halçayan / Saray.
f - Gavur Kala (Harezm) / Salon.
Resim 12 : Erken Ortaçağ (Arap Öncesi) Orta Asya mimarlığında kirişli altıgen tonoz örnekleri:
a - Ayas Kala yerleşmesindeki 3 no.lu ev.
b - Ayas Kala 2 yakınındaki "a" çiftliğine ait ev.
c - Canbas Kala yerleşmesindeki ev.
d - Kafir Kala (Tacikistan) / Salon.
e - Pencikent / 6. Dörtlükteki ev.
f - Çilhuzra / Salon.
g - Teşik Kala.
h - Barak-tam.
Resim 13 : Erken Ortaçağ (Arap öncesi) ve Erken İslâm Dönemi Orta Asya mimarlığında kirişli altıgen tonoz örnekleri:
a - Şahristan / Küçük Saray.
b - Pencikent / "Obje 9" ("Sosyal amaçlı kompleks").
c - Pencikent / "Obje 9" girişin sütunlu locası.
d - Varahşa / Kızıl Salon (rekonstrüksiyon).
e - Şahristan / Urtakurgan.
f - Çorku / Mazar Amir Hamza Hasti Poço.

g - Sayod / 19 no.lu mekân.
h - Pencikent / 1 no.lu bina, plan fragmanı.

Resim 14 : 10. - 13. yüzyıllar Orta Asya mimarlığından kirişli altıgen tonoz örnekleri:
a - Varahşa / Ev (10. yüzyıl).
b - Kavat Kala Vahası'nda 60 no.lu ev.
c - Daryalık-kul yerleşmesinde 21 no.lu ev.
d - Kavat Kala Vahası'nda 43 no.lu ev.
e - Daryalık-kul yerleşmesinde 2 no.lu ev.
f - Daryalık-kul yerleşmesinde 3 no.lu ev.

Anadolu Selçuklu Mescitlerinin Kubbeye Geçiş Alanı

Resim 15 : Trompta yük aktarımı, çizim.
Resim 16 : Üçgenler kuşağı, çizim.
Resim 17 : Konya Alaeddin Camii, üçgenler kuşağı, 1220.
Resim 18 : Konya Karatay Medresesi, üçgen yüzeyli yelpaze geçişler, 1251.
Resim 19 : Pandantifte yük aktarımı, çizim.
Resim 20 : Konya Erdemşah Mescidi, 1220.
Resim 21 : Akşehir Güdük Minare Mescidi, 1227.
Resim 22 : Konya Abdülmümin Mescidi, XIII. yüzyıl.
Resim 23 : Konya Bulgur Tekkesi, XIII. yüzyıl.

Karaman İbrahim Bey İmaretine Ait Bir Kapı Kanadındaki Kadın Figürü

Resim 24 : Karaman İbrahim Bey İmaretine ait ahşap kapı kanadı, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, İstanbul (Env. no: 248).
Resim 25 : Karaman İbrahim Bey İmareti, kat planları ve kesit, (M. Sözen, Anadolu Medreseleri II).
Resim 26 : Karaman İbrahim Bey İmaretine ait kapı kanadından ayrıntı.
Resim 27 : Karaman İbrahim Bey İmaretine ait kapı kanadından ayrıntı.
Resim 28 : Karaman İbrahim Bey İmaretine ait kapı kanadından ayrıntı.
Resim 29 : Berlin'deki Prusya Kültür Varlıkları Devlet Müzesi'nde sergilenen kapı kanadı (1,68 x 1,02 m.), (Env. no: I. 1989. 43.) (çizim: M. Meinecke).
Resim 30 : Ankara Öğle Camisi'ne ait kapı kanadı, Etnografya Müzesi, Ankara, (1,73 x 0,90 m.), (çizim: E. Kühnel).
Resim 31 : Şerafettin Sabuncuoğlu, Cerrâhiyetü'l Hâniyye, Amasya 870 (1466), İstanbul Millet Kütüphanesi, Ali Emiri 79. y. 113 a.
Resim 32 : Tılsım benekleri taşıyan yırtıcı hayvanlar, Çatal Höyük, E. VII. 44 kuzey duvarı (J. Mellaart).
Resim 33 : Tılsım motifleri taşıyan figürin, Çatal Höyük, VI. a. 61. (J. Mellaart).
Resim 34 : Mitolojik varlıkların mücadelesi, keçe üzerine aplike motifler, V. Pazırık kurganı, (K. Jettmar).
Resim 35 : Tahmuras'ın cinlerle savaşı, minyatür, Firdevsi'nin Şahnamesi, İran, 17. yüzyıl.
Resim 36 : Domuz üzerinde Baubo, Geç Roma figürini, (G. Devereux).
Resim 37 : Peçeli Sheela, 12. yüzyıl sonu, St. Helena Kilisesi/Austerfield, Yorkshire, (G. Devereux).

Resim 38 : Kadın figürini, Hacılar VI. tabaka, Q5 evi, (J. Mellaart).

Bir Ortaçağ Sanatı Olarak Bizans Sanatı

Resim 39 St. Pantéleimon Kilisesi, Nérézi, 1164.
Resim 40 Fethiye Camisi (St. Mary Pammakaristos) güney şapeli, İstanbul, 14. yüzyıl başları, (fotoğraf: S. Kalfagil).
Resim 41 İdeal bir kare-içinde-haç plan, (çizim: Ş. Çorlu).
Resim 42 Pantokrator İsa, mozaik, Fethiye Camisi güney şapeli.
Resim 43 : Ayinde Piskopos, fresko, St. Sophia Kilisesi, Ochrid, 14. yüzyıl.
Resim 44 İki Asker Aziz, fresko, H. Athanasios tou Mouzaki Kilisesi, Kastorya, 14. yüzyıl.
Resim 45 İsa'nın Transfigürasyonu, mozaik, St. Catherine Manastırı, Sina Dağı, 6. yüzyıl.
Resim 46 Augustus heykeli, mermer, Vatikan Müzesi, Roma, erken 1. yüzyıl.
Resim 47 İmparatoriçe Theodora mozaiğinden detay, S. Vitale, Ravenna, 6. yüzyıl.
Resim 48 Aziz Ioannes Khrysostomos, mozaik, Ayasofya (İstanbul), 10. yüzyıl.
Resim 49 Aziz Ioannes Khrysostomos, mozaik, Palatine Şapeli (Palermo), 12. yüzyıl.
Resim 50 Aziz Ioannes Khrysostomos, minyatürden detay, 1078-1081, Sermons of John Chrysostom, Coislin 79, Bibliothéque Nationale, Paris.
Resim 51 Aziz Ioannes Khrysostomos, mozaik ikon, 14. yüzyıl, Dumbarton Oaks Collection, Washington, D.C.
Resim 52 İkon ressamı, minyatür, geç 9. yüzyıl, cod. gr. 923, Bibliothéque Nationale, Paris.

Sanatçılar ve Yapı Ustaları:Konstantinopolis'te Çalışma İlişkileri

Resim 53 Myraleion (Bodrum Camii), kesit rekonstrüksiyonu, (çizim: Striker).
Resim 54 Pammakaristos (Fethiye Camii), güney şapeli, içeriden doğu tarafı.
Resim 55 Göreme, Çarıklı Kilise, naos, içeriden güney-doğu tarafı.
Resim 56 Nea Moni (Sakız), naosun içeriden rekonstrüksiyonu, (çizim: Orlandos).
Resim 57 Nea Moni (Sakız), naos, içeriden kuzey tarafı.
Resim 58 Akhisar, Çanlı Kilise, naos, içeriden güney duvarının rekonstrüksiyonu.
Resim 59 Akhisar, Çanlı Kilise, prothesis, içeriden doğu tarafı.
Resim 60 Vefa Kilise Camii (İstanbul), dış narteks, güney kubbe.
Resim 61 Kariye Camii (İstanbul), iç narteks, tonoz sistemi.
Resim 62 Kariye Camii (İstanbul), iç narteks, güney mekân biriminin girişten görünüşü.
Resim 63 Kariye Camii (İstanbul), parekklesion, kubbe, (fotoğraf: D. Oaks).

Bizans Dönemi İstanbul Evleri

Resim 64 Roma Evi, örnek.
Resim 65 Side Sahil Villası, bugünkü görünüşü.
Resim 66 Side Sahil Villası, plan.
Resim 67 Büyük Saray restitüsyonu, (Vogt'a göre).

Resim 68 : Tekfur Sarayı restitüsyonu, (Lorichs'e göre).
Resim 69 : Iustinianus Evi (Hormisdas Sarayı), cephe.
Resim 70 : Bryas Sarayı (Küçükyalı), 9. yüzyıl, plan.
Resim 71 : Derinkuyu yerleşimi, Kapadokya bölgesi.
Resim 72 : Yalova'daki ev, 10. yüzyıl, plan.
Resim 73 : Tekfur Sarayı, 12. yüzyıl ikinci yarısı, İstanbul.
Resim 74 : Sinekkale'deki (Silifke) Bizans kervansarayı, plan.
Resim 75 : Karakabaklı'daki (Silifke) ev, plan.
Resim 76 : Gökkale'deki (Silifke) ev, cephe restitüsyonu.
Resim 77 : Kariye mozaiklerinde Nasıriye kentinde Bizans evleri, 1321, İstanbul.
Resim 78 : Buondelmonti, İstanbul minyatürü, 1420.
Resim 79 : Galata'daki Ceneviz Sarayı (14. yüzyıl), gravür.

Kapadokya'da 11. Yüzyıl Bizans Resim Sanatına Bir Örnek

Resim 80 : Küçük Geyikli (Melekli) Kilise'nin içinde bulunduğu kaya konisi.
Resim 81 : Küçük Geyikli Kilise, plan.
Resim 82 : Küçük Geyikli Kilise, örtü sistemi.
Resim 83 : Küçük Geyikli Kilise, naos, kuzey duvarı.
Resim 84 : Küçük Geyikli Kilise, örtü sistemi, Protasios betimi, fresko.
Resim 85 : Küçük Geyikli Kilise, örtü sistemi, Kerkason betimi, fresko.
Resim 86 : Küçük Geyikli Kilise, apsis yarım kubbesi, deesis sahnesinden detay, fresko.
Resim 87 : Soğanlı Barbara Kilisesi, giriş holü.

Natüralist-Olmayan Betimleme Kipleri

Resim 88 : Roger van der Weyden, Müneccimlerin Görüsü (ayrıntı), 15. yüzyıl ortaları, Kaiser Friedrich Museum, Berlin.
Resim 89 : Nain'li Gencin Diriltilişi, III. Otto İncili, 11. yüzyıl başı, Staatsbibliothek, Münich.
Resim 90 : Lazarus'un Diriltilmesi, III. Otto İncili.
Resim 91 : Salome ve Yahya, III. Otto İncili.
Resim 92 : Son Akşam Yemeği, Periskoplar Kitabı, 12. yüzyıl ortaları, Staatsbibliothek, Trier.
Resim 93 : At Meydanı ve İbrahim Paşa Sarayı, III. Murad Surnâmesi, y. 1582, TSMK, İstanbul.
Resim 94 : At Meydanı ve İbrahim Paşa Sarayı, III. Murad Surnâmesi.
Resim 95 : Topkapı Sarayı 3. Avlusu, Hünernâme, 1584, TSMK, İstanbul.
Resim 96 : At Meydanı'ndaki Obelisk, III. Murad Surnâmesi'nden ayrıntı.
Resim 97 : Sivas, Beyân-ı Menazil, 1537-38, İ.Ü. Kitaplığı.

Dizin

Abbasi(ler), 56,66,83,102
Abdülaziz Mescidi (Konya), 47
Abdülmümin Mescidi (Konya), 47
Afganistan, 18,22,23
Afyon, 39,43,48
Ak Camii (Tim), 21
Ak Mescit (Anamur), 46
Akdeniz, 40,56,57
Akın,G. 51,68
Akşehir, 43,44,46-48
Akurgal, E., 63
Akyürek, E., 71,84,86,97
al-Asker, 21
Alaadin Camii (Niğde), 65
Alaeddin Camii (Bursa), 42
Alaüddin Bey, 69,70
Alberti, 117,118
Alevilik, 59,67,68
Ali Reis Kilisesi (Ortahisar), 110
Aliyy-al-Rızâ, 68
Almanya, 83,84
Alpers, S., 117,118,122
Alpöge, A., 83
Altın Kalem Mescidi (Akşehir), 46
Altun, A., 9
Amasya, 41
Amir Hamza Hasti Pozho, 30
Amu Derya, 13,23
Anabasis, 16
Anadolu Beylikleri, 41
Anadolu Selçuklu, 12,37-44,55,64,83
Anadolu, 9-11,16,38-40,43,44,54,55,57
Anamur, 46
Andoloro, M., 98
Ankara, 54,99
Antalya Ahileri, 61
Antik Yunan, 83
Aphrodisias, 121
Aral Gölü, 23
Arap Ata Türbesi (Tim), 38
Arap(lar), 13,14,22,27
Arseven,C.E., 103
Artuklu Sarayı (Diyarbakır), 64
Artuklu(lar), 39,53
Asaraşen, 16
Aslanapa, O., 64,65
Asutay, N., 105
Asya, 56,58,62
Aşevi Babası, 61
Âşık Paşazâde, 69,70
At Meydanı, 120
Atasoy, N., 123
Atina Okulu, 71
Avrupa, 9,56,57,66,67,71,72,80,83
Ay Hanum, 23
Aya İrini Kilisesi, 119
Ayas Kala, 25
Ayasofya (İstanbul), 42,81,85,100
Aydınoğulları, 41
Aynaroz, 86
Azapkapı, 42
Azerbaycan, 9,16

Baba Ata, 38
Babailer, 58
Babalar, 59
Bağdat, 64
Bakhtiyar, L., 66
Balat, 41
Balkanlar, 83,96
Ballı Kilise (Ihlara), 87
Balyand Camii (Buhara), 21
Bamian, 18,19
Barak-tam Sarayı (Harezm), 24,28
Barbara Kilisesi (Soğanlı), 109-112
Barker, E., 73,84
Basil (I.), 74
Basileios Domestikos, 112,115
Basileos (aziz), 81
Batılılaşma, 11
Batur, A., 40,49
Baubo, 56,66
Bayezid Camii (İstanbul),42
Bayram, M., 70
Bedahşan, 70

Bedrettin Lulu, 64
Behringer, W., 66
Bektaşilik, 58-62,68,70
Belh, 22
Belisırma Direkli Kilise, 111
Bell, G., 97
Belting, H., 97,114
Berlin, 53,54
Beşarebey Mescidi (Konya), 46
Beyân-ı Menâzil, 120,123
Beyhekim Mescidi (Konya), 47
Beylîê, 99
Beylikler, 11,41,43
Beytanya, 118,121
Bezirhane Kilisesi (Avcılar), 111
Bizans (sanatı), 40,44,71,74,83
Bizans Rönesansı, 72
Bizans(lılar), 57,83,91,96
Blakherna Sarayı, 100
Bodrum Camii (İstanbul), 89
Boukoleon (pavyonu), 100
Bredekamp, H., 66
Bryas Sarayı, 102
Budist Tapınak, 18,39
Buhara, 21,29
Bulgaristan, 83
Bulgur Tekkesi Mescidi (Konya), 48
Bunchikat, 13
Buondelmonti, C., 103
Burmalı Minare Camisi (Amasya), 41
Bursa, 42,43,62
Buruciye Medresesi (Sıvas), 39,48
Büyük Giriş, 75
Büyük İskender, 13
Büyük Saray (İstanbul), 74,100-102
Büyük Selçuklular, 11,38,40,44
Byzantion, 71

Cambazlı Kilise (Ortahisar), 110
Canaletto, 122
Canbaskala, 25,28
Cantay, T., 49
Caulias Manastırı (İstanbul), 97
Cavarnos, C., 86
Cemel Ali Mescidi (Konya), 48
Ceneviz Sarayı (Galata), 103
Cezar, M., 49
Chalpachjan, O. C., 33
Chmelnitzkiy, S., 13,33,34
Chorchona, 16
Constantinus I, 71,100
Cormack, R., 86
Curciç, S., 98
Cutler, A., 87

Çanlı Kilise (Aksaray), 93,94,97
Çarıklı Kilise (Göreme),92
Çatalhöyük, 65,99
Çay Medresesi (Afyon), 39
Çayönü, 99
Çelebi Mehmet, 69,70
Çelebiler, 59
Çetintaş, S., 68
Çifte Minareli Medrese (Erzurum), 48,65
Çin, 10,11,83
Çinili Köşk, 51
Çoban Mustafa Paşa Camii (Gebze), 42
Çorku, 34

Dahistan, 21
Damatris Sarayı (Samandıra), 102
Danişmentliler, 39,41
dâr, 59
Daryalık-kul, 31,32
Davud Paşa Camii (İstanbul), 42
Demus, O., 84-86,89,90,97,98
Denav, 23
Denny, W. B., 119,123
Derinkuyu, 102
Descoeudres, G., 85
Devereux, G., 66
diakonikon, 95
Dibekli Mescit (Konya), 47
Didron, A., 86
Diez, E., 33,65
Dilaver, S., 49
Dilbercin, 22,23
Dionysios (Fourna'lı rahip), 86
Doğan, A. I., 68
Doğu Roma, 121
Dolmabahçe Sarayı, 11
Duncan-Flowers, M. J., 98
Dülmen, R.v., 66
Dürer, 117

Dzhausak Sarayı (Samarra), 20

Edirne, 41,42,62
Efes, 100
Ege, 58
El-Cezerî, 64
Elias, N., 67
Elmalı Kilise (Göreme), 92
Elpidiphoros (aziz), 112
Emevi(ler), 20,83,102
Eminüddin Yusuf, 46
Emir Kemaleddin Rumtaş, 47
Empresyonizm, 123
Emüniddin Hacı Hasan bin Abdullah, 46
Epstein, A. W., 97,114
Erdemşah Mescidi (Konya), 46
Ermenek, 67
Ermenistan, 16,83
Erzurum, 48
Esin, E., 64
Eski Ahit, 91
Eski Camii (Edirne), 41
Eski İmaret Camii (İstanbul), 102
Esphigmenou Manastırı (Aynaroz), 86
Etrüsk, 100
Eukharistia, 75,76,78
Eusthatios Kilisesi (Göreme), 110
Ewige, S. G., 66
Eyice, S., 84
Eyüboğlu, İ. Z., 68
Eyüboğlu, S., 66
eyvan, 11,23,25,26,,27,29,60,62

Fatih (dönemi), 42,66
Fener, 103
Ferdinand de Saussure, 123
Fergana, 9,10
Ferrara, 81
Ferruhşah bin kulu el-Kanevi, 46
Ferruhşah Mescidi (Akşehir), 46
Fethiye Camii (İstanbul), 92
Filistin, 83,124
filuri, 57
Firuzabad Sarayı, 38
Flores, G. N., 98
Fourna, 86
Fovizm, 123
Fransa, 83
Fruh, C., 66

Gabriel, A., 66
Galata, 103
Galile, 118
Galla Placidia, 86
Garipler Camii (Tokat), 40
Gavur Kala, 23,24
Gazneliler, 11,38
Gebze, 42
Georgios (aziz), 107,109,110,112
Gervasios (aziz), 111,112
Gombrich, E. H., 118,122
Gotik, 57,118,124
Gök Medrese (Sivas), 44,48,65
Gök Medrese Camii (Amasya), 41
Gök Tapınağı, 10,11
Gökkale, 102
Göktürk(ler), 10
Gökyay, O. Ş., 65
Gölpınarlı, A., 67,68
Göreme, 92,109,110
Grabar, O., 33
Gracanica, 96
Grape, W., 94,98
Gregory Melissenos, 81
Grünwedel, A., 39,49
Gulyamova, E., 35
Güdük Minare Mescidi (Akşehir), 46
Gül Camii (İstanbul), 90
Gürcistan, 16,83
Gwirgwini, 16
Gyllius, 99

Hacı Bektaş Tekkesi, 61,68
Hacı Bektaş, 59,60,67-69,70
Hacı Hamza Mescidi (Akşehir), 48
Hacı İsfandiyar, 46
Hacı İsmail, 46
Hacılar, 58,99
Hadım İbrahim Paşa Camii (Silivrikapı), 42
Halep, 69
Halhayan, 23
Haliç, 103
Halka Begüş Mescidi (Konya), 46
Haramidere, 102

Harezm, 13,24,25
Harzemşah devleti, 31
Hasan bin Şaban, 46
Haseki Camii (İstanbul), 42
Hassan, Ü., 70
Hatuniye Medresesi (Karaman), 65
Haussig, H. W., 84,85,87
hauzak, 28
Helen(istik), 23,72,103
Herrin, J., 84,85
Herzfeld, E., 64
Hıristiyan(lık), 72,73,78,80,83,119
Hilhucra Sarayı (Şahristan), 26
Hindu, 83
Hint, 10,11
Hippolyte, D., 84
Hoca Hasan Mescidi (Konya), 47
Horasan, 9,10
Horku, 30,34
Hormisdas Evi (İstanbul), 102
Hosios Loukas Kilisesi (Phokis), 92,93
höyük, 13,14
Hun sanatı, 10
Hypocaust, 101

Ihlara, 87,110
Ioannes Damaskenos, 77,84
Irak, 20,69
Iustinianus Evi, 102
Iustinianus, 71-74,80,102

İbni Bibi, 67
İbrahim Bey (Karaman hükümdarı), 51,57,62,69,70
İbrahim Bey İmareti (Karaman), 52,54,55,58-62,66
İbrahim Paşa Sarayı (İstanbul), 120
İç Karaarslan Mescidi (Konya), 47
İdris, 59
İkonoklast dönem, 73-76,80,82-84,86,89
ikonostasis, 75,85
İli-Köl, 39
İlina, M., 33
İlyas Bey Camii (Balat), 41
İlyasoğlu Ömer, 54
İnce Minareli Medrese (Konya), 39
İngiltere, 83
İpşiroğlu, M. Ş., 66
İran, 9,10,13,20,38,40,41
İsa Bey Camii (Selçuk), 41
İsa, 77-80,90,91,93,96,108,109,118,124
İsfahan Mescidi Cuması, 38,40
İslâm mimarlığı, 11,29,30,42
İslâm(iyet), 10,13,24,25,57,61,83
İspanya, 11,57
İstanbul kiremiti, 102
İstarafşan, 14
İsviçre, 83
İtalya, 83

James, L., 98
Jan van Eyck, 124
Jerphanion, G.de, 105-108,112-115
Jettmar, K., 66,70
John Mauropous, 97
Johnson, L. M., 85
Jolivet-Lévy, C., 105,113-115
Jones, D., 40,49
Judaism, 83

Kadıncık Ana, 59,60,63,68-70
Kafir Kala (Tacikistan), 26,28,34
Kafiristan, 70
Kafkasya, 16,30,83
Kalalı-Gır Sarayı, 24
Kalaycı Mescidi (Akşehir), 48
Kapadokya, 90,92,93,96,105,106,109-112,114
Kara Amid, 121
Karabaş Kilisesi (Soğanlı), 109,111
Karadam, 16
Karahanlı, 11,38
Karakabaklı, 102
Karaman(lılar), 51,54,55,57,58,60,62,63
Karamanlı Ali Bey, 69
Karanlık Kilise (Göreme), 92
Karatay Medresesi (Konya), 39,47
Kariye Camii, 94-97,103
Karşı Reformasyon, 123
kasetli tonoz, 28,30,32,33
Katharina (azize, imparatoriçe), 107,111,112
Katoğlu, M., 49
Kavat Kala, 31,32

Kaymaklı, 102
Kayseri, 41,105
Keramet Han (Galata), 103
Kerkasan (aziz), 112
Khora Manastırı (İstanbul), 95
Khrysostomos (aziz), 81
Kıbrıs, 57
Kılıç Arslan (II.), 69
Kılıçlar Kuşluk Kilisesi (Göreme), 109,111
Kızılca Mescit (Akşehir), 48
Kızılçukur Üzümlü Kilise (Kapadokya), 110
Kızıltepe, 39
Kileci Mescidi (Akşehir), 47
Kilerevi Babası, 61,68
kirişli tonoz, 35
Kitzinger, E., 83,85,97,98
Koimesis Kilisesi (Gracanica), 96
Koman, M. M., 65
Komnenoslar, 72
Komul, 39
Konstantinopolis, 72-74,85,89,90,92-94, 96,97,100-102
Konstantinos Monomakhos, 93
Konya, 39,43,44,46-48
Konyalı, İ. H., 63,64,66,68
Kordoba Camii, 20
Koymen, M. A., 69
Köprülü, F., 67,69
Krautheimer, R., 98
Ksenofont, 33
Kuban, D., 49,84
kubbesel tonoz, 95
Kudüs, 84
Kukeldaş Medresesi (Buhara), 21
Kuran, A., 69
kurgan, 10,56,66
Kuropolis, 13
Kuseyr Amra Sarayı (Ürdün), 20
Kuşhan, 23
Kutsal Havariler Kilisesi (Konstantinopolis), 90
Kuyulu Mescit (Afyon), 48
Kuzey Afrika, 11
Kübizm, 123
Küçük Ayasofya Mescidi (Akşehir), 44,46
Küçük Geyikli Kilise, 105,106,109,111-113
Küçük Giriş, 74,75,85
Küçük Kilise (Soğanlı), 110
Küçükyalı, 102
Kühnel, E., 63-65
Kültigin anıtı, 10

Laiou, A. E., 84
Lander, G. B., 123
Las Meninas, 117
Laskarisler, 102
Latin işgali, 101
Latin Kilisesi, 81
Le Cog, A.v., 33
Leach, E., 67,68
Leo (VI.), 97
Leonardo, 118
Leontios (fakir), 87
Limonlu Han (İstanbul), 103
Litvinskij, B., 34
Loerke, C., 86
Lorchner, 124
Lût Gölü, 118

Macarlar, 57
Magdalena, 119
Maguire, H., 79,86,87,90,91,97
Mainstone, R. J., 40,49
Makedonlar, 72
Mâle, E., 123
manastır hareketi, 73,74,76,83
Mangan Sarayı (İstanbul), 100,102
Mango, C., 84,86,87,89,97,98
maniera, 73
Mansel, A. M., 102
Mantegna, 118
Manyerizm, 123
Mar Sabas, 84
Marmara, 102
Mathews, T. F., 85,90,97
Matrakçı Nasuh, 120,123
Maveraünnehir, 9,10
Medine Camii, 20
Mehmed (II.), 69
Mehmet Neşri, 69
Meinecke, M., 64
Melekli Kilise (Kapadokya), 105,113
Melikşah, 38,40
Mellart, J., 65,67

Menas (aziz), 112
Menteşeoğulları, 41
Meryem, 77,91,96,100,108,109,111
Mevr, 20
meydan, 59
Meydanevi Babası, 61,68
Mezopotamya, 9,10,54,64
Mısır üçgeni, 19,20
Mısır, 11,12,20,56,65
Michelangelo, 123
Michell, G. 40,49
Migeon, G., 64
mikrokozmos, 79,83
Mimar Sinan, 41,42
Moğol istilası, 31,32
Moldova, 83
Monreale Katedrali, 94
Mouriki, D., 97
Muchittinov, C., 34
Muchtarov, A., 35
Muhammed, 68
Murad (III.) Surnâmesi, 120
Muradiye Camii (Bursa), 43
Murat (I.), 69
Murat (II.), 62,69
Musul, 64
Myrelaion kilisesi (İstanbul), 89,91,92

Nain, 20,118,121
Nakkaş Osman, 120,121,123
Narr, K. J., 70
Nasıriye, 103
Nea Ekklesia, 74
Nea Moni, 93,97
Nea Roma, 100
Nedim, 65
Nefise Sultan, 69
Negmatov, N. N., 33,34
Nerazik, E. E., 34,35
Nerezi, 79
Nevşehir, 102
Nif, 102
Niğde, 57,65
Nika ayaklanması, 72
Nikephoros (aziz), 112
Niksar, 39,41
Nilsen, W., 30,34,35
Nirişe, 20
Nissa, 38
Nizamettin Yağıbasan, 41
Noyan, B., 68
Nureddin Zengin, 69
Nuristan, 70

Obelisk, 120
Obolensky, D., 84
Ocak, A. Y., 67
Oğuzlar, 38
Okçuoğlu, T., 37
Orta Asya, 10,13,14,17,18,21,22,24,28,30,32-35,38-41,44
Ortadoğu mimarlığı, 25
Ortahisar, 110
Osmanlı sanatı, 9,11,12,41-43,49,60,120-122
Osmanlılar, 11,41,42,57,62,63,66,67,69,70, 83,102
Otto III İncili, 118,121
Otto-Dorn, K., 33,65,66
Ouspensky, L., 86
Ousterhout, R., 89,97,98

Ögel, S., 64,65
Öğle Camisi (Ankara), 54
Önasya, 56
Öney, G., 63-65
Ötüken, S. Y., 87,98
Özbekistan, 23

Pakalın, M. Z., 68
Palaeologoslar (devri), 78
Pamir, 16,30
Pammakaristos kilisesi (İstanbul), 92
pandantif, 38,40-42,44,47
Panofsky, E., 122,123
Pantokrator (İsa), 77-79
Papa II. Gregory, 77
Parekklesion, 92,95
Part(lar), 38
Pasifik Okyanusu, 16
pastaphoria, 775,85
Pazırık, 12,56,66
Pencikent, 27-29
Pera, 103
Pers(ler), 83

Peschlow, U., 114
Pierce, C. S., 124
Piero della Francesca, 118
Pilai, 102
Pisagor, 18
Porphyrii Uspenski (rahip), 86
prizmatik üçgenler kuşağı, 42
Prokopios (aziz), 81
Prothatios (aziz), 112
Pugacenkova, G. A., 33,34
Pulatov, U. P., 33,34
Pythagoras, 18

Ramsay, W. M., 97
Ravenna, 80,85,86
Restle, M., 113-115
Rhegion, 102
Rice, D. T., 84
Rice, T. T., 100
Robert Campin, 124
Roche, E.la, 40
Rodley, L., 113,115
Roger van der Weyden, 118,124
Roma İmparatorluğu, 71,72,83,99,100
Roma, 15,72,81
Romanesk, 124
Romanos Digenes Sarayı, 102
Romanya, 83
Rosenberg, R., 66
Rosinski, H. P., 66
Rosintal, J., 40,49
Rott, H., 97
Rönesans, 66,72,73,117,118,123,124
Rum Mehmed Paşa Camii (Üsküdar), 42
Rumpler, M., 40,49
rusan, 16-19,22,26-30,32,33
Rusya, 83
Ruziev, M., 34

Sabuncuoğlu Şerafettin, 65
Saçlıoğlu, M., 68
Safavi, 56
Sahib Ata, 48
Said, B., 68
Sakahane Mescidi (Konya), 47
Sakız, 93
Saksanohur, 23
Salome, 119
Samandıra, 102
Samarra, 20
San Marco (Venedik), 90
San Vitale (Ravenna), 80
Sarayburnu, 99,100
Sarre, F., 64,65
Sasani(ler), 13,38,102
Sayod, 31,35
Schade, S., 66
Schiemenz, 105,114
Schongauer, 124
Schultz, H. J., 64
Selçuk, 41
Selimiye Camii (Edirne), 42
Semerkand, 21,27
Sengbest Arslan Cazip Türbesi, 38
Serafşan vadisi, 27
Servistan Sarayı, 38
Shahid, I., 84
Sheela-Na-Gig, 57
Sırbistan, 83
Sırçalı Mescit (Konya), 47
Sicilya, 94,96
Side, 100,
Silifke, 102
Silivrikapı, 42
Silvan Ulucamii, 20,39
Simeon Kilisesi (Zelve), 110
Sinekkale, 102
Sir Derya, 13
Siskin, V. A., 34,34
Sistine Şapeli, 123
Sivas Darüşşifası, 65
Sivas, 39,44,48,65,121
skeuophylakion, 75
Skolastik, 119
Smith, J. C., 85
Sogd, 27
Soğanlı, 105,106,109-113
Sokullu Camii (Azapkapı), 42
Sovyetler Birliği, 13
Sölöz, 102
Sözen, M., 65,68,99
St.Pierre Hanı (Pera), 103
Staviskij, B.Ja., 34
Stein, A., 33

Stoudios Manastırı (İstanbul), 73,74,87
Striker, C. L., 97
sufe, 14,28,34
Sultan Han (Aksaray), 65
Sultan Hatun, 69
Sultan Musa, 68
Sultanahmet Cezaevi, 100
Sulu Koşuk, 21
Sunar, C., 68
Sungurbey Camisi (Niğde), 57
Suriye, 11,40,69,83,85
Surnâme, 120,123
Sümbüllü Kilise (Ihlara), 110
Sylnester Syropoulos, 81
synthronon, 76

Şadi Mülk Anıtmezarı (Semerkand), 21
Şahi Sinda Külliyesi (Semerkand), 21
Şahinefendi Kırk Martirler Kilisesi (Kapadokya), 110
Şahristan, 13,14,26,28
Şahristansaj Çayı, 14
Şam'lı Aziz Ioannes (bkz, Ioannes Damaskenos)
Şekerfüruş Mescidi (Konya), 46
Şekerfüruş, 46
Şemseddin bin Ömer, 46
Şemseddin Erdemşah, 46
Şevçenko, I., 84,87

Tabor Dağı, 118
Tacikistan, 13,14,16,17,21,23,26,28,30,31,34
Taft, R. F., 84,85
Tahir ile Zühre Mescidi (Konya), 48
Tahtacılar, 54,58-60, 67-70
tâlip, 59,68
Tansuğ, S., 121,124
Tanyeli, G., 68
Taş Medrese (Akşehir), 48
Taş Mescit (Konya), 44,46
Tekfur Sarayı (İstanbul), 100,102
Tekindağ, M. C. Ş., 69
Tekkebağı Mescidi (Konya), 48
Tercüman Mescidi (Konya), 46
Terken Hatun, 40
Termez, 20
Teşik Kala (Harezm), 24
Theodora (imparatoriçe), 80
Theodore (rahip), 73,87
Theodoros (aziz), 107,109,110,112
Theodoros Metokhites, 87
Theodosius kabartmaları, 121
Theophilos evi, 102
Thierry, N. M., 113-115
Thimme, J., 67
tığbend, 59
Tibet, 12
Tim, 21,38
Tiziano, 117
Todd, I. A., 65
Tokat, 38-40
Tolstov, S. P., 34
Topkapı Sarayı, 119,120
Toroslar, 54,57
Toulon, 121
Toynbee, A., 83
tromp, 37-44,46,47
Tunay, M. İ., 99
Tükel, U., 86,117,123
Tümertekin, Y. A., 124
Türk kubbesi, 11
Türk kültürü, 9,10
Türk mimarlığı, 9,11,12,37,38,54
Türk sanatı, 9,12,40
Türk(ler), 11,38,39,44,70
Türkistan, 9,14,38
Türkiye, 10,20
Türkmen Beylikleri, 11
Türkmen(ler), 58,60-62,69
Türkmenistan, 21,38

Ucello, 118
Ulucami (Kayseri), 41
Ulucami (Kızıltepe), 39
Unat, F. R., 69
Underwood, P. A., 98
Ura Tübe, 13
Ural Altay, 10
Urtakurgan Sarayı, 26,34
Urtakurgan, 14,16,18,19,22,26,27
Uygurlar, 39
Uzakdoğu, 15,83
Uzunçarşılı, İ.H., 63,66-70

üçgenler kuşağı, 39-44,46-48
üçlü tromp kuruluşu, 39,46-48
Ürdün, 20
Üsküdar, 42,100

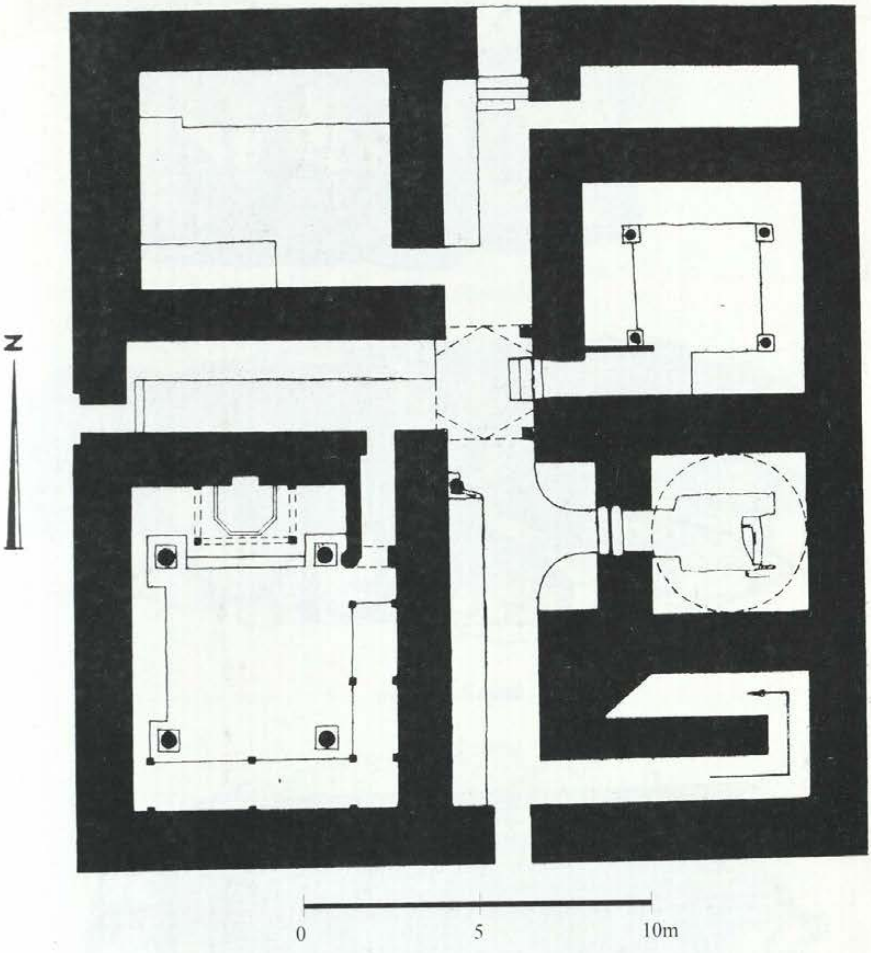
Varakşa Sarayı, 29
Varakşa, 29,31
Varşova, 122
Vefa Kilise Camii (İstanbul), 94,95
Velazques, 117
Venedik evi (İstanbul), 103
Venedik, 90,122
Venedikliler, 57
Vermeer, 117
Vikan, G., 85-87
Vilâyetnâme, 59,67-70
Vitruvius, 16,33
Vogt, 100
Voronina, V. L., 33-35
Vryonis, S., 83

Walter, Ch., 85
Walter, J., 85
Webb, R., 98
Wesel, V., 69
Wiemer-Enis, H., 113,115
Woroninan, W., 28

Yağıbasan Medresesi (Niksar), 39,41
Yağıbasan Medresesi (Tokat), 39
Yahuda, 120
Yahudiye, 118
Yahya (vaftizci), 108,119
Yahya İncili, 123
Yakındoğu mimarlığı, 25
Yakkiper (Tacikistan), 21
Yalova, 102
Yeni Tokalı Kilise (Göreme), 110
Yeşil Camii (Bursa), 42
Yıldırım (Beyazıt), 69,70
yortu çevrimi, 90,92,93
Yörükan, Y. Z., 67-70
Yunanistan, 83,90,92
Yusuf Koç Kilisesi (Avcılar), 109
Yücel, T., 67
Yücel,Ü., 49
Yüksekli Kilise (Kapadokya), 109

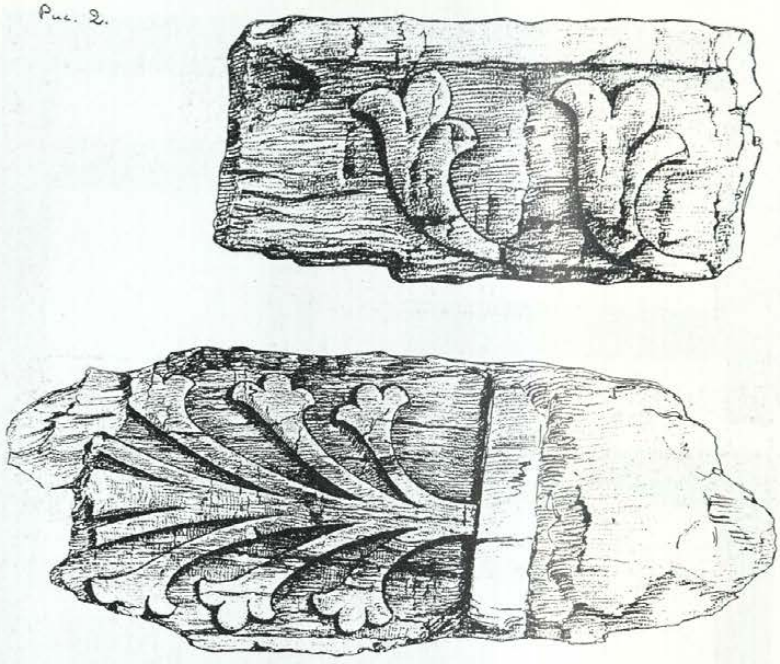
Zelve, 110
Zenburi Mescidi (Konya), 47
Zengi, 53
Zeno (imparator), 100
Zevle Sultan Mescidi (Konya), 47
Zeyneddin Başarebey, 46
Zeynep Hatun, 68

RESİMLER

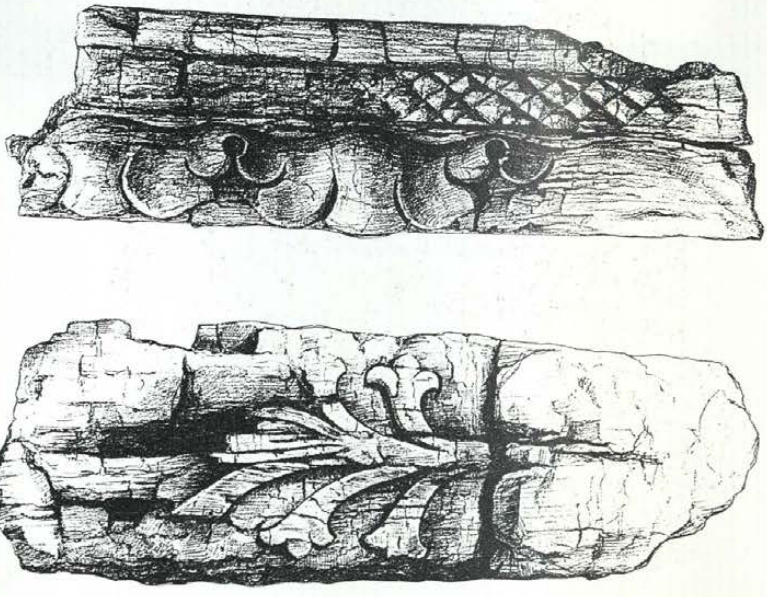


Resim 1: Urtakurgan Sarayı, Plan.

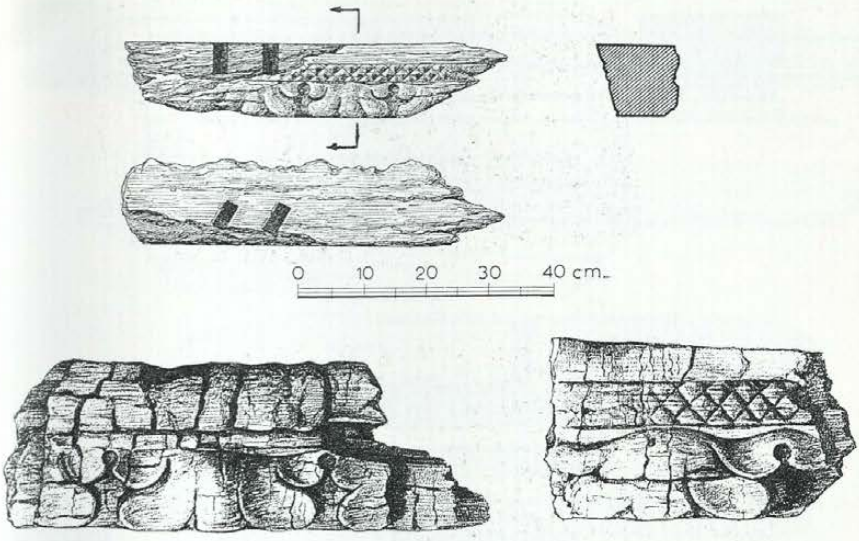
Pul. 2.



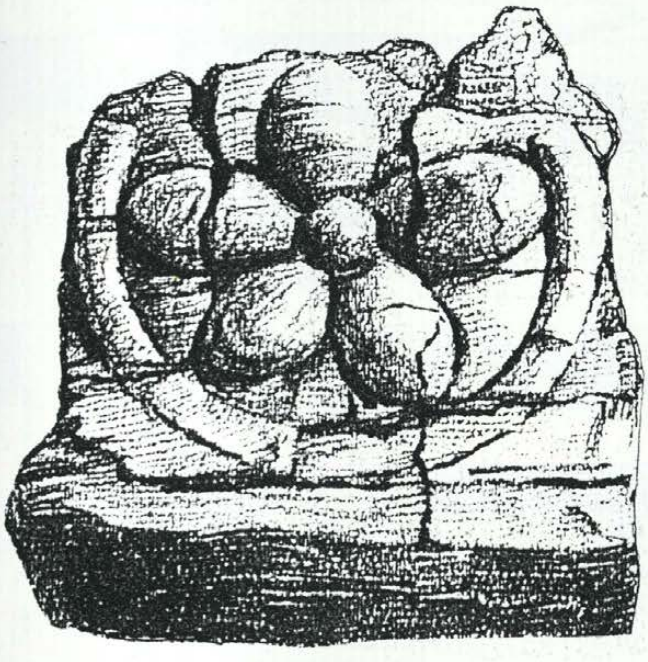
Resim 2: A Tipi kiriş.



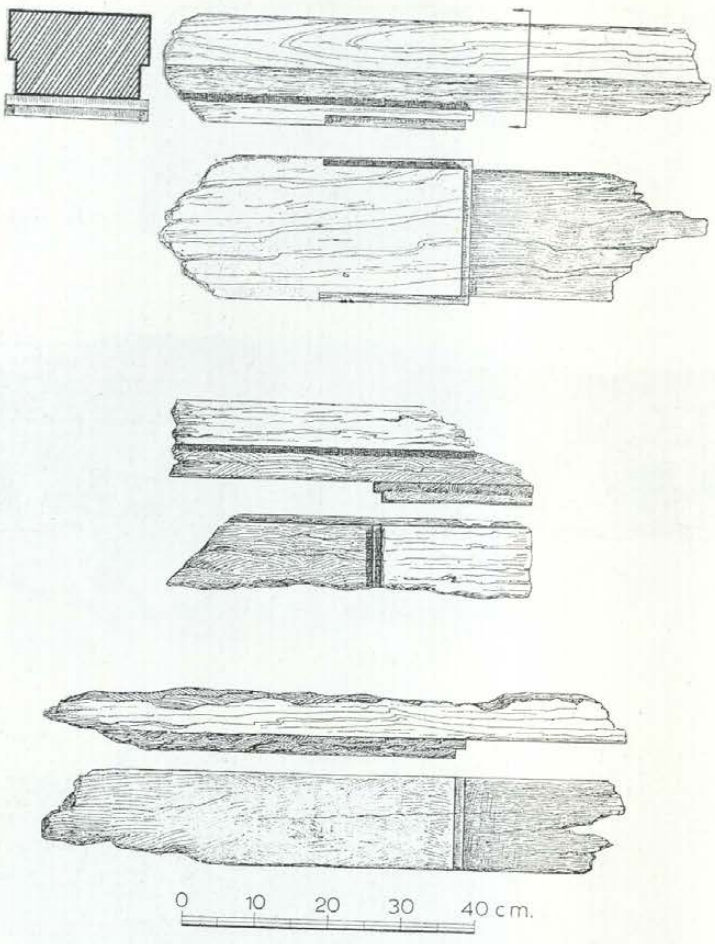
Resim 3: A Tipi kiriş.



Resim 4: B Tipi kiriş.

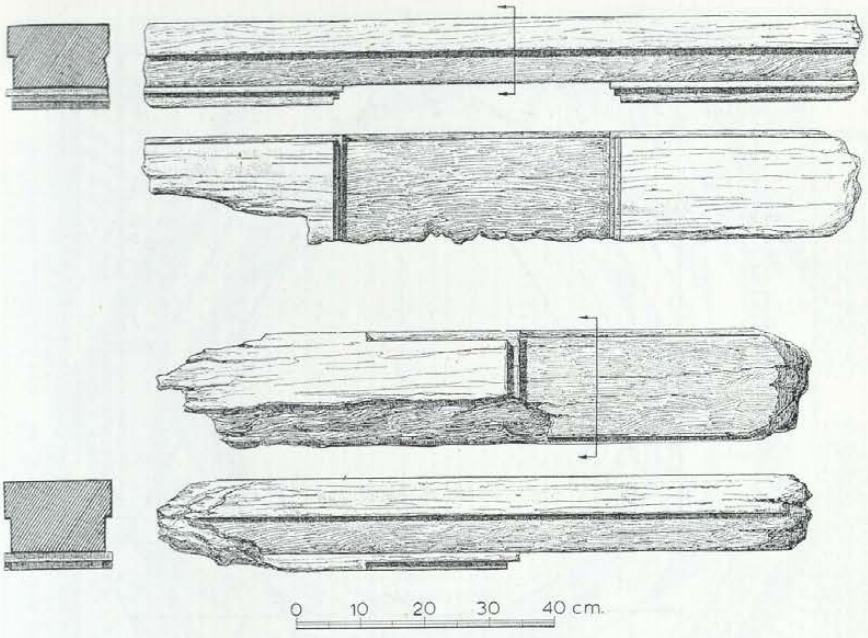


Resim 4a: B Tipi kiriş detayı

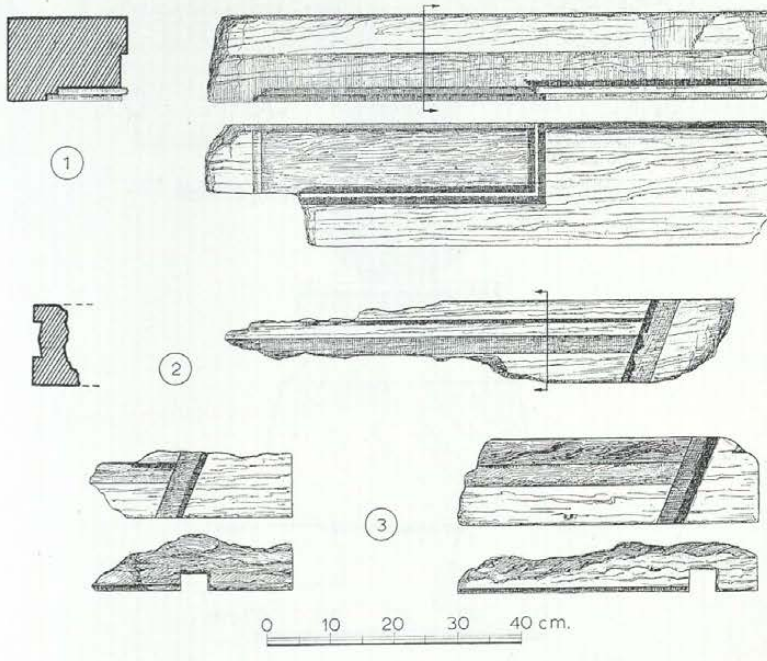


Resim 5: C Tipi kiriş.

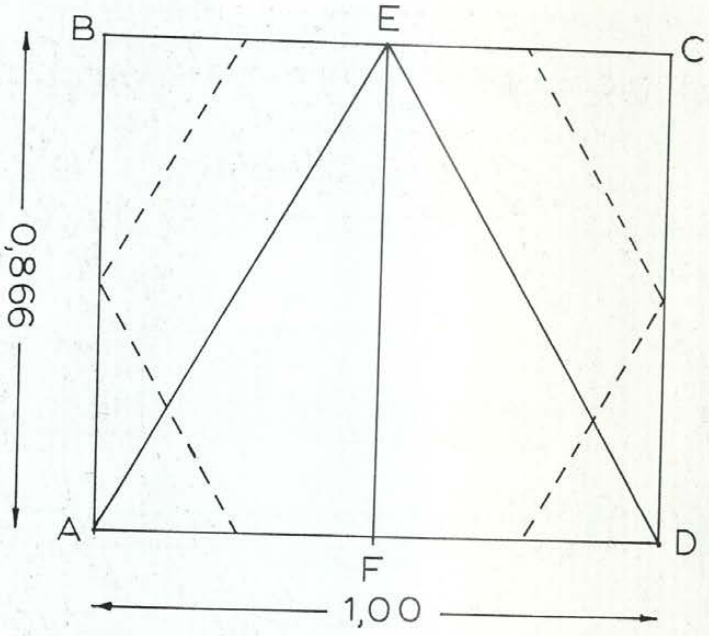
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
KÜTÜPHANE ve DOKÜMANTASYON
DAİRE BAŞKANLIĞI



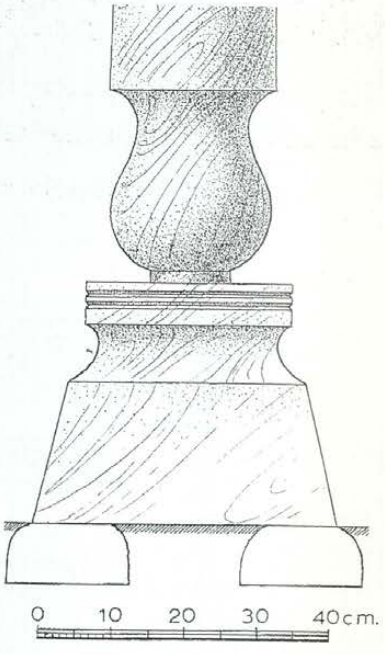
Resim 6: C Tipi kiriş.



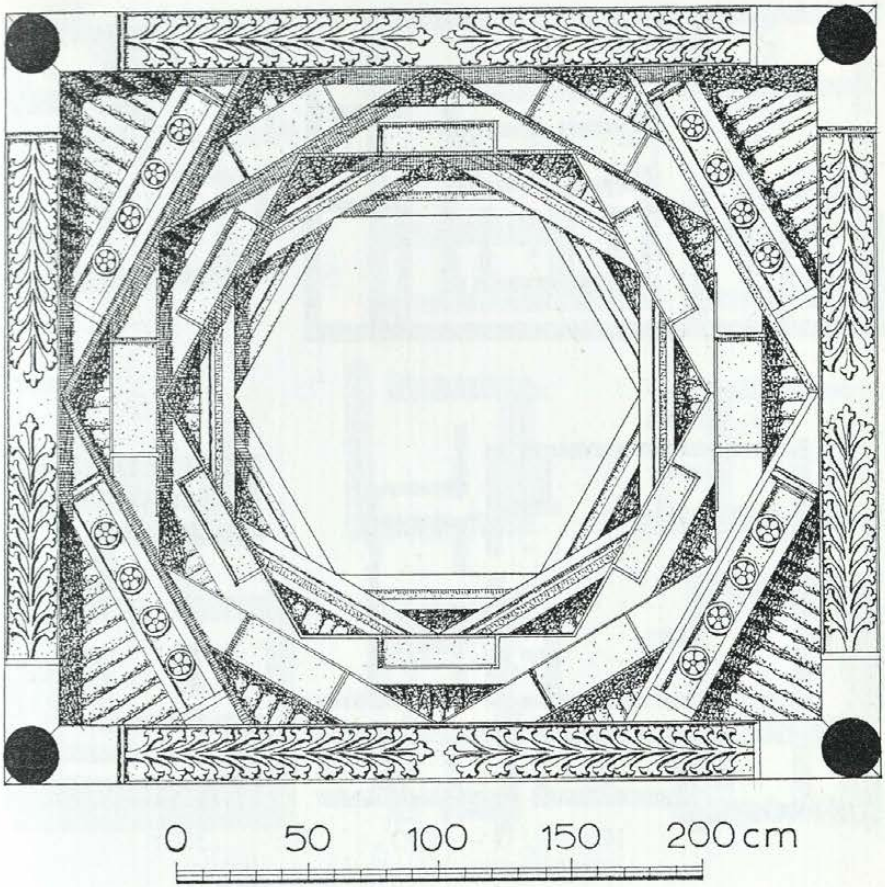
Resim 7: D, E ve F Tipi kirişler.



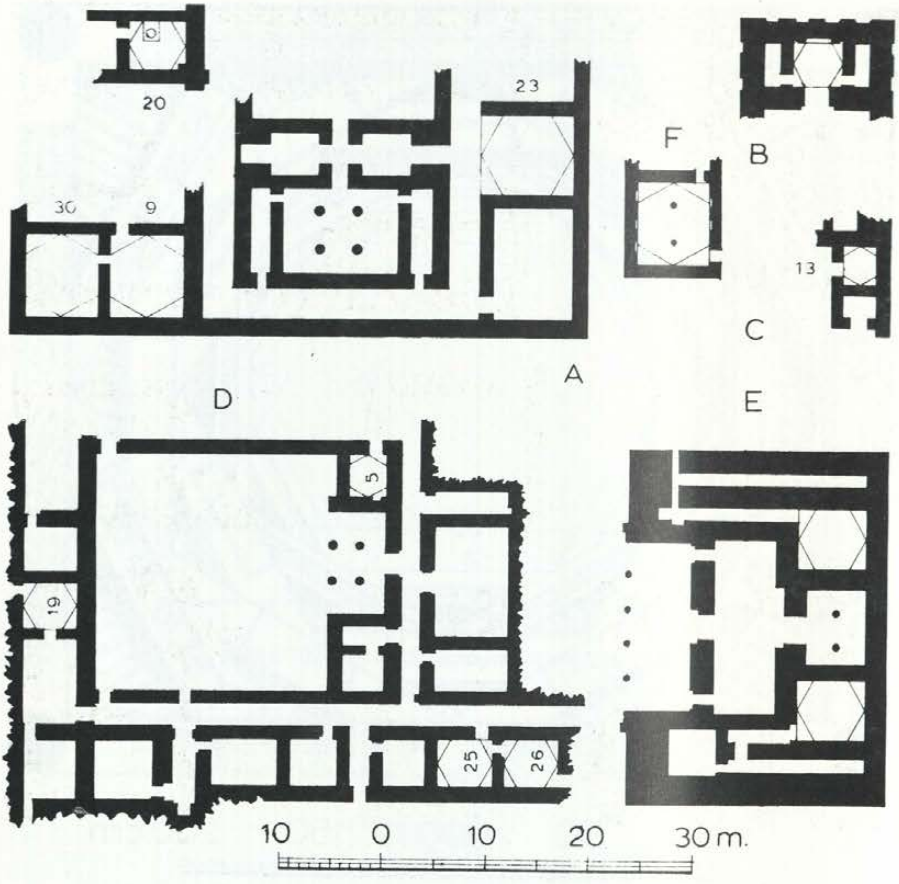
Resim 8: 1:0,866 oranındaki dikdörtgenin konstrüksiyon yöntemi.



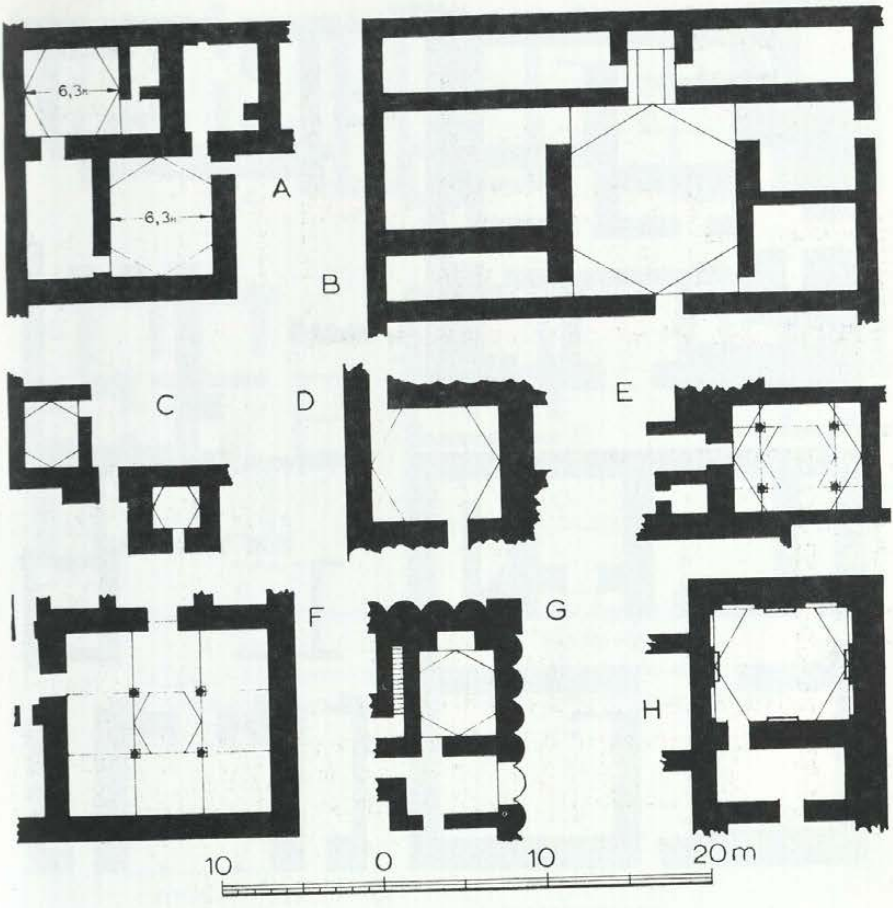
Resim 9: Urtakurgan'dan ahşap sütuna ait kaide.



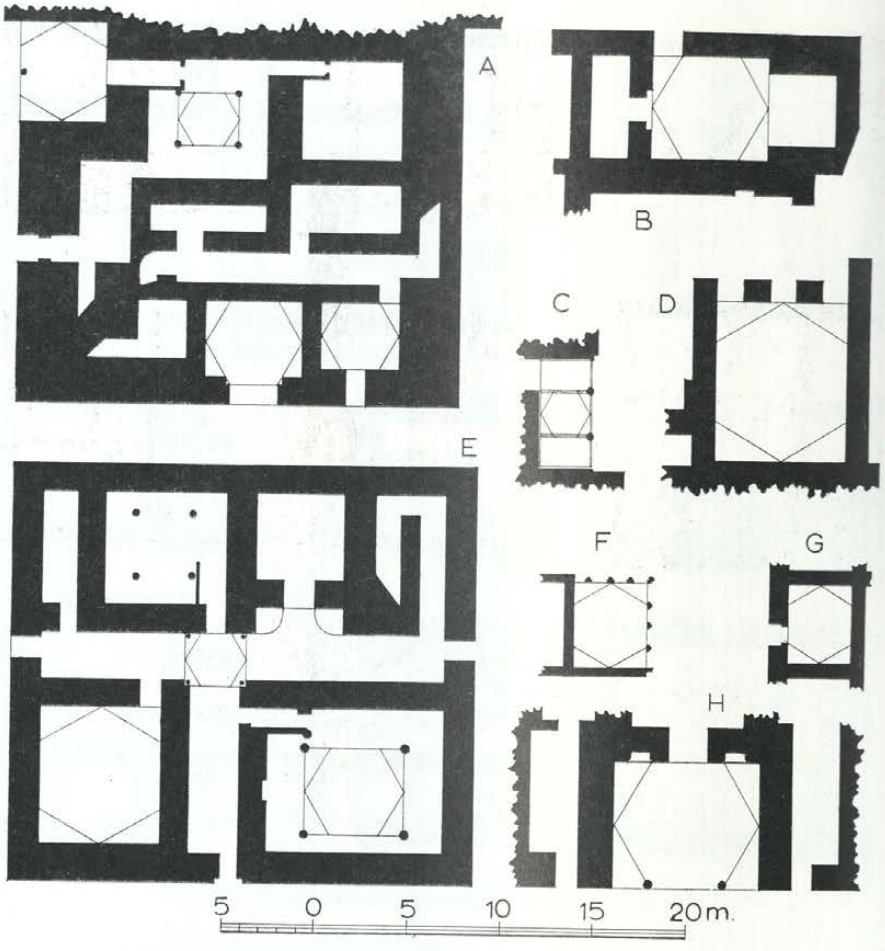
Resim 10: Urtakurgan'da kirişli altıgen tonoz rekonstrüksiyonu.



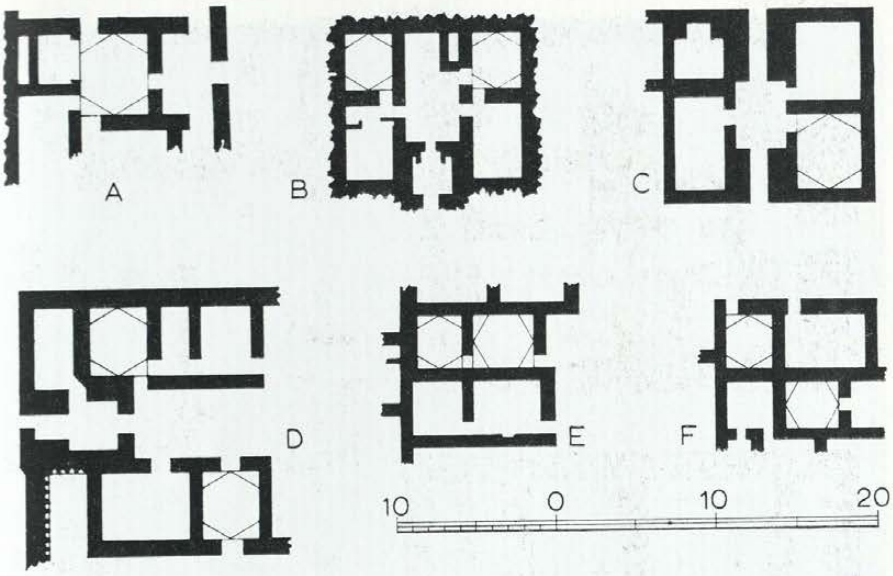
Resim 11: Orta Asya antik mimarlığında kirişli altıgen tonoz örnekleri:
a - Dilbercin / Büyük Ev. b - Ay Hanım / filayaklarla çevrilmiş tapınak. c - Dilbercin / Küçük Ev. d - Saksanohur.
e - Halçayan / Saray. f - Gavur Kala (Harezm) / Salon.



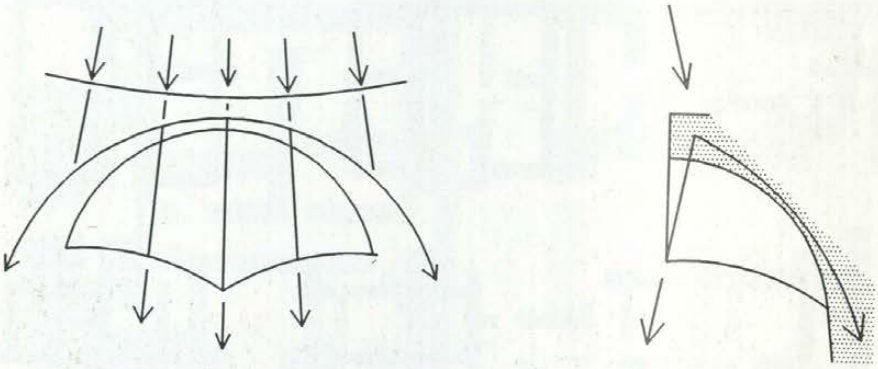
Resim 12: Erken Ortaçağ (Arap Öncesi) Orta Asya mimarlığında kirişli altıgen tonoz örnekleri:
a - Ayas Kala yerleşmesindeki 3 no.lu ev. b - Ayas Kala 2 yakınındaki "a" çiftliğine ait ev.
c - Canbas Kala yerleşmesindeki ev. d - Kafir Kala (Tacikistan) / Salon. e - Pencikent / 6. Dörtlükteki ev.
f - Çilhuzra / Salon. g - Teşik Kala. h - Barak-tam.



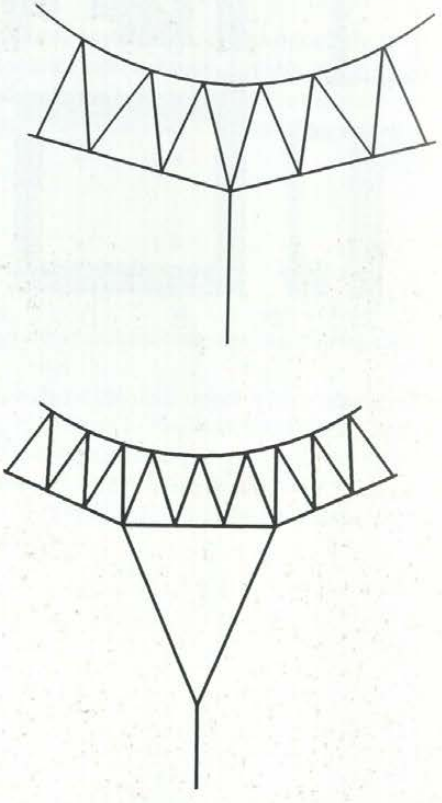
Resim 13: Erken Ortaçağ (Arap Öncesi) ve Erken İslâm Dönemi Orta Asya mimarlığında kirişli altıgen tonoz örnekleri:
a - Şahristan / Küçük Saray. b - Pencikent / "Obje 9" ("Sosyal amaçlı kompleks").
c - Pencikent / "Obje 9" girişin sütunlu locası. d - Varahşa / Kızıl Salon (rekonstrüksiyon).
e - Şahristan / Urtakurgan. f - Çorku / Mazar Amir Hasti Poço. g - Sayod / 19 no.lu mekân.
h - Pencikent / 1 no.lu bina, plan fragmanı.



Resim 14: 10 - 13. yüzyıllar Orta Asya mimarlığından kirişli altıgen tonoz örnekleri:
a - Varahşa / Ev (10. yüzyıl). b - Kavat Kala Vahası'nda 60 no.lu ev.
c - Daryalık-kul yerleşmesinde 21 no.lu ev. d - Kavat Kala Vahası'nda 43 no.lu ev.
e - Daryalık-kul yerleşmesinde 2 no.lu ev. f - Daryalık-kum yerleşmesinde 3 no.lu ev.



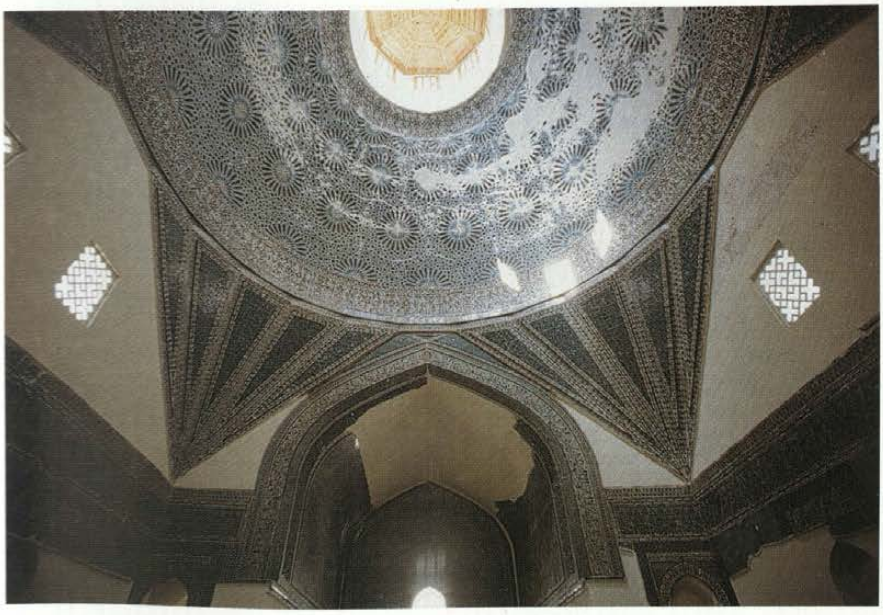
Resim 15: Trompta yük aktarımı, çizim.



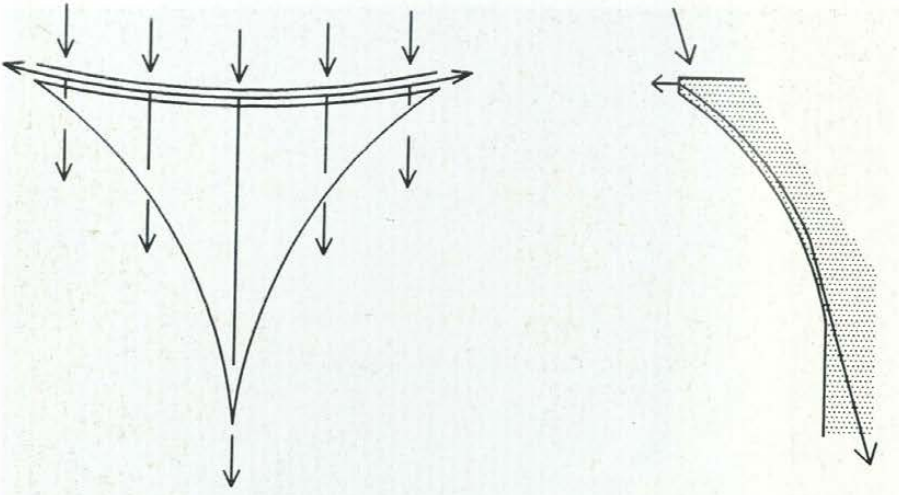
Resim 16: Üçgenler Kuşağı, çizim.



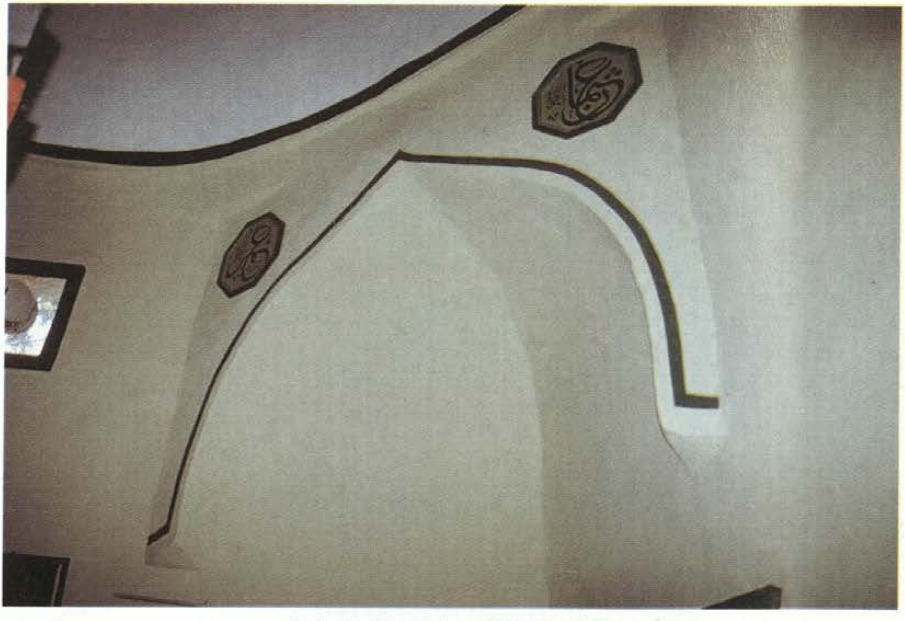
Resim 17: Konya Alaeddin Camii, üçgenler kuşağı, 1220.



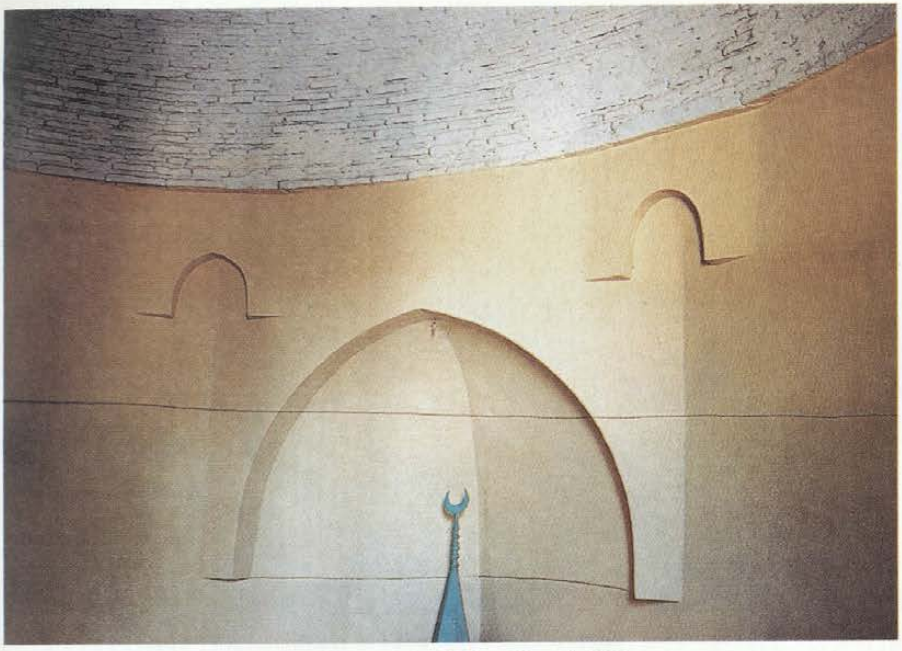
Resim 18: Konya Karatay Medresesi, üçgen yüzeyli yelpaze geçişler, 1251.



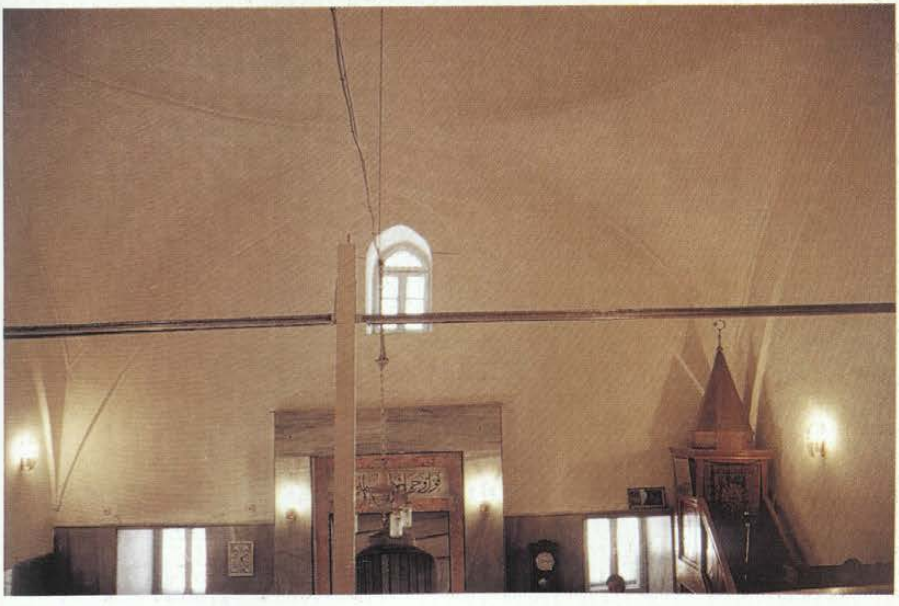
Resim 19: Pandantifte yük aktarımı, çizim.



Resim 20: Konya Erdemşah Mescidi, 1220.



Resim 21: Akşehir Güdük Minare Mescidi, 1227.



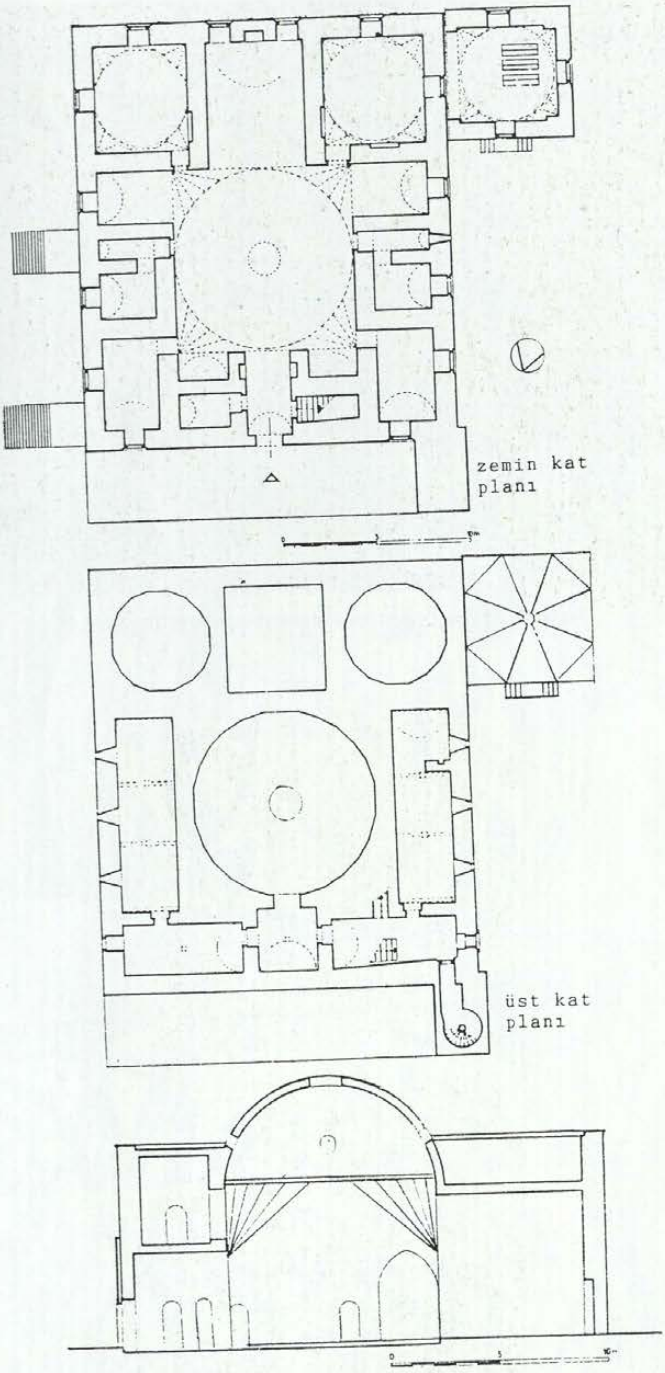
Resim 22: Konya Abdülmümin Mescidi, XIII. yüzyıl.



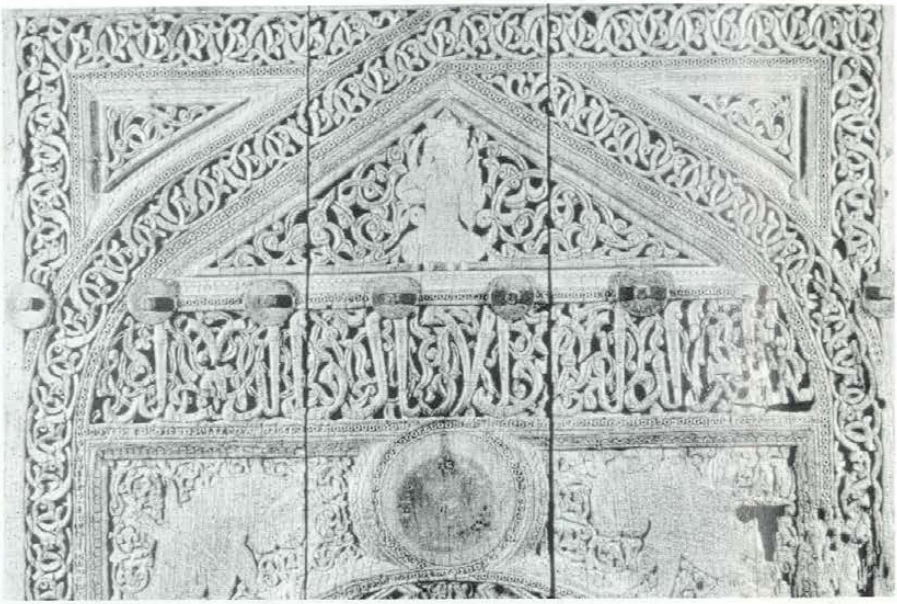
Resim 23: Konya Bulgur Tekkesi, XIII. yüzyıl.



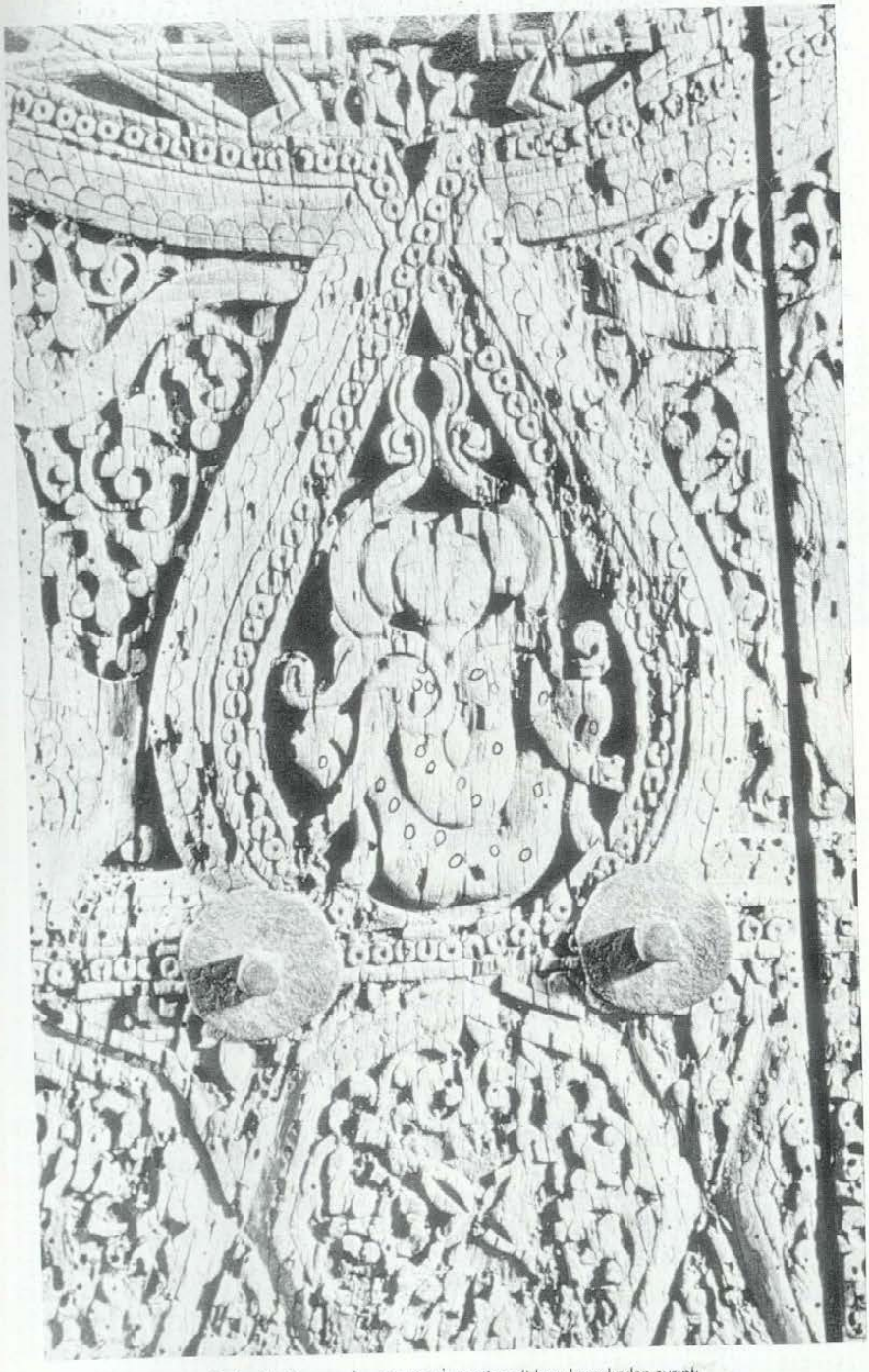
Resim 24: Karaman İbrahim Bey İmaretine ait ahşap kapı kanadı, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, İstanbul (Env. no: 248).



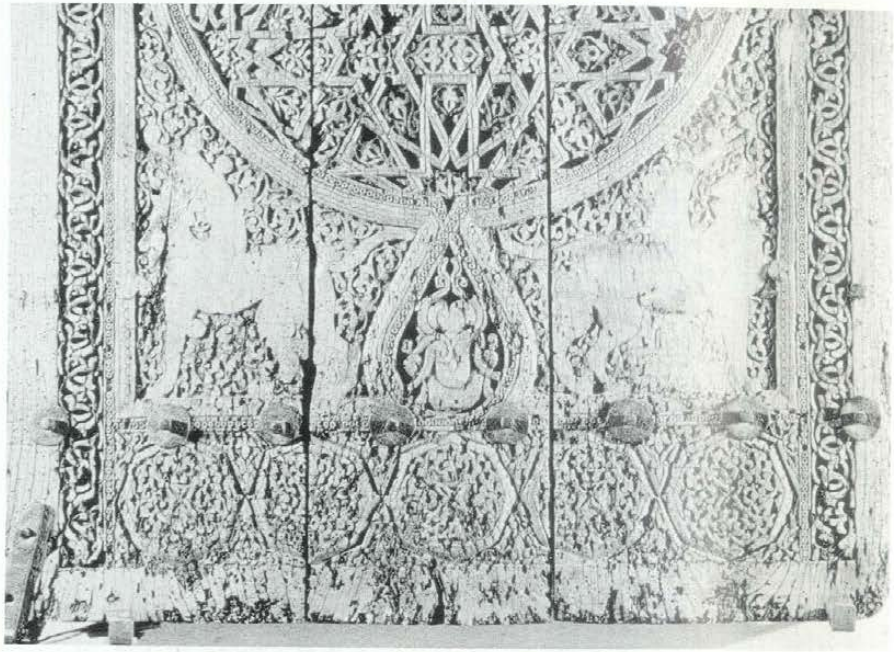
Resim 25: Karaman İbrahim Bey İmareti, kat planları ve kesit, (M. Sözen, Anadolu Medreseleri II).



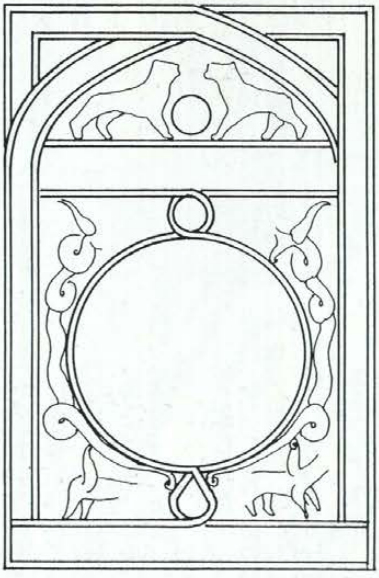
Resim 26: Karaman İbrahim Bey İmaretine ait kapı kanadından ayrıntı.



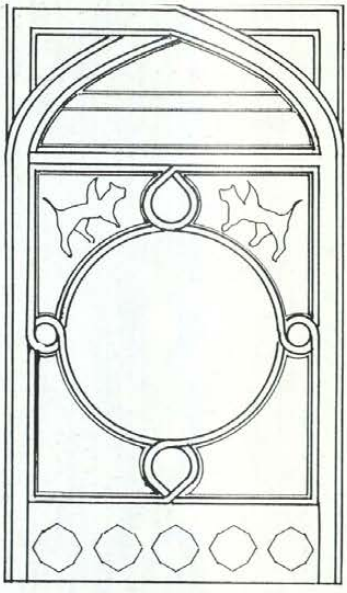
Resim 27: Karaman İbrahim Bey İmaretine ait kapı kanadından ayrıntı.



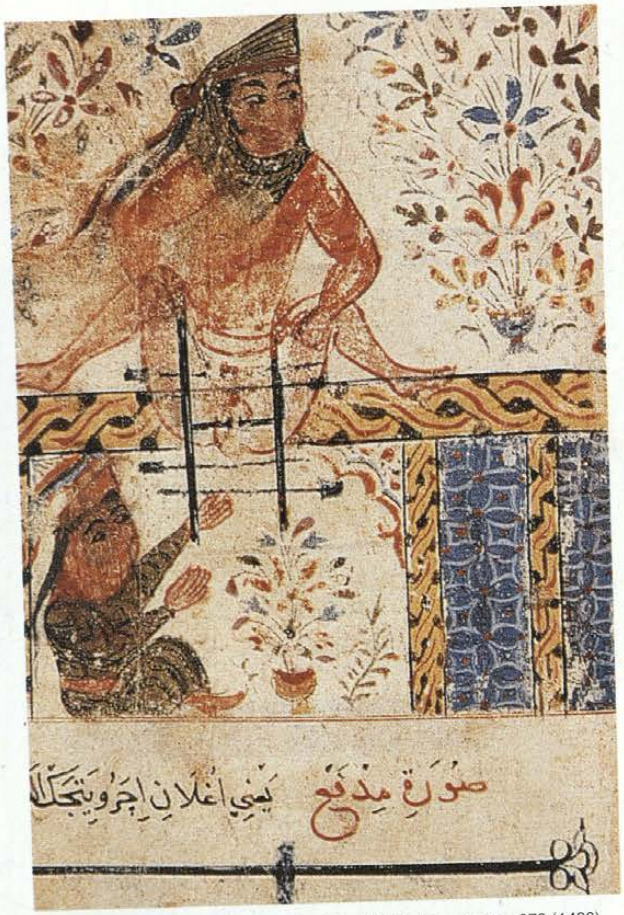
Resim 28: Karaman İbrahim Bey İmaretine ait kapı kanadından ayrıntı.



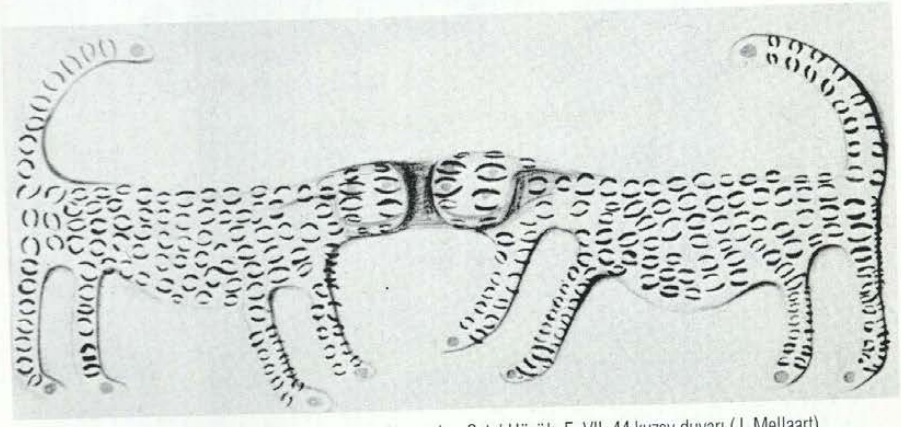
Resim 29: Berlin'deki Prusya Kültür Varlıkları Devlet Müzesi'nde sergilenen kapı kanadı (1,68 x 0,.90 m.), (Env. no: I. 1989. 43) (çizim: M. Meinecke).



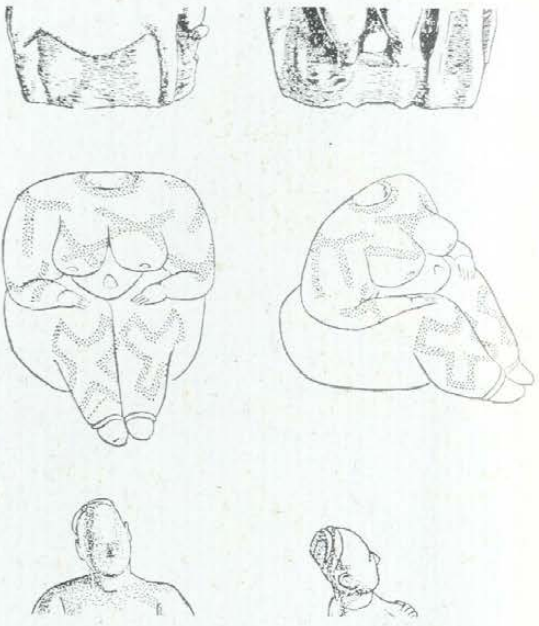
Resim 30: Ankara Öğle Camisi'ne ait kapı kanadı, Etnografya Müzesi, Ankara, (1,73 x 0,90 m.), (çizim: E. Kühnel).



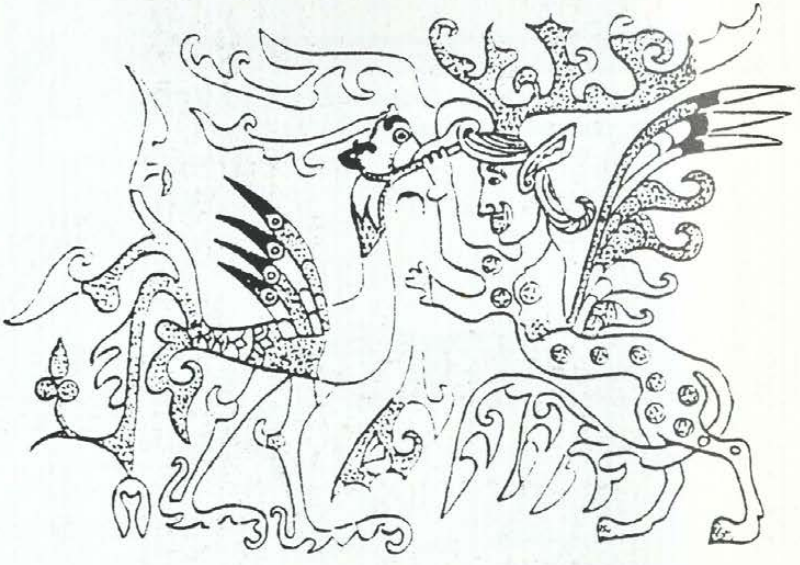
Resim 31: Şerafettin Sabuncuoğlu, Cerrâhiyetü'l Hâniyye, Amasya 870 (1466), İstanbul Millet Kütüphanesi, Ali Emiri 79. y. 113 a.



Resim 32: Tılsım Benekleri taşıyan yırtıcı hayvanlar, Çatal Höyük, E. VII. 44 kuzey duvarı (J. Mellaart).



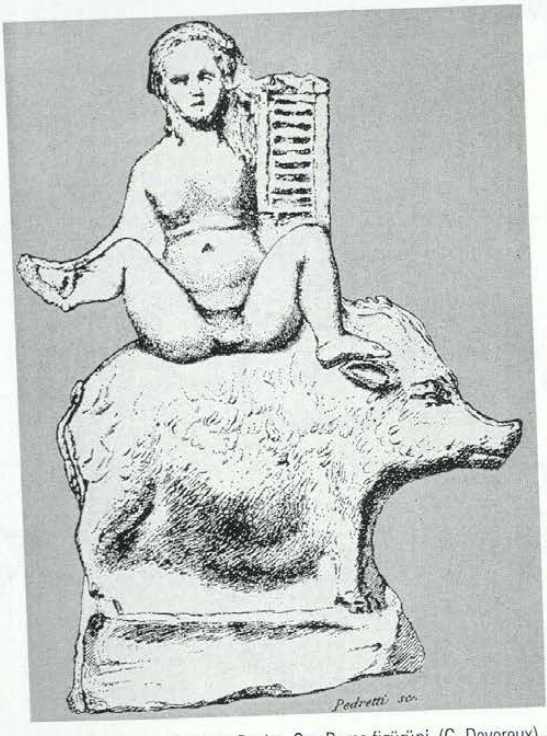
Resim 33: Tılsım motifleri taşıyan figürin, Çatal Höyük, VI. a. 61. J. Mellaart).



Resim 34: Mitolojik varlıkların mücadelesi, keçe üzerine aplike motifler, V. Pazırık kurganı, (K. Jettmar).



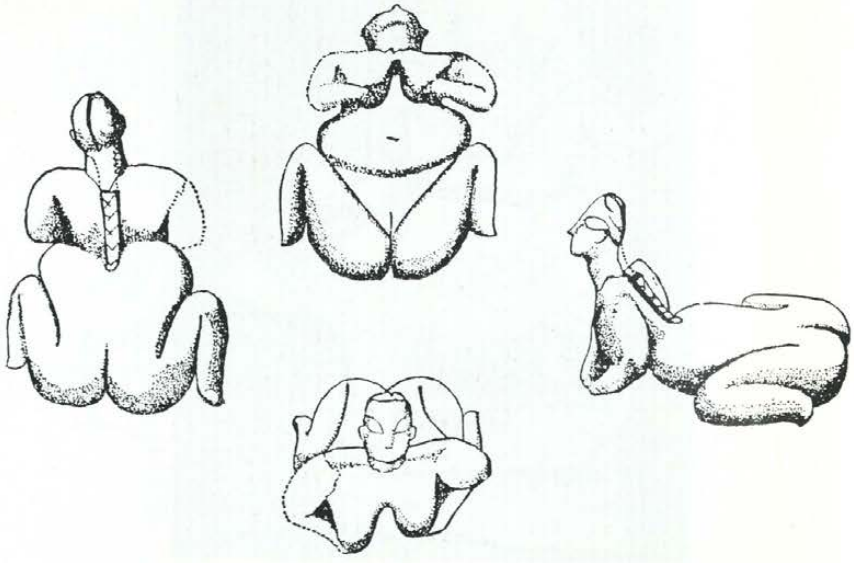
Resim 35: Tahmuras'ın cinlerle savaşı, minyatür, Firdevsi



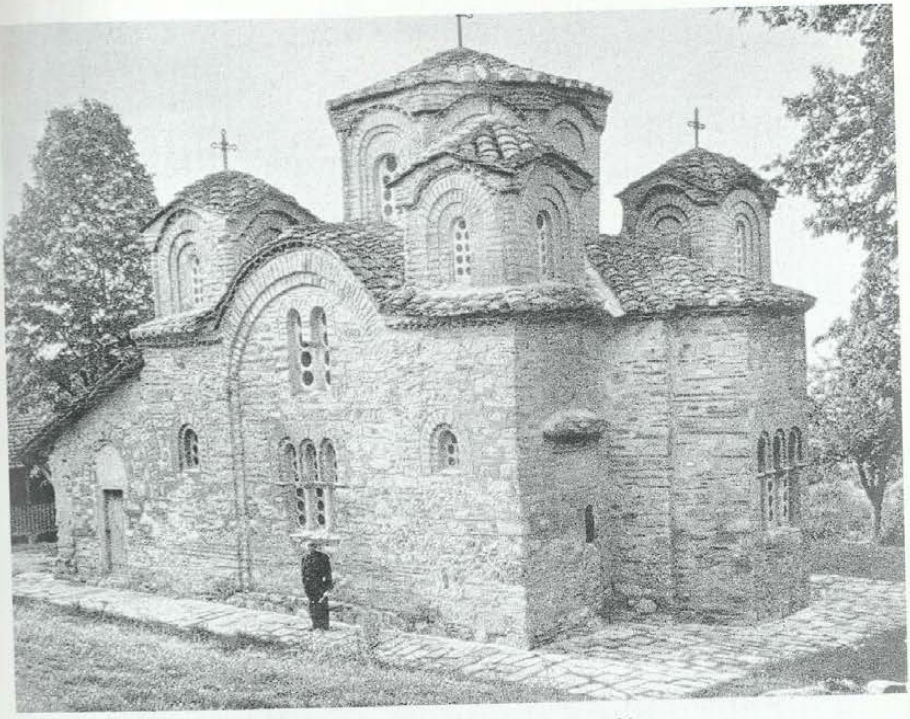
Resim 36: Domuz üzerinde Baubo, Geç Roma figürüni, (G. Devereux).



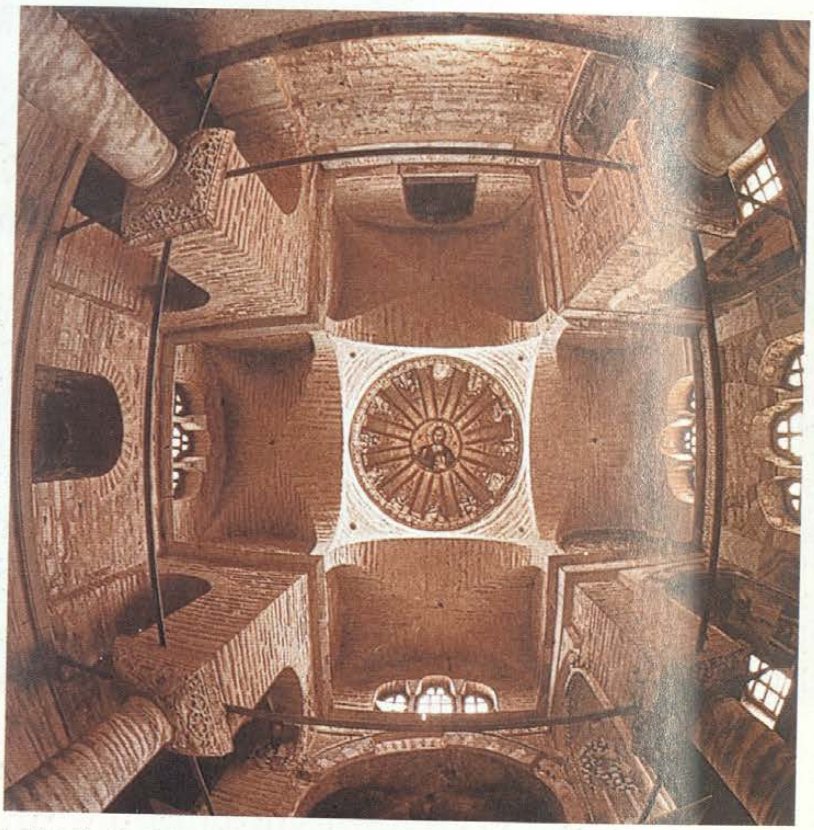
Resim 37: Peçeli Sheela, 12. yüzyıl sonu, St. Helena Kilisesi/Austerfield, Yorkshire, (G. Devereux).



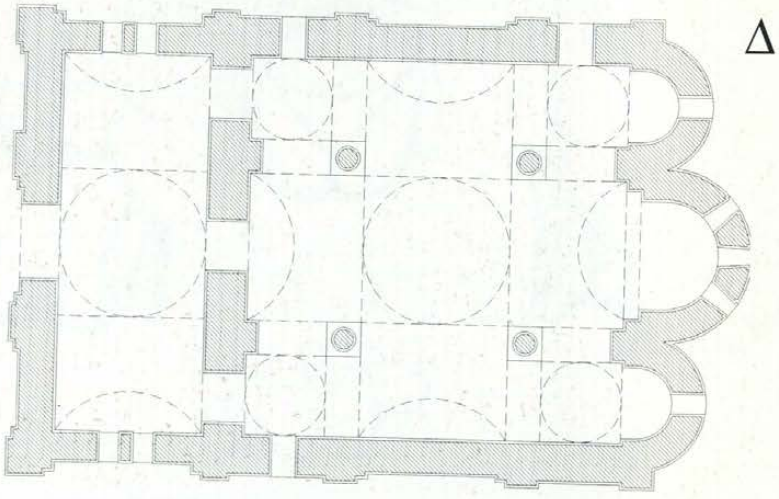
Resim 38: Kadın figürini, Hacılar VI. tabaka, Q5 evi, (J. Mellaart).



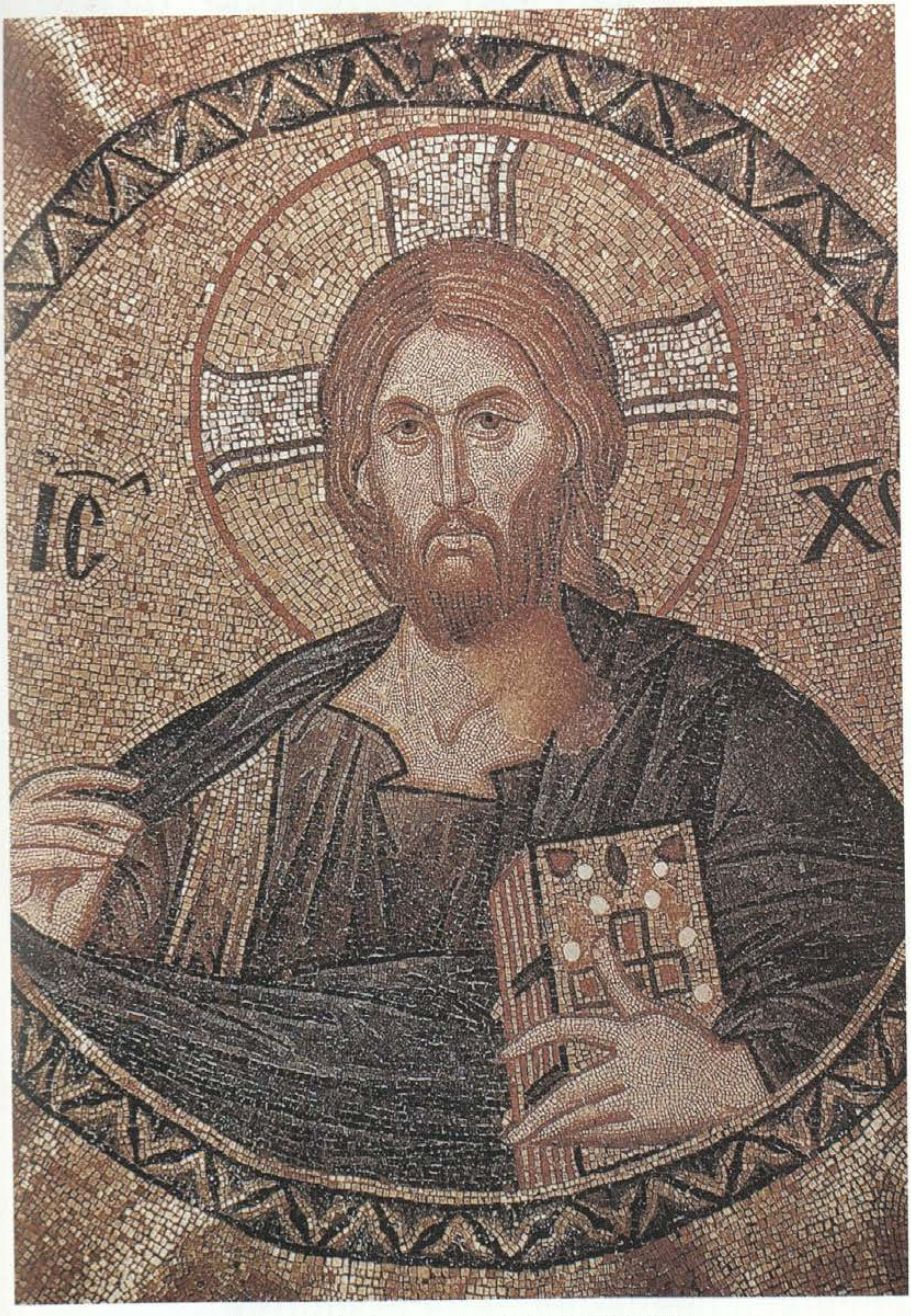
Resim 39: St. Pantéleimon Kilisesi, Nérézi, 1164.



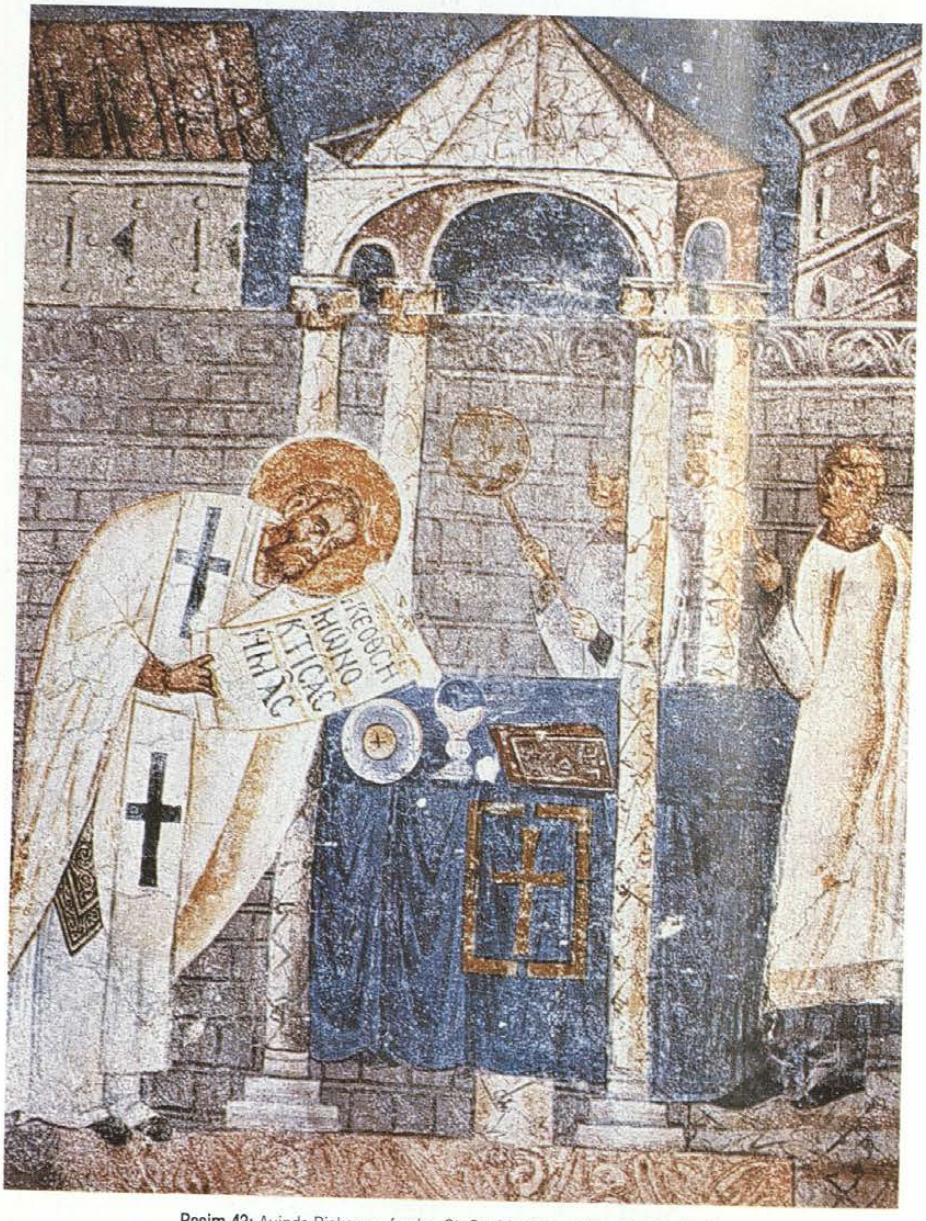
Resim 40: Fethiye Camisi (St. Mary Pammakaristos) güney şapeli, İstanbul, 14. yüzyıl başları, (fotoğraf: S. Kalfagil).



Resim 41: İdeal bir kare-içinde-haç plan, (çizim: Ş. Çorlu).



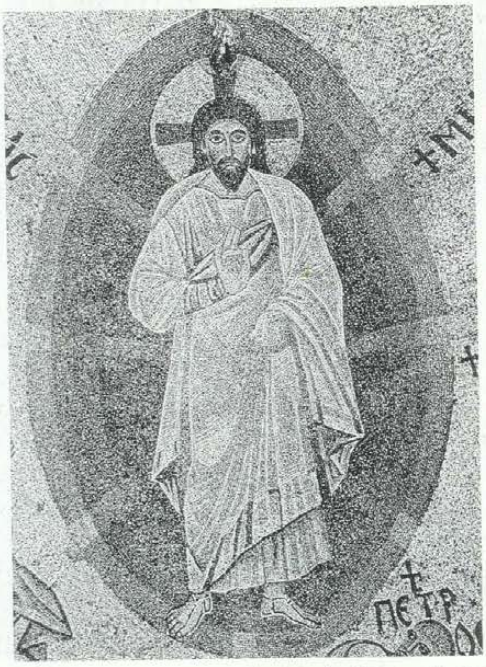
Resim 42: Pantokrator İsa, mozaik, Fethiye Camisi güney şapeli.



Resim 43: Ayinde Piskopos, fresko, St. Sophia Kilisesi, Ochrid, 14. yüzyıl.



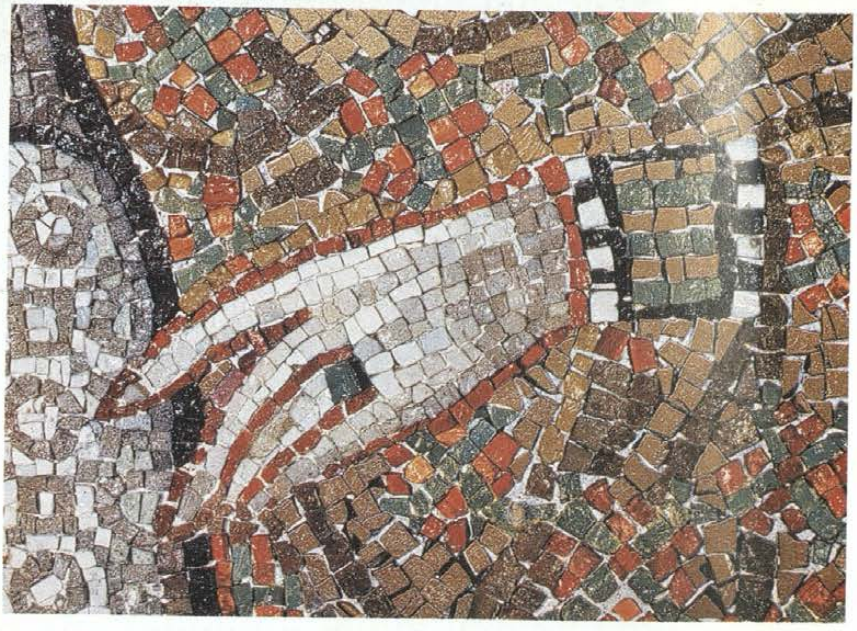
Resim 44: İki Asker Aziz, fresko, H. Athanasios tou Mouzaki Kilisesi, Kastorya, 14. yüzyıl.



Resim 45: İsa'nın Transfigürasyonu, mozaik, St. Catherine Manastırı, Sina Dağı, 6. yüzyıl.



Resim 46: Augustus heykeli, mermer, Vatikan Müzesi, Roma, erken 1. yüzyıl.



Resim 47: İmparatoriçe Theodora mozaiğinden detay, S. Vitale, Ravenna, 6. yüzyıl.



Resim 48: Aziz Ioannes Khrysostomos, mozaik, Ayasofya (İstanbul), 10. yüzyıl.



Resim 49: Aziz Ioannes Khrysostomos, mozaik, Palatine Şapeli (Palermo), 12. yüzyıl.



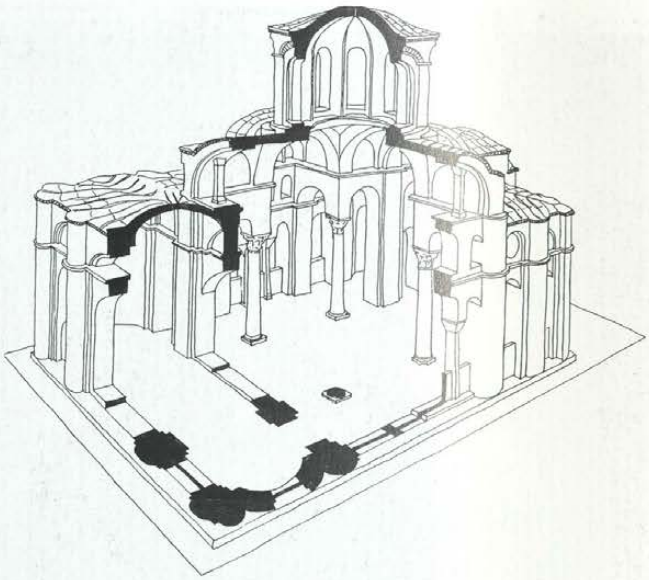
Resim 50: Aziz Ioannes Khrysostomos, minyatürden detay, 1078-1081, Sermons of John Chrysostom, Coislin 79, Bibliothéque Nationale, Paris.



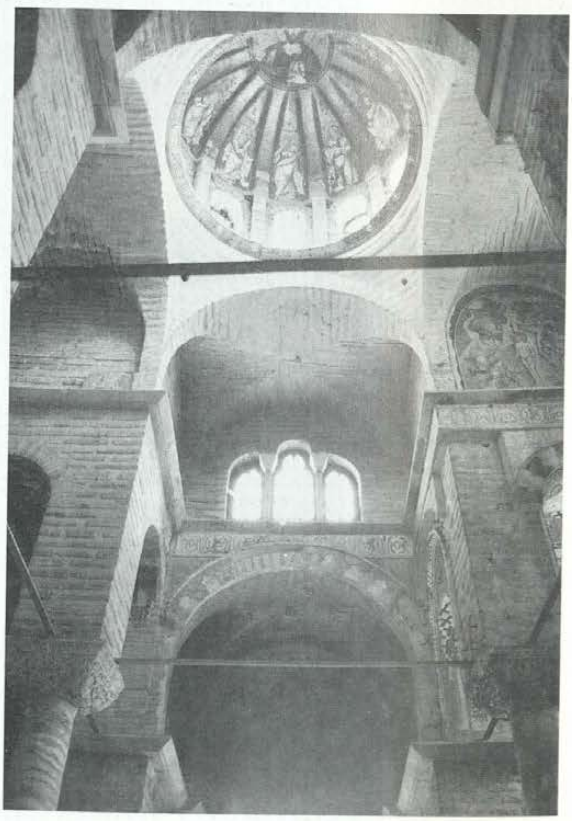
Resim 51: Aziz Ioannes Khrysostomos, mozaik ikon, 14. yüzyıl, Dumbarton Oaks Collection, Washington, D.C.



Resim 52: İkon ressamı, minyatür, geç 9. yüzyıl, cod. gr. 923, Bibliothéque Nationale, Paris.



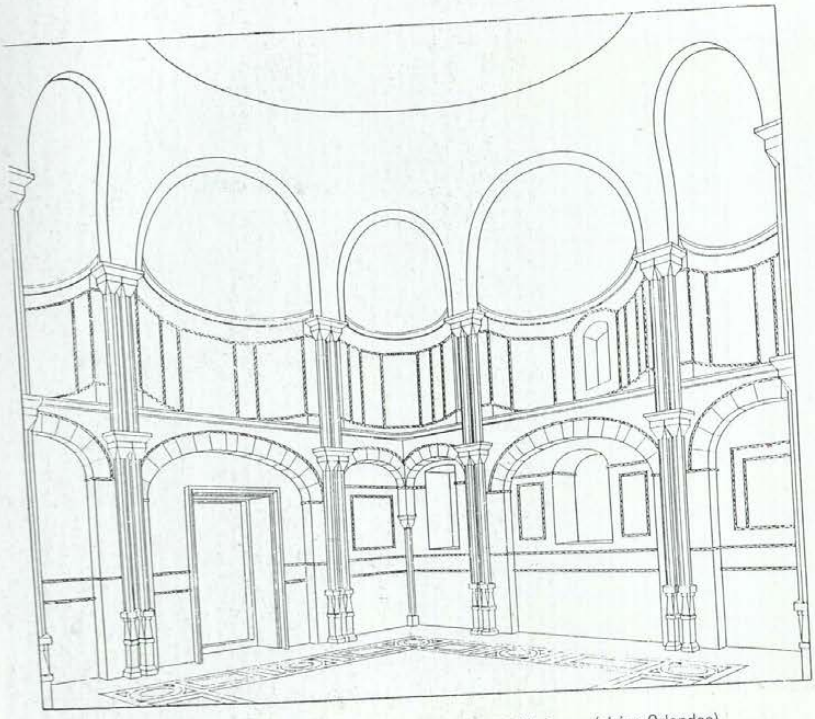
Resim 53:
Myraleion (Bodrum Camii), kesit rekonstrüksiyonu, (çizim: Striker).



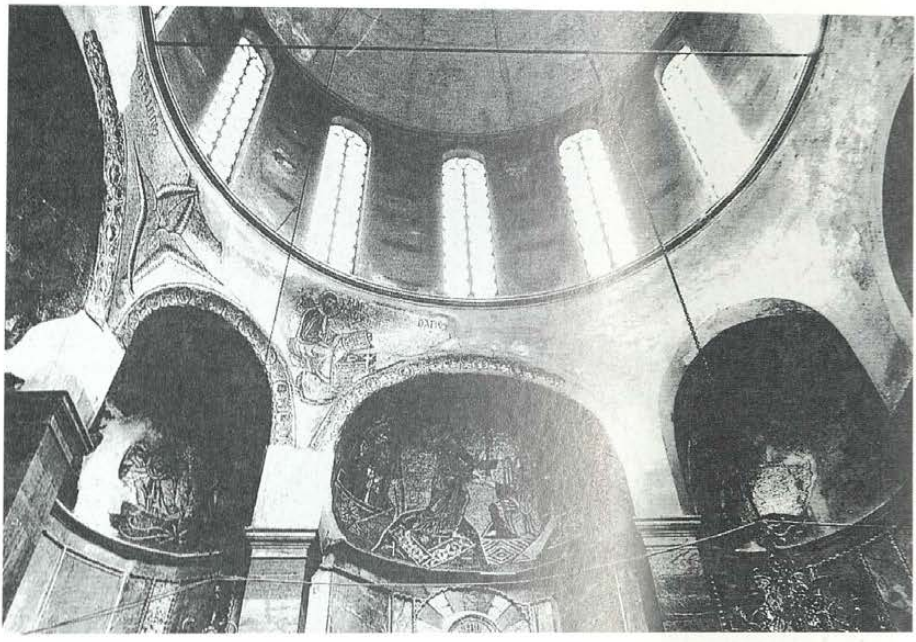
Resim 54:
Pammakaristos (Fethiye Camii), güney şapeli, içeriden doğu tarafı.



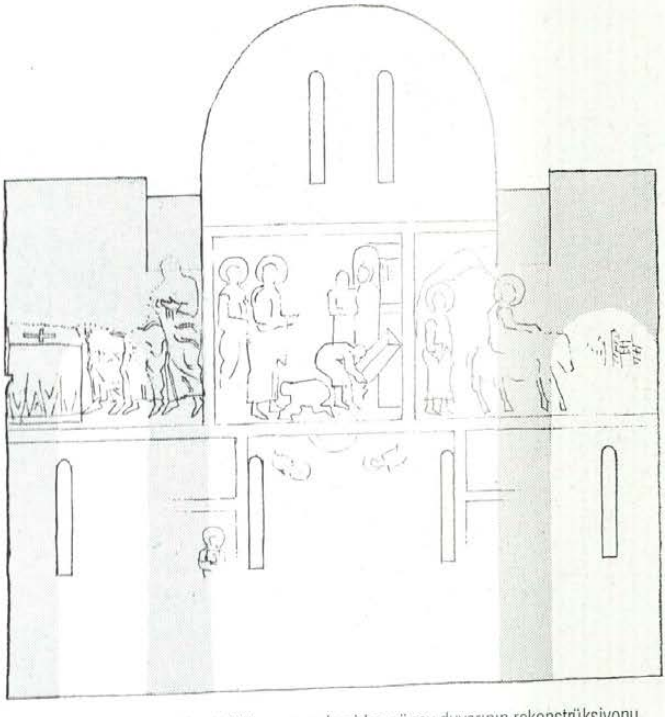
Resim 55: Göreme, Çarıklı Kilise, naos, içeriden güney-doğu tarafı.



Resim 56: Nea Moni (Sakız), naosun içeriden rekonstrüksiyonu, (çizim: Orlandos).



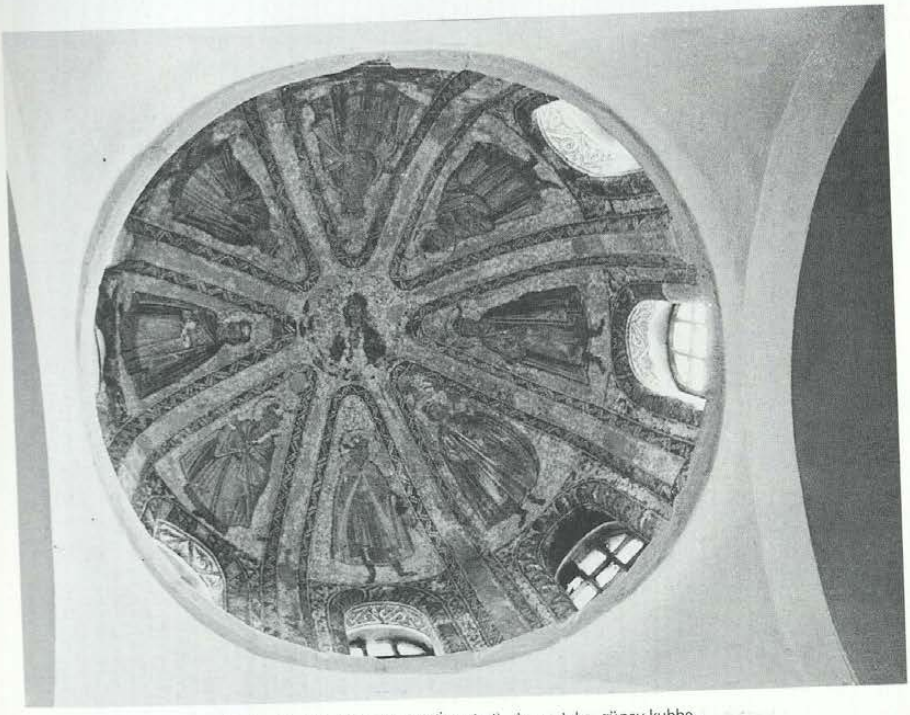
Resim 57: Nea Moni (Sakız), naos, içeriden kuzey tarafı.



Resim 58: Akhisar, Çanlı Kilise, naos, içeriden güney duvarının rekonstrüksiyonu.



Resim 59: Akhisar, Çanlı Kilise, prothesis, içeriden doğu tarafı.



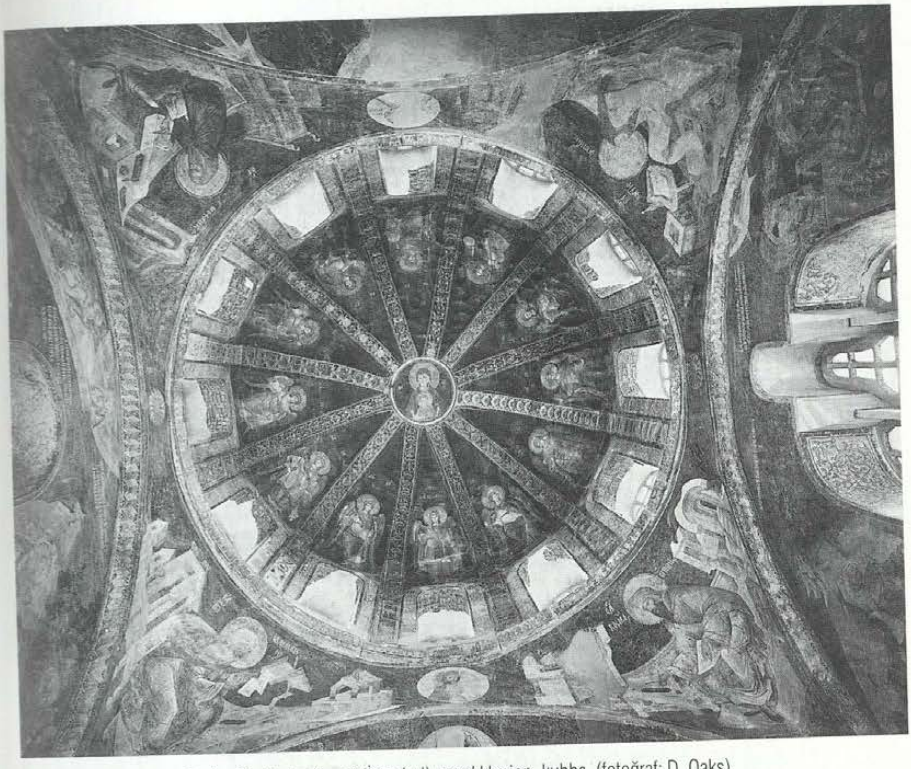
Resim 60: Vefa Kilise Camii (İstanbul), dış narteks, güney kubbe.



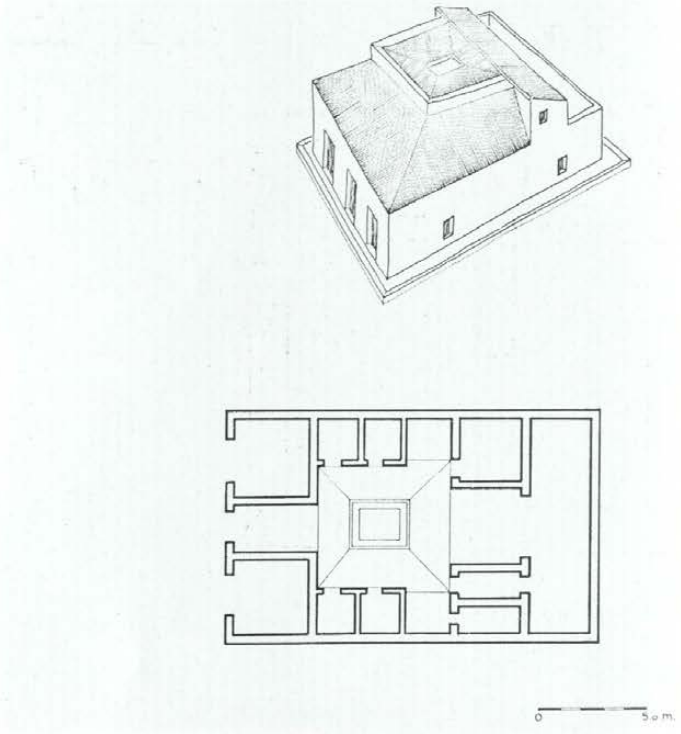
Resim 61: Kariye Camii (İstanbul), iç narteks, tonoz sistemi.



Resim 62: Kariye Camii (İstanbul), iç narteks, güney mekân biriminin girişten görünüşü.



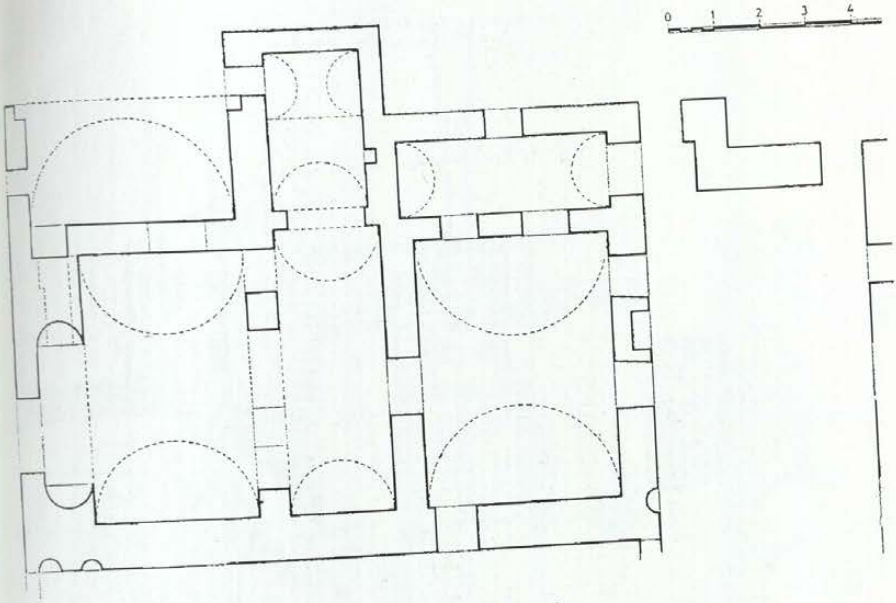
Resim 63: Kariye Camii (İstanbul), parekklesion, kubbe, (fotoğraf: D. Oaks).



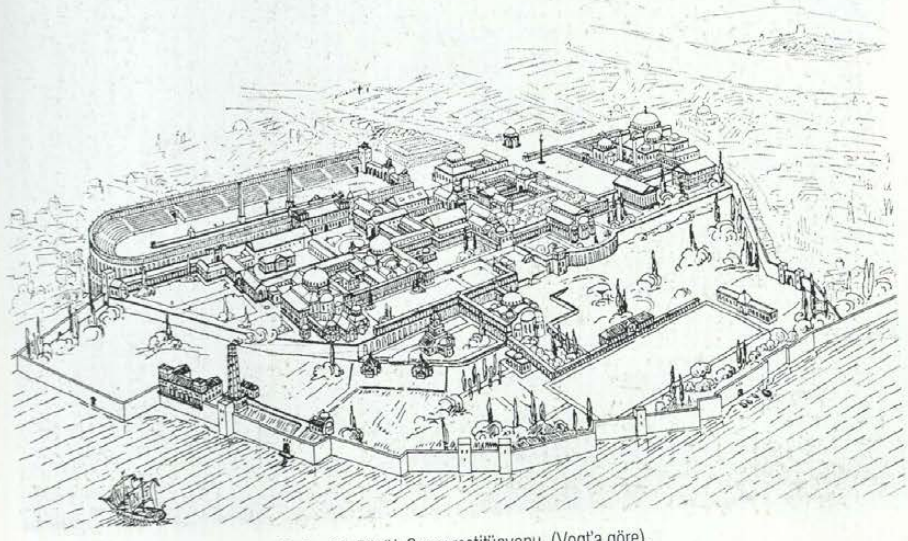
Resim 64: Roma Evi, örnek.



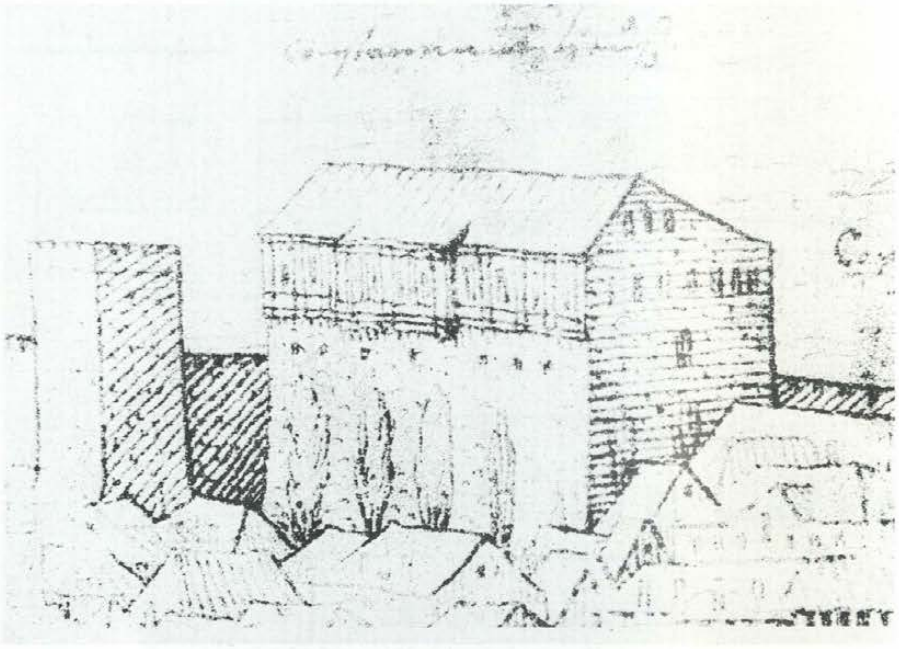
Resim 65: Side Sahil Villası, bugünkü görünüşü.



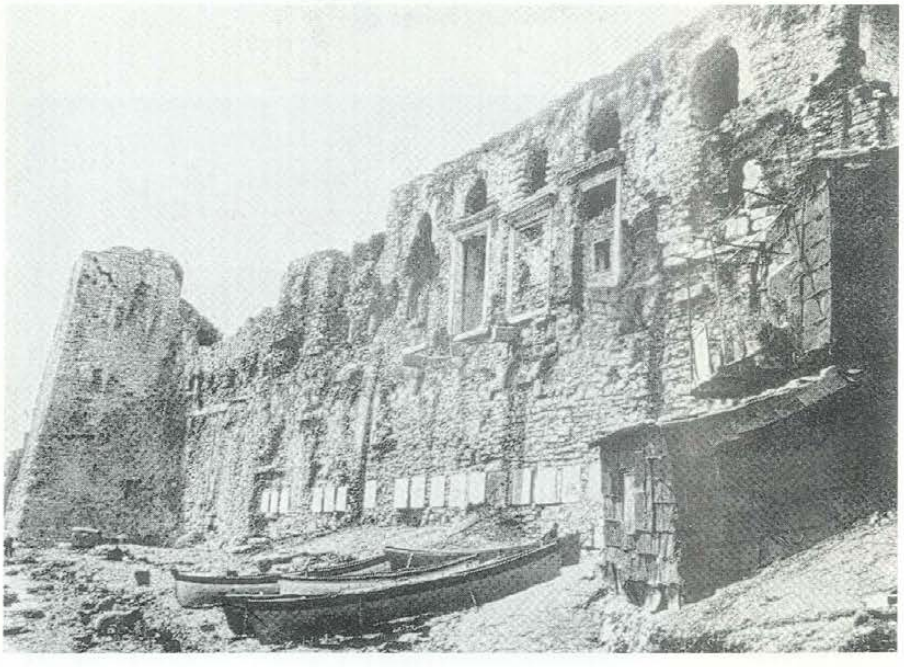
Resim 66: Side Sahil Villası, plan.



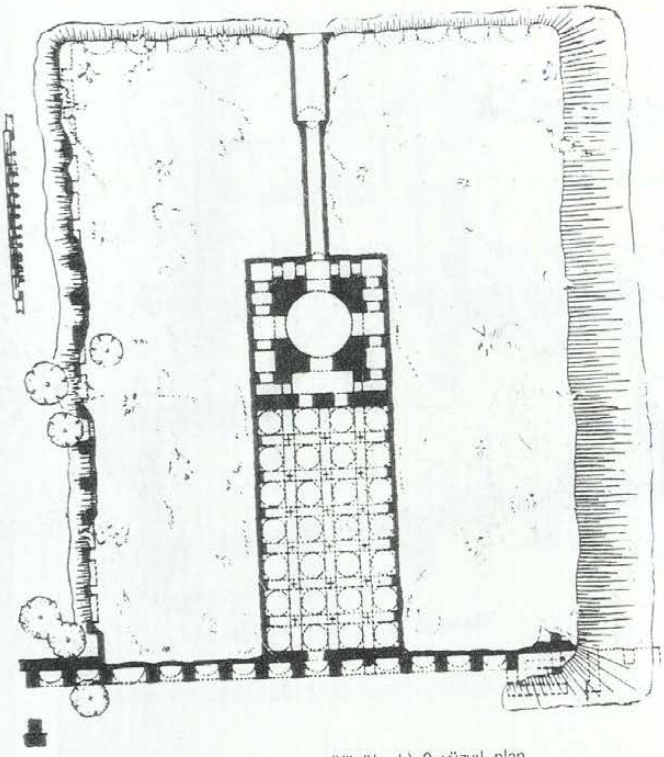
Resim 67: Büyük Saray restitüsyonu, (Vogt'a göre).



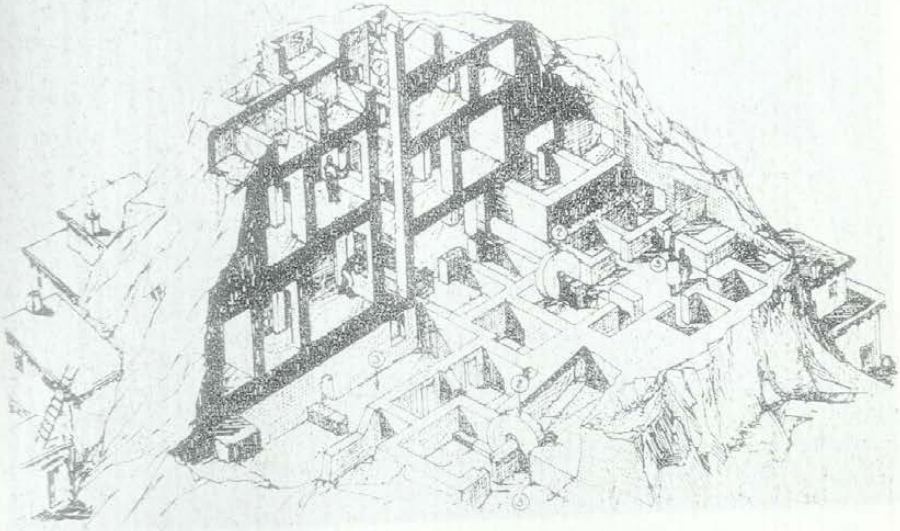
Resim 68: Tekfur Sarayı restitüsyonu, (Lorichs'e göre).



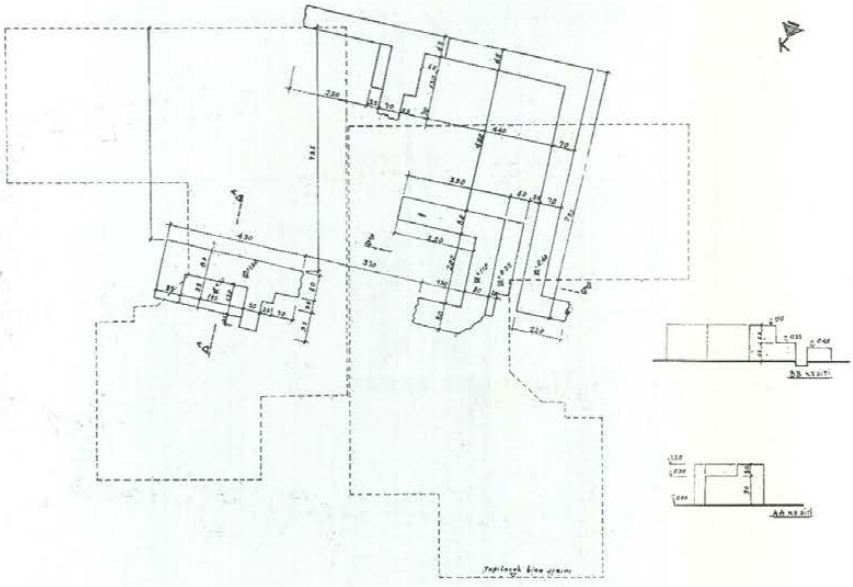
Resim 69: Iustinianus Evi (Hormisdas Sarayı), cephe.



Resim 70: Bryas Sarayı (Küçükyalı), 9. yüzyıl, plan.



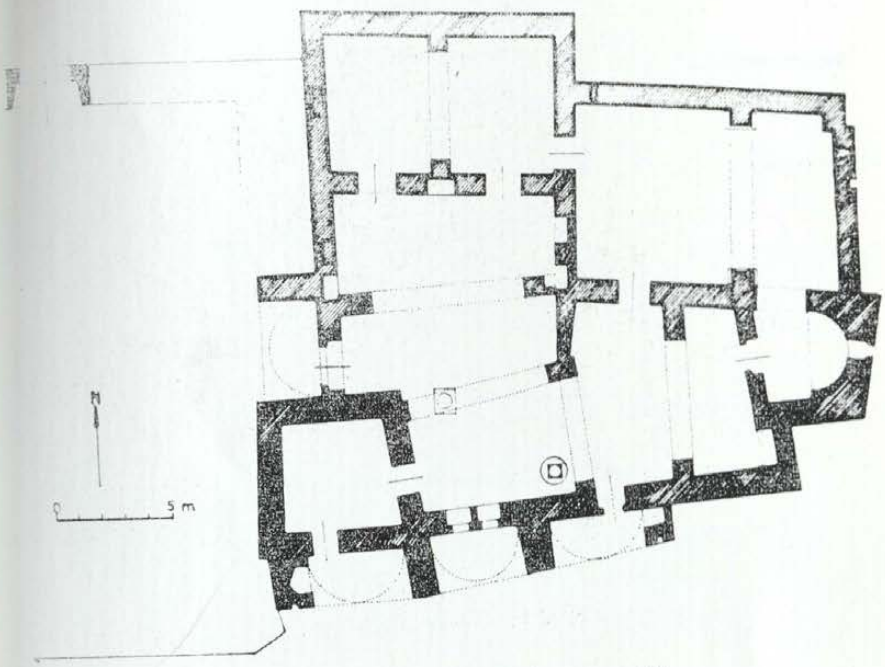
Resim 71: Derinkuyu yerleşimi, Kapadokya bölgesi.



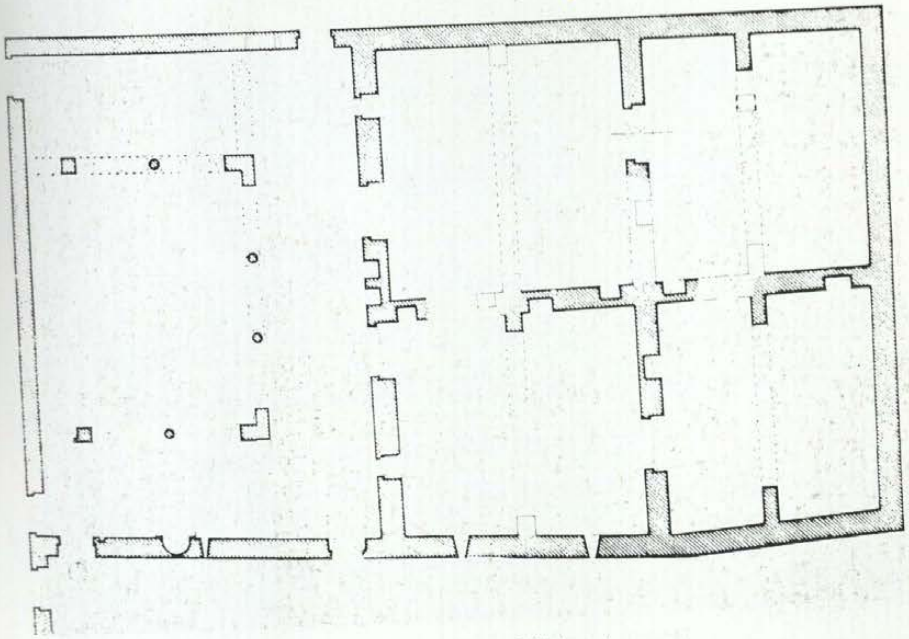
Resim 72: Yalova'daki ev, 10. yüzyıl, plan.



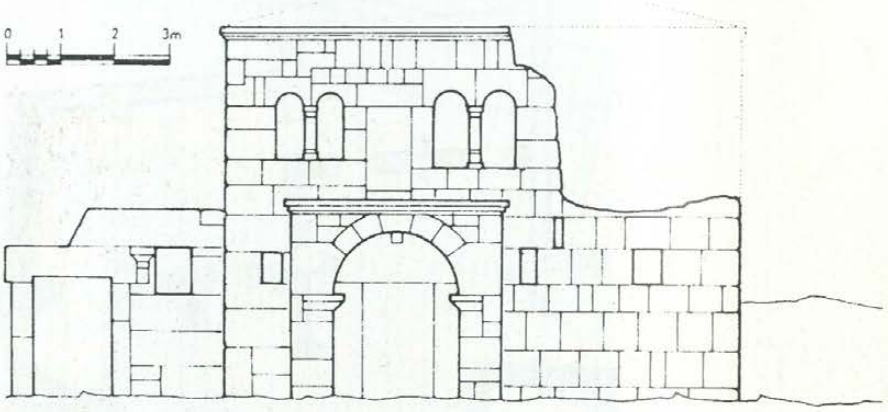
Resim 73: Tekfur Sarayı, 12. yüzyıl ikinci yarısı, İstanbul.



Resim 74: Sinekkale'deki (Silifke) Bizans kervansarayı, plan.



Resim 75: Karakabaklı'daki (Silifke) ev, plan.



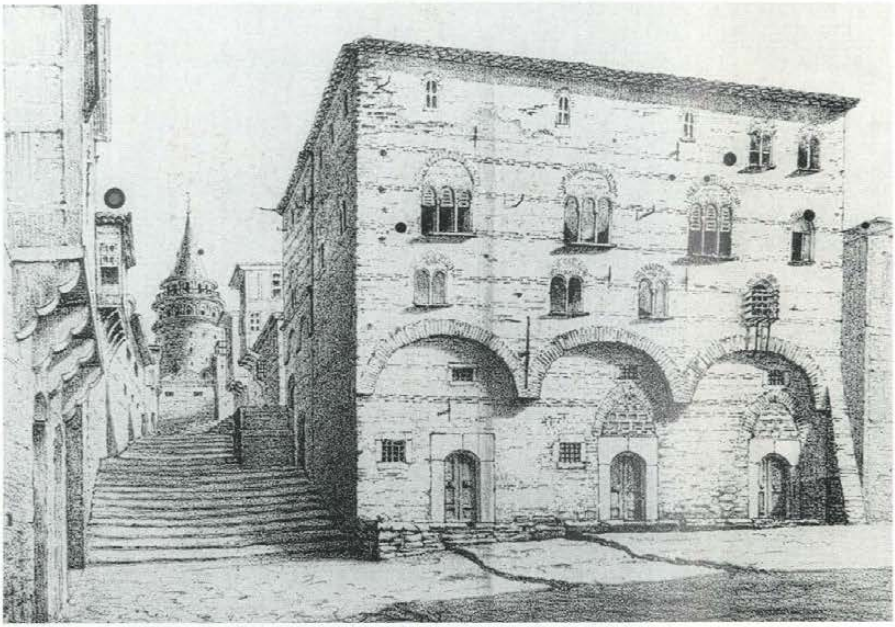
Resim 76: Gökkale'deki (Silifke) ev, cephe restitüsyonu.



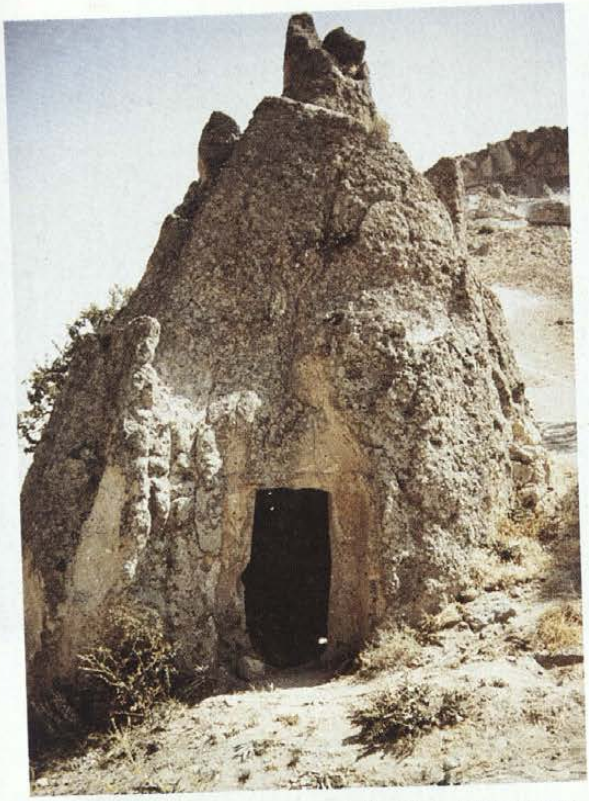
Resim 77: Kariye mozaiklerinde Nasıriye kentinde Bizans evleri, 1321, İstanbul.



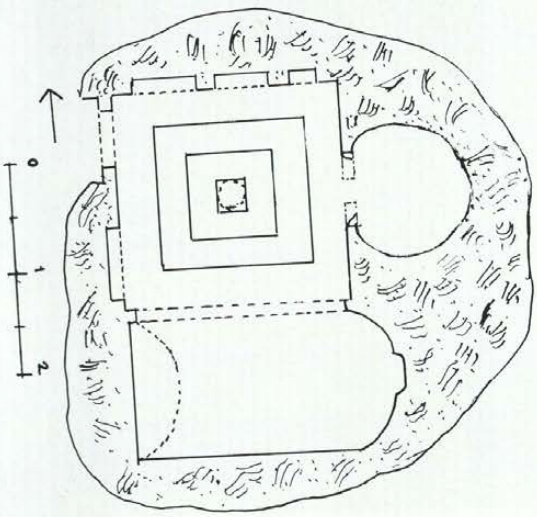
Resim 78: Buondelmonti, İstanbul minyatürü, 1420.



Resim 79: Galata'daki Ceneviz Sarayı (14. yüzyıl), gravür.



Resim 80: Küçük Geyikli (Melekli) Kilise'nin içinde bulunduğu kaya konisi.



Resim 81: Küçük Geyikli Kilise, plan.



Resim 82: Küçük Geyikli Kilise, örtü sistemi.



Resim 83: Küçük Geyikli Kilise, naos, kuzey duvarı.



Resim 84: Küçük Geyikli Kilise, örtü sistemi, Protasios betimi, fresko.



Resim 85: Küçük Geyikli Kilise, örtü sistemi, Kerkason betimi, fresko.



Resim 86: Küçük Geyikli Kilise, apsis yarım kubbesi, deesis sahnesinden detay, fresko.



Resim 87: Soğanlı Barbara Kilisesi, giriş holü.



Resim 88: Roger van der Weyden,
Müneccimlerin Görüsü (ayrıntı),
15. yüzyıl ortaları,
Kaiser Friedrich Museum, Berlin.



Resim 89: Nain'li Gencin Diriltilişi,
III. Otto İncili,
11. yüzyıl başı,
Staatsbibliothek, Münich.

Resim 90: Lazarus'un Diriltilmesi, III. Otto İncili.

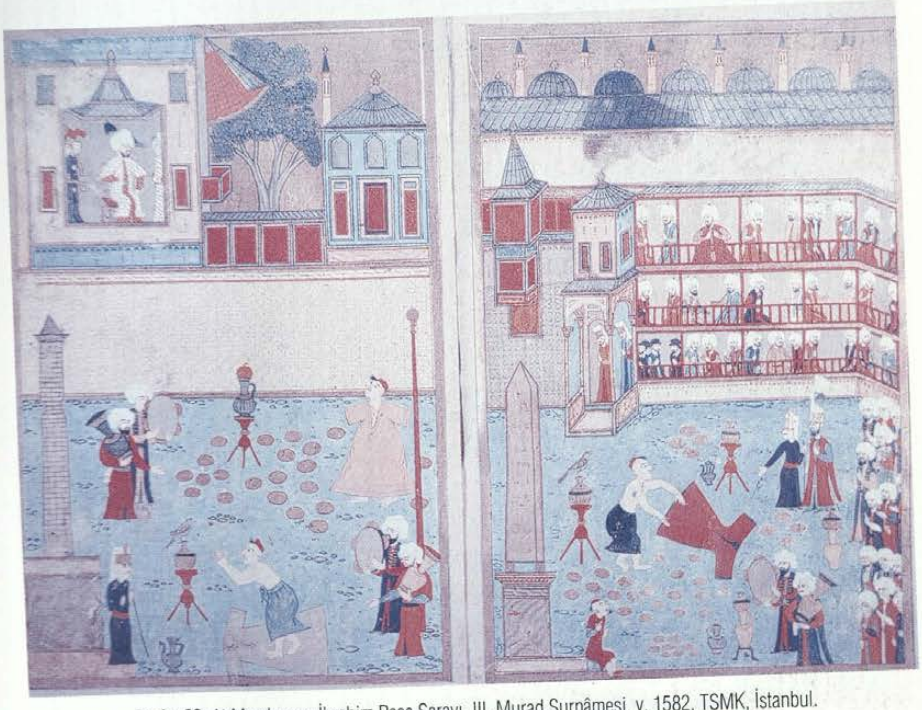




Resim 91: Salome ve Yahya, III. Otto İncili.



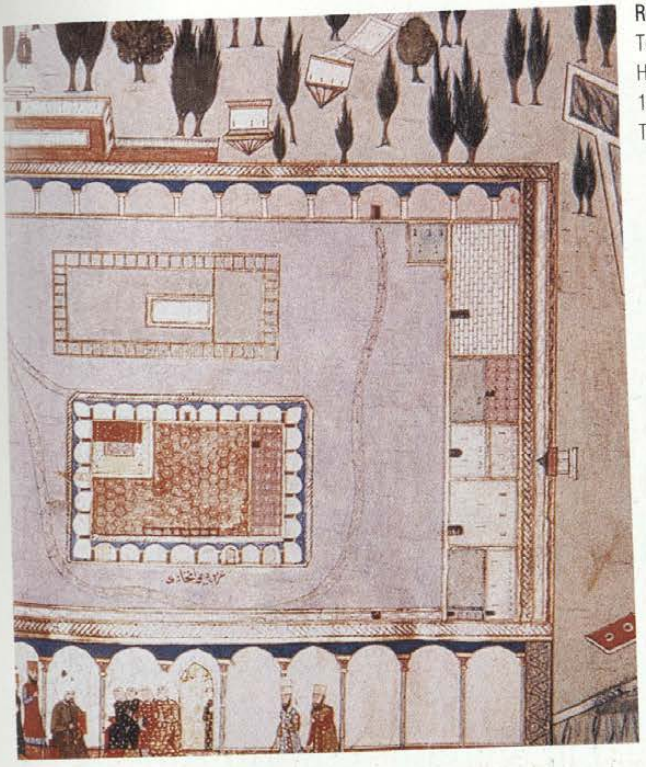
Resim 92: Son Akşam Yemeği, Periskoplar Kitabı, 12. yüzyıl ortaları, Staatsbibliothek, Trier.



Resim 93: At Meydanı ve İbrahim Paşa Sarayı, III. Murad Surnâmesi, y. 1582, TSMK, İstanbul.



Resim 94: At Meydanı ve İbrahim Paşa Sarayı, III. Murad Surnâmesi.

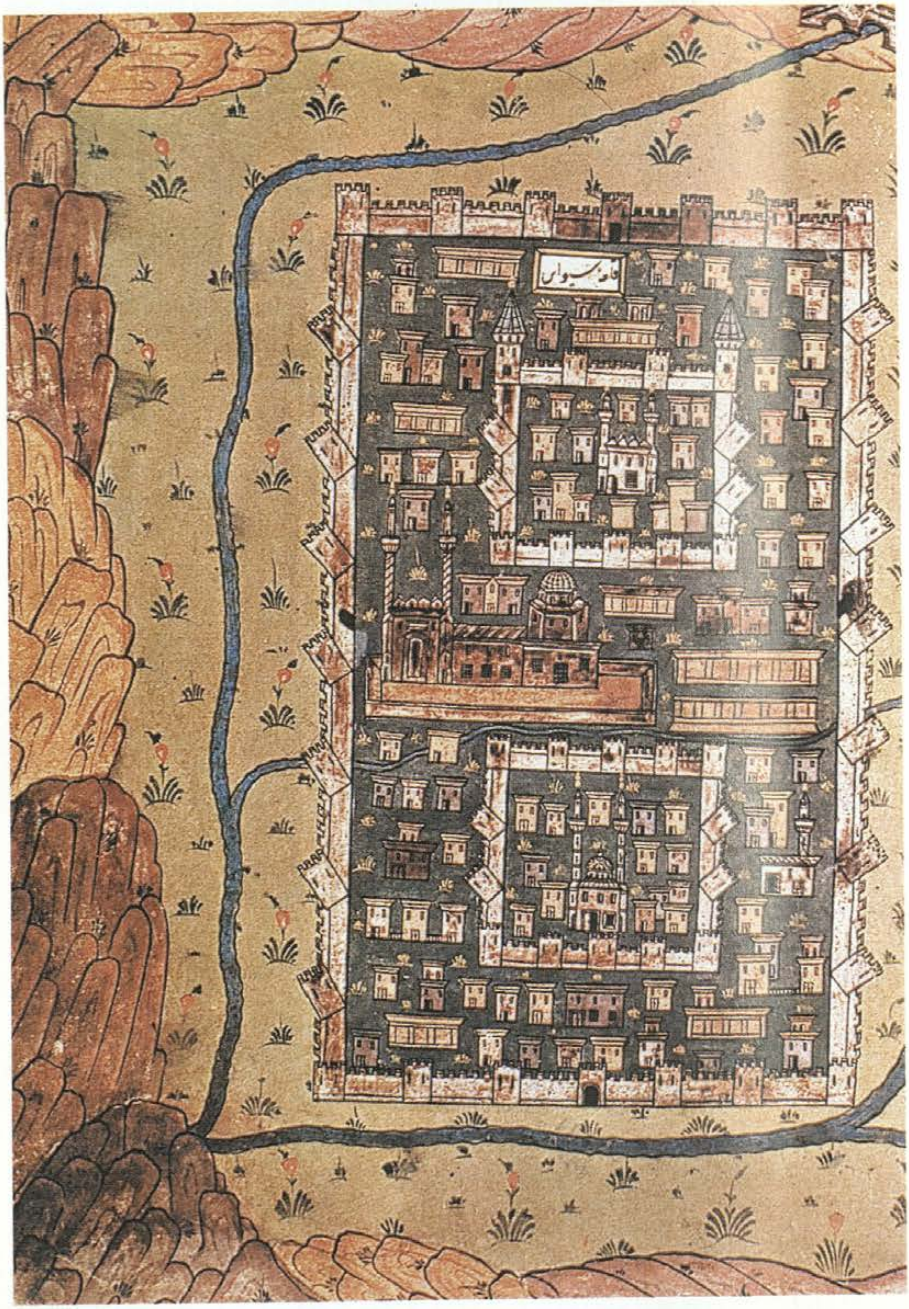


Resim 95:
Topkapı Sarayı 3. Avlusu,
Hünernâme,
1584,
TSMK, İstanbul.



Resim 96: At Meydanı'ndaki Obelisk,
III. Murad Surnâmesi'nden ayrıntı.

SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
KÜTÜPHANE ve DOKÜMANTASYON
DAİRE BAŞKANLIĞI



Resim 97: Sivas, Beyân-ı Menazil, 1537-38, İ.Ü. Kitaplığı.

SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
KÜTÜPHANE ve DOKÜMANTASYON
DAİRE BAŞKANLIĞI